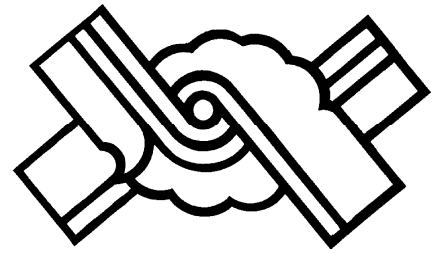


Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Necesidad metodológica de la consideración de la práctica del músico

SUSTENTANTE:

Marco Vinicio González Santacruz

TUTOR:

DR. CARLOS OLIVA

Junio, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

[Esta tesis fue realizada *totalmente* con Software Libre]

Contenido

Introducción	5
Panorama de la Tesis	9

Capítulo 1: Platón, Aristóteles, Aristóxeno

Planteamiento	11
Objetivo	12
Introducción	12
Platón	14
La reforma musical del siglo V a. C.	14
La tradición musical	17
Aristóteles	21
La armonía de la música	22
Música-Sonido-Aire	25
Saber de música, tocar música	26
Aristóxeno	28
Ciencia de la música	28
Conclusiones	32
Referencias	35

Capítulo 2: La música suena

Planteamiento	38
Objetivo	39
Introducción	39
El programa analítico	41
a) Sonido	43
b) Notación	49
c) Formalismo-“Platonismo”	53
La práctica musical	58
Conclusiones	65
Referencias	69

Capítulo 3: Técnica y tradición

Planteamiento.....	71
Objetivo.....	72
Introducción.....	72
El programa positivista.....	74
La metodología de los “casos paradigmáticos”.....	74
Conceptos abiertos.....	81
El Clave bien temperado.....	86
Conclusiones.....	94
Referencias.....	96

Capítulo 4: Todo está en la práctica

Planteamiento.....	98
Objetivo.....	99
Introducción.....	99
Práctica Instucionalizada.....	102
Música como función social institucionalizada.....	106
Filosofía de la música-Enajenación.....	114
Planteamiento metodológico.....	117
Conclusiones.....	118
Referencias.....	119
Postscriptum	120
Notas.....	132

INTRODUCCIÓN

*¿Es necesario ser caficultor para hablar de café?**

Afirmaciones de la música como “la objetivación de la voluntad en la melodía”, “sumas que la mente realiza sin darse cuenta de hacerlo”, “música de las estrellas que no se escucha” resultan completamente ajenas a la práctica musical, a la escucha regular y profesional de la misma, y a la teoría de la música.

En autores como Hegel, Schopenhauer, Aristóteles y Platón la literatura ofrece reconstrucciones acerca del papel de la música a la luz del *corpus* de los escritores, apologías exhaustivas acerca de lo que el término “música” quiere decir en el contexto de los mismos y hasta comparaciones entre sí de los conceptos. Sin embargo, ¿se está hablando de música?

No. Lo que aparece aquí es la descripción filosófica de un objeto desde el una cierta teoría que, en principio, no parte de fenómeno de la música. Esto supone dos cosas, por un lado, la música que conocieron dichos filósofos y, por otro, su propia concepción filosófica. ¿A qué se refiere un filósofo al referirse a la “música”? Se refiere a un fenómeno sonoro: tal o cual obra tocada en determinado instrumento bajo recursos técnicos de interpretación muy específicos.

Al hacer exégesis de la *sola* concepción filosófica de la “música” estamos haciendo poco más que la entrada “música” del lexicógrafo de dicho autor (con la bondad de que esta entrada es consistente con el resto de ideas y arroja o no luz sobre otros temas relacionados con el autor o con las entradas homónimas de otros lexicógrafos). ¿Pero estamos comprendiendo la filosofía de la música del escritor en cuestión al dejar de lado la dimensión sonora del término al que se refiere?

¿Acaso es posible relacionar esta definición con el fenómeno que nosotros llamamos música, o con cualquier fenómeno musical no considerado por el autor? Después de todo, no dudamos de la vigencia de las categorías del entendimiento, ¿no son hoy las mismas estructuras del sujeto-trascendental que las que

* Durante el seminario a cargo de la Dra. Laura Benítez en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, en 2009, Daniel G. presentó esta abierta y frontal provocación a propósito del papel del conocimiento particular, en el sentido de experiencia, en la reflexión filosófica.

eran hace 350 años? ¿Y no está la experiencia, cualquiera que ésta sea, supeditada, hoy como entonces, a dichas categorías? En una palabra: ¿no es ésta la generalidad filosófica?

Es posible afirmar que, en realidad, la música es percibida como tal en la medida en que cumple determinadas características: tal o cual combinación de entendimiento e imaginación, tal o cual nivel de desarrollo del espíritu, tal o cual nivel de claridad de percepción, etc. Sin embargo esta opción plantea el siguiente problema: la verificabilidad de las mismas.

Si la música es el fenómeno que se adecua a dichas determinaciones, ¿por qué cambia y por qué no es la misma en todas las culturas? Porque afirmar que *aquella particular* música que escuchó San Agustín se ajusta a tal concepto, por ejemplo, no quiere decir que sea la única que lo hace. Precisamente ésa es la ventaja de las definiciones basadas en la intensión de un concepto: nos permiten comprender un fenómeno sin tener que reparar en cada uno de los elementos de la clase o conjunto que conforman la extensión.

Pero, ¿son estas características, definitorias de la música de acuerdo a sus autores, verificables en la música, es decir, cómo saber si esto que escucho está debidamente ajustado a la proporción del cosmos? Qué es una cosa y cómo conocemos esa cosa son preguntas distintas. Bien. Con base en ciertos ejemplos musicales concluimos que estos ejemplos son música por ciertas características que presentan. Los ejemplos no tomados en cuenta por una definición serán o no considerados musicales si presentan las características enunciadas primeramente.

Entonces, ¿son verificables esas características? ¿Cómo suenan las regiones oscuras de la voluntad? ¿Como un contrabajo? ¿Un contrabajo de 3/4 representa la voluntad? ¿Los contrabajos contemporáneos representan el espíritu más precisamente al tocar con técnica rusa y con un arco a la usanza de la época?

Obviamente el último párrafo es baladí. Sin embargo, ilustra el siguiente hecho acerca de las teorías filosóficas en torno a la música al ser abordadas aisladamente de los fenómenos musicales (en el sentido sonoro del término): son autoreferenciales.

No hay manera de determinar en qué medida corresponden o no a cierta expresión musical

concreta, y su acierto o desvío se juzga, en cambio, en función del edificio de enunciados al que pertenecen o a su disposición semántica-lingüística interna (también llamada estructura argumentativa): el lector interesado en la filosofía acerca de la música no encontrará aquí más que descripciones del pensamiento de determinado autor. Pero no hallará mucho acerca de la música o de la *filosofía acerca de la música*.

¿Pero resolvería algo conocer la música que tenían en el oído estas personas? Además, queda el problema de que gran parte de las referencias, documentales incluso, son escasas cuando se trata de reconstruir la dimensión sonora que la música representa. ¿Qué tipo de investigación puede realizarse a partir de un enfoque que considere la música como fenómeno? ¿Qué de la música puede ser abordado filosóficamente como hilo conductor de una investigación filosófica en torno a la música? Valiéndome de un anglicismo, ¿cómo pasar de una “*Philosophy of Music*” a una “*Music's philosophy*”?

El primer capítulo de esta tesis explora los planteamientos de la antigüedad clásica acerca de la música, fundamentalmente aquellos de Aristóteles, Platón y Aristóxeno. Trataré de mostrar que estas teorías toman en cuenta y suponen la *práctica* de la música en la reflexión filosófica.

Lo hago con la intención de mostrar, por un lado, que incluso ante la pérdida del referente sonoro, la inclusión *metodológica* de este aspecto de la música es esencial para comprender la filosofía de la música. Por otro lado, espero mostrar que esta exigencia teórica supone, en estos autores, el conocimiento del ejercicio musical: quiero decir que es necesario *ejerver la música* en la medida que se filosofa sobre ella, de acuerdo a los autores tratados..

La así llamada tradición analítica de la filosofía (dónde análisis quiere decir “el modelo analítico resultado de la tradición positivista”), contiene aproximaciones que buscan este hilo conductor en el sistema notacional de la música (Goodman), la dimensión sonora de la misma (Scruton) o la estructura de la música (Levinson) y son estudiadas en el capítulo 2.

El objetivo aquí es mostrar un análisis de la aproximación al fenómeno musical que no toma en cuenta, *en su descripción teórica*, la práctica musical.

En el capítulo 3 se revisan las propuestas alternativas en el interior de esta misma tradición analítica, y las críticas que apuntan hacia la consideración de la práctica musical dentro de la filosofía de la música. Finalmente, en el capítulo 4, exploro, a partir de Adorno, la posibilidad de una filosofía de la música que considere la práctica de la música.

Así, esta tesis subraya la necesidad metodológica de la práctica musical como criterio e hilo conductor de la filosofía de la música. Es decir: para hacer filosofía de la música hay que ser músico.

PANORAMA DE LA TESIS

Para comodidad del lector, se ofrece al principio de cada capítulo una presentación esquemática de los contenidos abarcados en cada uno. Se ofrece aquí, para el mismo fin, el esquema completo de la tesis.

CAPÍTULO 1

1. La tesis central de este capítulo: la diferencia explicativa de las teorías de Platón, Aristóteles y Aristóxeno refleja diferencias en la práctica musical. No obstante es posible identificar esta práctica musical a través de dichas teorías y determinar la relación de las mismas con la filosofía.

1.1 Descripción de las reformas musicales de Grecia en siglo V aC

1.1.1 El ámbito de los argumentos de Platón suponen un conocimiento de y se encaminan a la práctica musical

1.1.2 La postura de Platón ante la reforma musical y su rechazo de factores que no son propiamente musicales

1.2 Descripción de la teoría de la música de Aristóteles en términos no morales e independencia de la práctica.

1.2.1 La armonía de la música como propiedad del movimiento y de los cuerpos.

1.2.2. Relación explícita de la filosofía de la música con la práctica de la música.

1.3 Descripción de Aristóxeno de la música como la técnica de la práctica musical.

1.3.1 Delimitación del campo de estudio de la música y exclusión de las características extra-musicales.

1.3.2 Estudio de la música como una disciplina con una metodología y objeto de estudio propios

CAPÍTULO 2

2. La tesis central de este capítulo: los conceptos de la ontología de la música (de la tradición analítica de la filosofía) obedecen a la intuición fundamental de expresar teóricamente las características generales de un objeto. Sin embargo, presentan problemas teóricos-explicativos a nivel interno.

2.1 Cuáles son las necesidades explicativas de la filosofía de la música y cuáles los problemas que presenta su estudio filosófico.

2.1.1 Aproximación metodológica del programa positivista a su objeto de estudio.

2.1.2. La música en términos de obras musicales: elementos de la práctica musical a ser considerados en la ontología de la música: sonido, notación, forma.

2.2. Relación de las definiciones conceptuales de obra musical con la práctica musical, conflicto teórico entre estética y ontología de la música.

2.2.1. Dificultades explicativas de esta teoría.

2.2.2. Compromisos teóricos de las teorías ontológicas como posible explicación de las dificultades.

CAPÍTULO 3

3. *La tesis central de este capítulo: un concepto del fenómeno musical, por las características de éste, supone necesariamente la consideración de la historia y prácticas sociales de la música.*

3.1. Análisis de la metodología del programa positivista de la tradición analítica de la filosofía de la música en relación con su objeto de estudio:

3.1.1 Tratamiento de la práctica musical a partir de las características metodológicas de las ontologías de la música de acuerdo a lo planteado en el capítulo 2.

3.1.2 Características de la conceptualización teórica de estas prácticas en la teoría del programa positivista de la filosofía de la música.

3.2 Exposición de una conceptualización metodológicamente distinta todavía dentro de la tradición analítica.

3.2.1 Explicación de una teoría que, dentro de la filosofía analítica, toma distancia del programa positivista de la filosofía de la música.

3.2.2 Aproximación metodológica de esta teoría al fenómeno musical.

CAPÍTULO 4

4. *La tesis central de este capítulo: la metodología de la música supone el ejercicio de la práctica musical y, al mismo tiempo, requiere del análisis filosófico de dicha práctica y su tradición.*

4.1. Implicaciones de la consideración de la práctica normalizada de la música para la descripción filosófica del fenómeno musical.

4.1.1 Diferencia entre las determinaciones histórico-sociales de la música y la función de esta en las prácticas sociales mencionadas.

4.1.2 Supresión de las características de la música en la práctica social y en la explicación filosófica de la misma en función del uso social de la misma.

4.2 Necesaria inclusión de la práctica filosófica:

4.2.1 Generalidad filosófica: abarcar las dimensiones sociales e históricas de la música renunciando a la pretensión de la extensión de los conceptos.

4.2.2 Universalidad filosófica: aproximación metodológica de esta teoría al fenómeno musical.

CAPÍTULO 1

PLATÓN, ARISTÓTELES, ARISTÓXENO

PLANTEAMIENTO

1. Tesis central: la diferencia explicativa de las teorías de Platón, Aristóteles y Aristóxeno refleja diferencias en la práctica musical. No obstante es posible identificar esta práctica musical a través de dichas teorías y determinar la relación de las mismas con la filosofía.

1.1 Descripción de las reformas musicales de Grecia en siglo V aC

1.1.1 El ámbito de los argumentos de Platón suponen y un conocimiento de y se encaminan a la práctica musical

1.1.2 La postura de Platón ante la reforma musical y su rechazo de factores que no son propiamente musicales

1.2 Descripción de la teoría de la música de Aristóteles en términos no morales e independencia de la práctica.

1.2.1 La armonía de la música como propiedad del movimiento y de los cuerpos.

1.2.2. Relación explícita de la filosofía de la música con la práctica de la música.

1.3 Descripción de Aristóxeno de la música como la técnica de la práctica musical.

1.3.1 Delimitación del campo de estudio de la música y exclusión de las características extra-musicales.

1.3.2 Estudio de la música como una disciplina con una metodología y objeto de estudio propios

OBJETIVO

Este capítulo analiza las teorías de los filósofos de la Grecia Clásica acerca de la música, haciendo hincapié en la relación de los conceptos con la práctica musical.

Es cierto que la relevancia de los escritos filosóficos de Platón y Aristóteles en torno a la música no sólo está basada en la descripción, más o menos afortunada, de su objeto. Igualmente importante es su influencia cultural en el ámbito del arte (como las así llamadas "ideas pitagóricas" transmitidas por Platón sobre la música, por ejemplo)¹, o la posición de los escritos de música en el corpus general de sus autores, además de la luz que arrojan sobre fenómenos y controversias vigentes². Pero no es este el momento de analizar propiamente los razonamientos de los autores.

Analizaré, en cambio, la relación de estos discursos filosóficos con el objeto de su investigación. La cuestión aquí es observar la relación entre un fenómeno en específico y el discurso filosófico acerca de éste: la música de la antigüedad griega.

INTRODUCCIÓN

Los planteamientos de Platón en la *República* y en las *Leyes*, y de Aristóteles en la *Política*, acerca de la música son el primer documento filosófico que existe en torno a la música.

Toda la especulación musical griega [anterior] penduló entre doctrinas diversas, [...] entre la exaltación de las virtudes mágicas y sobrenaturales de la música y la mística pitagórica de los números, [...] entre la afirmación de las virtudes educativas de aquélla en el sentido ético-político y la antigua creencia que tenía por fundamento el poder hedonista del arte musical³.

¿Pero es posible estudiar la relación entre la música y la filosofía de la música de estos autores cuando la música griega es, en realidad, una expresión casi perdida? A pesar de que se dispone de cierta evidencia y puede recurrirse a la musicología comparada⁴, se trata de un fenómeno que no existe como tal (pues es una tradición musical que no se practica desde hace milenios) y cuyas circunstancias históricas han cambiado radicalmente.

1 Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*, caps. 3-4.

2 Bowman, *Philosophical perspectives on music*, cap. 2.

3 Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, p. 61.

4 n. Chuaqui, *Musicología Griega*, cap. 2.

Es cierto que existen algunas fuentes⁵ de las que podemos inferir algunas características de la música griega⁶, pero éstas son tardías (del siglo II a.C. en la estimación que las hace más antiguas). Las investigaciones filológicas y musicológicas muestran, no obstante, que en el siglo V a.C. hubo un proceso de reforma musical en la Hélade: este evento, cómo se dirá más abajo al hablar de Platón, es resultado (en el sentido en que lo es la filosofía), de las profundas transformaciones socio-político-económicas de la región.

En tiempos de Aristoxeno (a quien está dedicado el tercer apartado), quien fue alumno de Aristóteles, a finales del siglo IV y principios del III a.C., las concepciones de la música estaban ya tan transformadas respecto a la tradición de Platón que resultaban un sistema distinto y nuevo. Los datos que puede aportar la investigación musicológica se basan en una investigación histórica que no dispone de fuentes fidedignas para la reconstrucción del fenómeno musical (ni siquiera de la dimensión sonora del mismo)⁷ y sus orígenes son tan inciertos como los del mito, al grado que dichos orígenes de la música son, a su vez, míticos⁸.

Y, aunque las fuentes fueran sorprendentemente explícitas y fidedignas, los textos filosóficos mencionados fueron redactados entre el 390 a.C. y 334 a.C. (durante los dos primeros tercios del siglo IV a.C.). Si fuera posible reconstruir el fenómeno de la música griega a partir de dichos documentos sería la música griega posterior al siglo II a.C.⁹, siendo que Aristóteles y Platón tienen el oído en otra práctica musical.

No es mi intención, ni aquí ni en lo sucesivo, extenderme en cuestiones de cariz histórico. Quiero, en cambio, dejar claro el punto de que la música a la que se refieren los textos de Platón y Aristóteles nos es prácticamente inaccesible. Esto representa por sí sólo un par de interrogantes en términos de historia de la

5 Una reconstrucción de los tres posibles fragmentos de la Grecia Antigua se encuentra en Burkholder, *Norton Recorded Anthology of Western Music*, pistas 1-3. Una transcripción y breve análisis musical en *Norton Anthology of Western Music*, pp. 1-6. Una aproximación histórico-musical del mismo en Burkholder, cap. 1. Un análisis filológico-musicológico mucho más minucioso el artículo de Solomon.

6 v. Solomon, Jon; "The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis".

7 Comotti, *La música en la cultura griega y romana*, p. 3.

8 Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*, p. 64 ss.

9 Williams, "Ancient Greek Music", p. 125.

filosofía: ¿qué son para nosotros, entonces, los textos filosóficos griegos acerca de la música? ¿Son historia de la filosofía (de la música)? ¿Es posible analizar la relación entre estos discursos filosóficos y el fenómeno que explican? Por otro lado, ¿cómo comprender el discurso de Platón si no comprendemos, musicalmente, este importante sector de su pensamiento?

Comenzaré con esta pregunta ¿de qué están hablando estos escritos al hablar de música? No quiero decir "¿qué es para el autor la música?" o "¿cuáles son las razones por las que el autor afirma o niega tal cosa sobre lo que él llama música?" o hacer la entrada "música" del diccionario de términos de Platón. Me refiero: ¿qué es aquello de lo que la filosofía de la música de estos autores es filosofía? ¿Cómo se relaciona tal objeto precisamente con dicha filosofía?

PLATÓN

La reforma musical del siglo V a. C.

Existe una representación de citaristas que data del siglo XIX, tal vez XVIII, antes de Cristo¹⁰. Los diversos pueblos de la península de los Balcanes desarrollaron, cada uno, distintas prácticas musicales, semejantes entre sí en la concepción "modal" de la música¹¹. El continuo contacto entre estos pueblos de la Grecia Antigua favoreció que las melodías fueran escuchadas en regiones distintas a las de origen. Los estilos o giros comenzaron a fijarse y a ser usados, siempre con el carácter de la región oriunda. Estos comercios, no obstante, seguían siendo parte de un mismo proceso de desarrollo musical modal.

Para el siglo VII a.C. los griegos conocían una serie de estilos distintos entre sí, definidos por estructuras interválicas, giros melódicos e instrumentaciones típicas de una región geográfica a otra: los *harmoniai*. A finales del siglo V a.C., estas estructuras musicales, o con mayor precisión: los resultados del contacto de dichas tradiciones musicales, comenzaron a organizarse en un sistema que las incluyera como transformaciones ordenadas de una sola estructura¹². Esto supuso cambios tan dramáticos como la afinación por alturas (en las músicas modales no importa qué tan grave o aguda es una melodía, sino su

10 Comotti, *La música en la cultura griega y romana*, p. 5.

11 Una reconstrucción de este proceso en Salazar, *La música como proceso histórico de su invención*, caps. 1-7.

12 Chuaqui, *Musicología Griega*, p. 91.

estructura interválica de construcción) y la pérdida del sentido etnográfico de cada modo.

En la misma época el ditirambo sufrió también cambios estructurales y rítmicos importantes respecto a los moldes heredados de la tradición.

Timoteo de Mileto (450-360 a.C.) "llevó hasta sus últimas consecuencias el proceso de renovación [del ditirambo] iniciado por sus predecesores"¹³. Timoteo, además, modificó el diseño de la lira para permitirle once cuerdas: con ello podía cambiar de un modo a otro sin cambiar de instrumento, y cantar en la misma melodía bajo el género diatónico, enarmónico y cromático¹⁴.

Las pequeñas unidades melódicas mantenían un ámbito de cuarta justa entre la cuerda más grave y la más aguda, y se construían con notas intermedias que podían mover sus intervalos. Por eso la lira tenía cuatro cuerdas. No se "tocaban" las *harmoniai* en la cítara, sino que ambas, los *harmoniai* y la cítara eran la misma música. Las unidades del "sistema" musical griego y las cuerdas de la lira se llaman "tetracordes", corresponden, por tanto a una lira de cuatro cuerdas.

Una de las modificaciones de reforma musical del siglo V a.C. fue la concatenación de tetracordes, en principio con las cuatro "notas" de un tetracorde y tomando la cuerda más aguda de este como la primera, y más grave, de uno nuevo al que sólo hay que añadirle tres nuevas notas: siete notas. Pero además era posible tener el primer tetracorde dispuesto conforme una armonía, y el segundo de acuerdo a otra: este nuevo pensamiento exige, y es posible por, la lira de siete cuerdas o más¹⁵.

Frente a esta postura estaba la del ateniense Damón, quien "de cara a las novedades [...] que a partir del siglo V [a.C.] los compositores de ditirambos intentaban introducir [...], adopta una actitud de neto rechazo"¹⁶. El desprecio de las nuevas prácticas musicales estaba basado en la correspondencia de cierta música, es decir ciertos instrumentos y maneras de practicar la música, con disposiciones específicas del alma. En palabras del propio Damón: "El canto y la danza surgen necesariamente cuando se conmueve de

13 Comotti, *La música en la cultura griega y romana*, p. 32.

14 *Idem*.

15 Acerca de la música griega véase, además de los trabajos de Chuaqui y Salazar, Burkholder.

16 Comotti, *loc. cit.*, p. 29.

alguna forma al espíritu, canciones y danzas libres y bellas crean un alma semejante y la especie opuesta [de música] crea una especie de alma opuesta"¹⁷.

Hay una práctica musical que se ve afectada por procesos de sincretismo cultural. La prueba de esto reside en la introducción de la lira de siete cuerdas. Este proceso paulatino supuso *músicas frigias* alternando con *músicas lidias* (ora porque un viajero las escucho tan próximas como el lapso de dos semanas, ora debido a músicos de regiones distintas en un mismo lugar a causa de alguna celebración religiosa, ora, en fin, porque un mismo ejecutante tenía dos liras distintas y podía cambiar de modalidad tan rápido como de instrumento) por ejemplo.

Cuando esta yuxtaposición se convirtió en una integración transformó la música, la estructura sonora resultante. Esta transformación, el asombroso cambio de modalidad en la misma estructura-unidad sonora (obra), exigió y fue simultánea a la elucubración y materialización de una nueva herramienta de tratamiento del sonido musical (instrumento). La lira de siete cuerdas es resultado directo de la tradición de la *práctica musical*, de los músicos y escuchas que, *de hecho*, ya estaban en contacto con la unión de distintos modos otrora incompatibles. Al mismo tiempo, es, *de hecho*, la innovación de dicha práctica.

Platón, en sus *Diálogos*, define la "música" en términos que no se ajustan a lo que hoy llamaríamos música. La música es un "raptó divino" (*Ion* 52d), la actividad mayéutica de Sócrates (*Fedón* 60d), a veces es lo mismo que la filosofía misma¹⁸. Por su parte, para Aristóteles la armonía es estudiada por las matemáticas (*Met.* 997b21). Y la música, incluso en sentido técnico, tal como es descrita en la *Poética*, está caracterizada de tal modo que no corresponde con lo que los lectores contemporáneos entendemos (con mayor o menor claridad) por actividad musical.

De estos documentos podemos extraer, en el mejor de los casos, lo que "Aristóteles pensaba de lo que él llama música", o bien "La descripción del discurso sobre la música de Platón". Pero indagamos la

17 Rowell, *loc. cit.*, p. 58.

18 Acerca de la música como *sophia*: Fubbini, *loc. cit.*, p. 64-69.

naturaleza de un fenómeno determinado (llamado hoy música) y, aunque es cierto que la historia de la palabra que usamos para referirnos a dicho fenómeno arroja no poca luz sobre el mismo, sigue siendo el fenómeno el objeto de estudio. ¿Podemos indagar acerca del fenómeno musical en Platón o en Aristóteles?

La tradición musical

En la *República* y en las *Leyes*, en cambio, aparece una concepción de la música que responde a fenómenos propiamente musicales de acuerdo a la noción vigente hoy en día. En la *República*, Platón, como Aristóteles en la *Política*, describe la educación más conveniente a un Estado ideal (376d ss). En este sentido las menciones que aparecen en la *República* (escrita al rededor del año 390 a.C., dos siglos antes que los primeros documentos musicales) son de hecho parte de la reacción al proceso de revolución de las prácticas musicales.

Platón rechaza la "lira de muchas cuerdas que abarca muchas armonías" (*Rep.*, 399d): es un rechazo de las innovaciones introducidas hacia finales del siglo V a.C. El propio Platón remite a Damón, en cuanto a las estructuras rítmicas (400b).

Este rechazo aparece en la segunda mitad del libro II y a lo largo del III de la *República*, donde Platón presenta una serie de prescripciones acerca de las pautas y normas de conducta de los ciudadanos del Estado, mismas que él propone respecto a la poesía, la música y el cuerpo. Las prescripciones son tan particulares que indican el régimen sexual y alimentario de los miembros de la sociedad (404d) y el estilo y personajes de las creaciones literarias permisibles (397a).

De acuerdo con Platón, existen disposiciones morales específicas de las personas que convienen al Estado e individuo (y son por ello preferibles), corresponden a una "naturaleza adecuada" (374e). La poesía tiene la posibilidad de representar disposiciones morales específicas a través de su descripción lingüística (377c – 391d). Esta representación puede influenciar definitivamente a las personas en su carácter y actitud (398c).

La música ("los cantos y las melodías") concuerdan con "las pautas ya señaladas" de las disposiciones

morales deseables (398c). Al igual que la poesía, la música tiene la capacidad de representar cualidades morales (398e) e igualmente, puede influir en las personas (399b). Platón relaciona un criterio extra-musical (el moral) con un proceso musical. Pero, ¿por qué relacionar tal música, en vez de tal otra, con lo deseable? ¿Por qué precisamente es despreciable el modo, la música, lidia?

Como miembro de la aristocracia, hay una tradición de posicionamiento de clase que influye sobre él. Pero es patente que Platón conoce la dimensión musical de este punto: la técnica de los *harmoniai* y la construcción de instrumentos, por ejemplo.

Los estudios sobre la mimesis en el arte según Platón pueden ayudarnos a saber por qué razones Platón consideraba que determinada música es preferible sobre otra, o bien por qué la música puede expresar (y qué es expresar) tal o cual virtud. ¿Pero qué tiene que ver todo ello con la música, entendida como la práctica sonora que Platón tenía en el oído (con todas sus propiedades miméticas y fundamentos si se quiere), y qué tiene que ver la música con la República Ideal?

Platón sigue la tradición pitagórica de la música. Según Aristóteles, "los llamados pitagóricos" identificaron "los Números" con "lo que es y lo que deviene", consideraban que "tal afección de los Números era la Justicia, tal otra el Alma y el Entendimiento [...], y viendo además en los Números las afecciones de las armonías [...], pensaron que los elementos de los Números eran los elementos de todos los Entes, y que todo el cielo era armonía y número".

Si el principio común y definitorio de todas las cosas es el Número y la armonía, de acuerdo a esta tradición, es posible relacionarlas en virtud de dicho principio. "Y todas las correspondencias que [los pitagóricos] veían en los números y en las armonías con las afecciones y el cielo, las reunían y reducían a sistema" (Aristóteles, *Met.* 985b5-986a5).

La música, por su propia naturaleza de armonía, presenta relaciones que son "numéricamente" iguales a las del Alma cuando está afectada por tal o cual inclinación¹⁹. (Esta correspondencia entre moral y música

19 Fubini, *loc. cit.*, p. 52.

o "teoría del ethos de la música" se basa, a su vez, en creencias y prácticas musicales pre-filosóficas²⁰). Para Platón, la capacidad de disponer el carácter de las personas mejor de un modo que de otro coloca a la música en un lugar especial dentro de las artes.

Quiero llamar la atención sobre el desplazamiento teórico aquí: a la pregunta ¿qué es la música? Se responde identificándola con una de sus características, a saber la armonía. Por otro lado, la armonía, en sentido numérico es tal o cual cosa. La música es tal o cual si y solo si la armonía musical es la armonía numérica. De otro modo estamos simplemente ante una falacia de anfibología, dos fenómenos, uno musical el otro numérico, homónimos.

Insisto: lo anterior no tiene que ver con la congruencia u origen de dichas teorías, como probaré más abajo en este capítulo, sabemos que la "música" a la que se refieren los enunciados pitagóricos no es el fenómeno musical que indagamos. Y este es el punto: el término poco a poco se desplazo hacia nuevas concepciones, filosóficas en lo que aquí compete, que eventualmente describen el fenómeno indagado.

¿Pero por qué la identificación de la música con la moral (música-(armonía-número)-moral)? Si el número relaciona la música con todo, porque bajo esta definición todo es, *realmente*, número, ¿por qué no evaluar la música bajo la relación música-número-conocimiento? Es cierto que "a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el alma y la afecta más vigorosamente" (401d) puede ser muy perjudicial o muy útil para los fines del Estado. ¿Pero no sería igualmente útil para el Estado la relación música-número-salud por ejemplo?

Volveré enseguida sobre la música-Estado. Primero, hay que ser cuidadoso y comprender, por otro lado, que la "expresión" de emociones en la música no es la de las "emociones-personales". En el pensamiento musical griego de la tradición previa a Platón, las personas no se identificaban con la música en la medida en que se identificaban con las emociones que esta representara. Antes bien, el profundo sentido de comunidad determinaba la recepción de la música que *afectaba* a una persona y que mantenía a

20 Rowell, *loc. cit.*, p. 64. Eggar,

esta persona cohesionada con la comunidad a través de este padecimiento²¹. (Volveré sobre la cuestión de la música como aglutinante social en el capítulo 4).

Vuelvo a la cuestión del Estado y la música: Aunque comienza como una descripción de la educación en el la *polis*, Platón vuelve su discurso una prescripción. Las prácticas que no se ajusten a estas pautas están proscritas, son perseguidas y cohercionadas (392a-b). Es más, el Estado, en su propio interés, debe poner término a semejantes actividades (392) y vigilar a los músicos, poetas y maestros (386b): precisamente por que la música da sustento a la unión de la sociedad del Estado.

En las *Leyes*, Platón expone, a través de una analogía con el juego, que si la música de un estado permanece igual, las personas no intentarán renovar las leyes, pero si se permite que ésta cambie los ciudadanos se sentirán alentados a hacerlo (797a). De manera que la relación de la música con el estado coloca a esta como un agente que perpetua el *status quo*.

Dejando de lado cuáles son las disposiciones ideales y por qué lo son, esta posición presenta muchos detalles dignos de mención: el problemático asunto de la música como "representación", o bien, la "semanticidad" de la música, y por qué, mediante qué mecanismo, la música dispone (392a) al alma de un modo u otro.

Respecto al fenómeno musical, que es el tema aquí, las descripciones que da Platón son de un espectro impactante: van desde el tipo de instrumento, incluyendo los diseños y materiales de construcción, hasta el contenido estilístico y tratamiento rítmico.

Se da una descripción específica de la música "deseable" en los siguientes términos. Dotación: Platón especifica no solo qué instrumentos deben utilizarse, la cítara mejor que el aulós -una especie de oboe doble- sino el tipo específico: preferir las de "pocas cuerdas" sobre "aquellos instrumentos que cuentan con muchas cuerdas y abarcan muchas armonías" (399d). Lenguaje y estilo: hay una prescripción exacta de las "armonías" o modos a usar y se proscriben el cambio de modalidad en la misma pieza. Además, Platón se

21 *n.* Katharine E.; "Emotion and Morals in Greek Music".

pronuncia mejor por un ritmo dado que por otro.

No es la cuestión si Platón considera, o no, que está técnicamente capacitado (tal vez así era, según refiere Pseudo-Plutarco²²), para hablar de la música. Quiero llamar la atención sobre la profunda relación de los argumentos filosóficos con la práctica musical: desde el número de cuerdas hasta el auténtico fin de la música y su armonía-número.

Platón no proscribe el modo lidio porque sea 'música mal hecha'. De hecho, según Aristóteles puede hasta resultar técnica y pedagógicamente conveniente para los principiantes (*Política* 1342b 25). En tanto música, "representa" tan efectivamente como el modo dorio (en buena medida éste es el problema): no representa el bien, es 'música mala'. Y en esta medida, siguiendo la tradición pitagórica, independientemente de los logros musicales de una pieza, ésta debe ser rechazada o aceptada en función de criterios morales.

Así pues, el pensamiento de Platón muestra dos características en su relación con la música:

- (1) Un conocimiento técnico de la práctica musical que describe.
- (2) Omisión total de estos criterios, considerados prescriptivamente, en la valoración *teórica* de la música (pues esta se da en sentido moral).

ARISTÓTELES

Por otro lado, el libro VIII de la *Política* también ofrece un programa pedagógico en el que Aristóteles incluye a la música, aunque no es tan categórico, de entrada, respecto al papel de la música en la educación (*Pol.* VIII-3, 337b-30). Acepta que la "música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter del alma" (*Pol.* VIII-5, 1340b 10) y concuerda en que la música ocupa un lugar especial entre las artes en virtud de que "en los ritmos y en las melodías se dan imitaciones muy perfectas [... de las] disposiciones morales [1340a15]".

Aristóteles, no obstante, no basa sus conclusiones en la teoría pitagórica acerca de la empatía que hay entre la música y el alma en virtud de su recíproca "armonía", ¿por qué? (Siguiendo la cronología de

22 Pseudo-Plutarco, *Sobre la música*, p. 150.

Ingemar Düring, todos los escritos aristotélicos en que me basaré fueron escritos entre 355 y 334 a.C.)²³.

La armonía de la música

La teoría pitagórica sostenía que la armonía es *fundamentalmente* relación numérica. En ese sentido, desde esta teoría, en la música hay tanta armonía como en el alma o el cielo. Aristóteles piensa, por el contrario, que ni el alma ni el cielo son armonía en sentido pitagórico.

Los pitagóricos, por su parte, dice Aristóteles, tampoco admiten más que [un tipo de Número], el matemático, pero no separado, sino que de éste se componen las substancias sensibles. Afirman, en efecto, que el Cielo consta de números, pero no formados por unidades abstractas, sino que suponen que las unidades tienen magnitud; pero no saben decir cómo se constituyó el primer uno en magnitud (*Met XIII 6, 1080b 15/DK 58 B 9*). (Volveré enseguida al Cielo y su relación con la armonía).

Así como de la proporción matemática 1:1 "surge" el fenómeno acústico "unísono", así el mundo sensible "se compone", según la interpretación aristotélica, de una proporción o armonía.

Aristóteles rechaza este concepto matemático de armonía en favor de una aproximación sensible del mismo. La armonía "en *sentido primario* se aplica a la combinación de aquellas magnitudes que se dan en seres dotados de movimiento y posición, cuando encajan entre sí de tal modo que no dejan lugar a ningún elemento del mismo género" (408a 5, el subrayado es mío).

Aplicado al alma, dice Aristóteles, este concepto de armonía es impropio: ¿de qué son combinación, se pregunta, el Intelecto o la Voluntad o el Deseo? Conviene más aplicar el término al cuerpo, la armonía de sus magnitudes constituiría la salud. Aunque es cierto, por otro lado, que al hablar de armonía "*derivadamente* se alude a la proporción de los elementos" (*De Anima 408a 7*). El alma, dice, posee movimiento, pero la armonía en este sentido derivado no mueve.

Mientras refuta la concepción del alma como armonía, Aristóteles establece que la armonía se da, en *sentido primario*, en seres dotados de movimiento y posición (¿espacial?), aunque derivadamente podemos referirnos a la proporción que se da en la combinación. Así, la armonía de la música se da en ésta por ser un "ser dotado con movimiento y posición".

23 Düring, *Aristóteles*, pp. 90-94.

¿Es, con base en lo anterior, posible afirmar que para Aristóteles, en la música, la armonía lo es del sonido? De acuerdo a Aristóteles, así como para Platón, la música posee un especial sentido de "representación" de las cualidades morales. "[En] las demás sensaciones [a diferencia de las auditivas] "no hay imitación alguna de los estados morales" (como en el tacto y el gusto), o bien, como con la vista, cuya imitación "es ligera" (1339a25). Las sensaciones auditivas representan entonces caracteres morales en función de sus sensaciones. ¿Es el sonido el objeto de estas percepciones?

En el tratado *Acerca del Cielo*, Aristóteles, en tanto trata de probar que los astros no se mueven por sí mismos, establece que el sonido es precisamente movimiento o, bien, su efecto. En II, 9 escribe sobre la especulación pitagórica:

La afirmación de que se produce una armonía de los <cuerpos> en traslación, al modo como los sonidos forman un acorde, ha sido formulada de forma elegante y llamativa por los que la sostienen, pero no por ello se corresponde con la realidad. A algunos en efecto, les parece forzoso que, al trasladarse cuerpos de semejante tamaño, se produzca algún sonido, ya que también <se produce> con los próximos a nosotros. Aún no teniendo el mismo tamaño ni desplazándose con una velocidad comparable: que, al desplazarse el sol y la luna, además de astros tan numerosos y grandes, en una traslación de semejante velocidad, es imposible que no se produzca un sonido de inconcebible magnitud. Suponiendo esto, así como en función de las distancias que las velocidades guardan <entre sí> se dan las proporciones de los acordes musicales, dicen que el sonido de los astros al trasladarse en círculo se hace armónico. Y como parece absurdo que nosotros no oigamos ese sonido, dicen que la causa de ello es que, desde que nacemos el sonido está ya presente, de modo que no es distinguible por contraste con un silencio opuesto: pues el discernimiento del sonido y el silencio es correlativo; de modo que, al igual que los broncistas no parecen distinguir <los sonidos> por su habituación <al ruido>, otro tanto les ocurre a los hombres (*De Caelo* 290b10).

La tradición pitagórica, de acuerdo a este fragmento, habría seguido el siguiente razonamiento. Los planetas se mueven y son armónicos (por definición). Ahora bien, tal vez ese movimiento produce sonidos que, por provenir de los planetas, deben ser armónicos. ¿Pero por qué no escuchamos la armonía de los cielos? Tal vez el movimiento de los planetas no produce sonido (ello no afecta lo armónico del cielo). Así o bien los planetas armónicos se mueven y esta armonía no es sonora (en el sentido de que no existe como sonido), o bien es sonora pero no podemos percibirla.

¿Se trata de un movimiento silencioso? Imposible: "todas las cosas que se desplazan producen ruido e

impacto" (*De Caelo*, 291a 10). Si hay movimiento hay sonido, y este sería verificable. Respecto a la segunda alternativa, si los astros producen un sonido que no podemos escuchar: concediendo que existe una razón por la que no los podemos escuchar, es inviable. En efecto, resulta absurdo que

[...] no haya ningún otro efecto al margen de la sensación. Pues los ruidos excesivos desgarran incluso la masa de cuerpos inanimados, v. gr.: el ruido del trueno parte las piedras y los cuerpos más resistentes. Al desplazarse cuerpos tan grandes, y transmitiéndose el sonido en magnitud proporcional a la del <cuerpo> transportado, necesariamente debería llegar hasta aquí con redoblada magnitud y la intensidad de su fuerza debería ser descomunal (*De Caelo* 290b30).

Como no existe (o no tenemos evidencia) del supuesto efecto no-auditivo del sonido que emergería del presunto movimiento de los planetas (que serían incluso más evidentes que los del trueno), podemos concluir que no hay tal sonido y, por lo tanto, no hay movimiento de los astros. Atención: esto es cierto supuesto que el sonido *es parte de la causalidad del mundo físico*, en el sentido de *phycis*, y que todo movimiento genera sonido y todo sonido es generado por movimiento: "[Si aquellos astros se trasladaran] necesariamente producirían un ruido de extraordinaria magnitud, y al producirse éste, llegaría hasta aquí y haría estragos" (*De Caelo* 291a20).

Esto responde a la pregunta, que es la de Aristóteles, acerca de si existe o no movimiento en los planetas. ¿Qué pasa con la armonía? Los planetas al moverse silenciosamente, según la hipótesis pitagórica, seguirían siendo armónicos, porque la armonía los constituye realmente. ¿Puede existir armonía silente en la música?

Es posible concluir que para Aristóteles la armonía de la música reside en ella en tanto "ser dotado de movimiento y posición". Por otro lado el sonido es precisamente resultado, necesario, del movimiento. Además, la música obtiene su carácter especial con base en las sensaciones que produce vía causa efecto (y no por empatías pre sonoras). Sin embargo, no hay razones aquí para suponer que la música, como posee movimiento, y posición, se identifica con el sonido, y menos aún que en este se presenta la armonía. Volveré sobre la noción de sonido en el siguiente apartado.

Música-Sonido-Aire

En la sección XIX de la compilación peripatética de *Problemas*, de nuevo en conexión con el fenómeno sonoro, se replantea la cuestión de "¿por qué la audición es la única de las sensaciones que tiene un carácter moral?" (919b 25).

A lo largo de esta sección hay varias preguntas en torno a la técnica musical, como la naturaleza de los intervalos y los problemas de la ejecución y afinación al tocar. También hay cuestiones acerca de la evolución de la música: por qué se conservó una cuerda mejor que la otra al modificar tal instrumento, la relación de la música con el sonido (se habla del "sonido de las notas" (918a20), "el sonido de una cuerda") (919b 15).

Además se incluyen preguntas acerca de fenómenos exclusivamente sonoros como el eco (918b 35). Se plantea que muchas personas reunidas se oyen más al gritar que cada una separada porque la voz unificada de las personas "empuja más aire" que la de cada uno a solas (917b 20). De manera que hay aquí una relación de "sonido" y "aire".

Finalmente: "¿Por qué los ritmos y las melodías, que son un sonido, se parecen a los estados anímicos [...]? ¿Es porque son movimientos, igual que las acciones?" (920a). Los ritmos y las melodías son "movimiento" y son "sonido". Ya he mostrado que para Aristóteles el sonido es un efecto del movimiento ¿Pero es el sonido un movimiento?

Al explicar la naturaleza de la octava, el autor del fragmento afirma que "el movimiento más rápido parece ser más agudo, y en los espacios mayores el aire avanza más lentamente" (922b 35). "Movimiento rápido-agudo" y "aire lento-grave". Este fragmento sugiere que los sonidos son un movimiento del aire y que de este derivan sus características: cuando menos en lo tocante a la altura.

Ciertamente no es posible afirmar que ésta es la posición de Aristóteles, ni hay aquí un intento por reducir la música a sus cualidades sonoras. Pero sí hay pruebas de que los peripatéticos fueron conscientes de la dimensión física de la música (música-sonido-aire) y que la música fue un tema recurrente para ellos.

(Esto lo apoya el comentario de Pseudo-Plutarco al comienzo de su escrito *Sobre la música*, donde se menciona a los peripatéticos entre quienes "se ocuparon de escribir tratados sobre la música").

De manera que es posible concluir que, para los peripatéticos, las sensaciones de la música, sus movimientos, son sonidos y, de ellos provienen las características de representación de la música. (Una idea que también defendía Demócrito de Abdera) (DK 68 A 127, 128 y 135).

Por otro lado, es interesante que mientras Platón prescribe la música hasta el nivel técnico, Aristóteles se guarda de esa aproximación cuando investiga qué música conviene a la educación: "como consideramos, dice, que algunos músicos modernos y cuántos filósofos tienen experiencia de la educación musical han hablado mucho y bien sobre estas cuestiones, remitiremos a ellos" (*Política*, 1341b 25).

Después "admite" las melodías y sus respectivas naturalezas basado en que han sido sugeridas precisamente por músicos o filósofos, de estos se admite su juicio en función de la *experiencia* en educación musical. Aristóteles considera, en efecto, que la música requiere del factor "performativo" para ser comprendida, es de hecho necesario practicarla para comprenderla.

Saber de música, tocar música

En un famoso pasaje del primer libro de la *Metafísica* (1980b 25) la experiencia es definida como "muchos recuerdos de la misma cosa", "es el conocimiento de las cosas singulares". Aristóteles no sólo acepta la opinión de un "técnico" (el músico) en un arte tan especial por sus implicaciones morales como la música, además la de los filósofos está supeditada a su experiencia en el tema.

Ciertamente, Aristóteles está muy lejos de pensar que un músico profesional es un hombre respetable: "no consideramos esta actividad propia de hombres libres, sino de asalariados. Y el resultado es que llegan a ser vulgares artesanos, pues el blanco que ponen como fin es malo" (1341b 15). ¿Por qué entonces aceptar su juicio en algo tan delicado como la legislación de una ciudad? ¿Qué supone esto?

Que la música, entonces, no puede explicarse únicamente tomando en consideración razonamientos morales, intelectuales o filosóficos. Y que es necesario valerse de la experiencia sobre la música en el

sentido de la experiencia de *hacer* música. La música es por tanto, al menos en buena parte, experiencia.

Bien, hay que tener una experiencia de la música para juzgar la música. Pero, aún si esto es cierto, ¿vale la pena dedicarle "muchas repeticiones" a una actividad "inútil para la vida" (1337b 25)? El ocio, se responde Aristóteles, "parece contener en sí mismo el placer, la felicidad y la vida dichosa" (1338a). Sería una especie de educación de hombres libres para el ocio. No obstante, estando ociosos, los hombres obtienen placer de distintos modos: ¿por qué no hay una educación de la cocina? Por el lugar de la música especial entre las artes.

De acuerdo, pero si el oficio de músico es tan terrible ¿por qué enseñar a tocar música? "¿[P]or qué aprenderla personalmente y no gozar de la ejecución ajena?" (1339b 5).

[Porque] hay gran diferencia para adquirir ciertas cualidades, si uno mismo participa personalmente en la ejecución, pues es cosa muy difícil o imposible llegar a ser buenos jueces sin participar en estas acciones [...], la música debe enseñarse de modo que los jóvenes participen en su ejecución (1340b 20).

Aprender música es tocar música (hasta el grado que la decencia lo permita) (1341a5). ¡Para juzgar sobre la música es necesario (aunque no suficiente) saber tocar música! (Incluso él mismo no asume poseer el conocimiento técnico necesario y "admite" la opinión de estos ejecutantes). ¿Qué música, entonces, conviene que sea tocada? Aunque el libro termina sin dar una respuesta definitiva, Aristóteles se inclina porque, "según el término medio, lo posible y lo conveniente", distintos modos, incluso el lidio proscrito por Platón, pueden ser convenientes. Es más, como mencioné más arriba, hay modos, como éste, que pueden ser tocados por ser *convenientes* para aprender la técnica de tocar (1349b 25, una nueva valoración de la música desde el punto de vista de su propia práctica).

Así, encuentro las siguientes características de la relación filosofía-música en Aristóteles:

- (1) La música representa en función de sus sensaciones (que son sonidos en la tradición peripatética).
- (2) La armonía de la música radica en ser un cuerpo dotado de movimiento y posición.
- (3) Es necesario tocar música para juzgar, incluso filosóficamente, acerca de ella.

ARISTÓXENO

En este contexto, la obra de Aristóxeno de Taras, posterior al año 330 a.C. (el año de su llegada a Atenas), presenta una objeción presumiblemente dirigida a esta concepción peripatética: "se debe poner atención en no salir del camino de nuestra ciencia [de la música] (por ejemplo, concebir el sonido como un movimiento del aire), y no perder, al dar vueltas en torno a la pista, gran parte de lo que es propio de la armónica"²⁴. Aristóxeno no piensa que la música sea reducible a cualidades sonoras. Pero tampoco sostiene que exista algo más allá, en la música, de lo sensorialmente perceptible.

Aristóxeno considera, en su manual acerca de la armonía, una serie de proporciones aritméticas que definirían la música²⁵. Sin embargo difiere profundamente de las teorías pitagóricas en los que la música "resulta" de (y es realmente) las proporciones matemáticas expresadas.

Se trata de un estudio que se traza como meta "proporcionar demostraciones que concordarán con los fenómenos, no a la manera de [sus] predecesores, pues algunos emplearon elementos ajenos al tema, desdeñando hacer caso de lo perceptible, inventando causas puramente abstractas y afirmando que las proporciones numéricas y las velocidades relativas dan origen al agudo y al grave"²⁶.

Ciencia de la música

Como mencionaré más abajo, el conocimiento que persigue el autor es de carácter sonoro, en el sentido de perceptible para el oído: "cada principio deber ser reconocido por la percepción sensorial como una de las partes principales de un tratado de armónica"²⁷. De todo lo afirmado sobre la música, dice en los *Elementos de la Rítmica*, debe obtenerse una "comprobación mediante la observación de los hechos y la experiencia"²⁸.

Dado el caso de que, "en abstracto", se presente una descripción pero ésta sea irrealizable técnicamente hablando, o si resulta imperceptible para el oído, debe darse preferencia a lo que dicta nuestro

24 Aristóxeno, *Ciencia armónica*, p. 222

25 Un exhaustivo análisis de los cálculos de Aristóxeno en Winnington-Ingram, "Aristoxenus and the intervals of Greek Music".

26 Aristóxeno, *loc. cit.*, p. 221.

27 *Op. cit.*, p. 222.

28 *Op. cit.*, p. 255.

oído y a lo que puede tocarse. Por ejemplo, desde el punto de vista teórico, una melodía puede tener un registro infinito o es posible subdividir los intervalos también *ad infinitum*.

No obstante no hay voz ni instrumento capaz de poseer un registro infinito, ni oído capaz de percibirlo. En la armónica debe darse preferencia a lo que indican la ejecución de la música²⁹. Los géneros (o maneras de tocar una armonía), por ejemplo, se ordenan según el tiempo y esfuerzo que le toma al oído habituarse a ellos³⁰ y el "máximo intervalo consonante" se define según "el uso práctico"³¹.

No debemos preguntarnos, arguye al analizar la melodía, si la continuidad se origina a veces en la igualdad o desigualdad de los intervalos, sino que debemos poner nuestra atención en la naturaleza de la melodía e indagar cuidadosamente qué intervalos coloca la voz, uno tras y otro de manera naturalmente melódica³².

La argumentación es tan precisa y puntual, desde el punto de vista de un profesional de la música, como para ofrecer, a manera de prueba de los principios expuestos, el uso concreto de un instrumento musical. Al explicar que lo agudo es consecuencia de la tensión y lo grave de la distención, afirma que: "Para quien no es del todo ignorante de los instrumentos resultará obvio"³³.

En la *Ciencia Armónica* y en los *Elementos de la Rítmica*, por otro lado, Aristóxeno trata de separarse de la tradición platónica (que proviene Damón cuando menos) y la teoría del *ethos*.

La gente a veces comete errores en uno u otro sentido. Un grupo considera que la ciencia armónica es algo grandioso, otros suponen, además, que su estudio no sólo los hará músicos, sino que mejorarán su moral [...]. Otro grupo considera que la ciencia armónica no tiene ninguna importancia, que es algo insignificante, aunque aseguran que no ignoran lo que es. Ninguna de estas dos posiciones está en lo cierto: la armónica no merece el desprecio de un hombre inteligente [...] ni tiene importancia tan grande que baste para todos, como pretenden algunos³⁴.

La primera acusación está dirigida a la tradición de Damón, seguida por Platón, del carácter moralizante de la música (o teoría del *ethos*). "Aristóxeno opinaba que la atribución de un *ethos* a determinado modo era fruto de lo que podría haberse llamado una convención histórica", esto no significa

29 *Op. cit.*, p. 194-195.

30 *Op. cit.*, p. 199.

31 *Op. cit.*, p. 200.

32 *Op. cit.*, p. 207.

33 *Op. cit.*, p. 192.

34 *Op. cit.*, p. 210.

que considere que la música no tiene relación con el *ethos*, "pero se diría que tal cualidad está de más, que es como un añadido a su cualidad fundamental"³⁵.

Es interesante que Platón se refiere a la música que deben escuchar los "gobernantes" y "soldados". Y en función de ello se deciden los *harmoniai* para todo el Estado. Aristóteles prefiere la educación musical propia de los hombres libres, aunque admite que debe haber lugar para la música de los "obreros manuales, jornaleros y otros de ese tipo" (*Pol.* 1342A20). Ambos relacionan las clases sociales con la 'mejor' o 'peor' música debido al tema que les ocupa (la educación del Estado).

Las valoraciones que aparecen en la *República* y la *Política*, donde (independientemente del juicio) se prefiere un modo u otro, por ejemplo, en función de si su efecto es moralmente "bueno". El modo que propicie la bondad será, derivadamente, "bueno". Si no se acepta la premisa de correspondencia entre ese modo específico, digamos el dorio, y lo "bueno", aún bajo el mismo concepto de lo que es bueno y concediendo la tesis del *ethos*, las valoraciones de la música son vanas: *es esto residela innovadora postura de Aristóxeno*. Si por añadidura, como lo hace Aristóxeno, se fundamenta la música en sus propiedades sonoras, el modo no es ni bueno ni malo, ni puede serlo.

En la obra francamente técnica de Aristóxeno no hay lugar para estas consideraciones, por ello el que no aparezcan estas afirmaciones no puede ser prueba de nada. No obstante, al eliminar el supuesto de representación moral de la música, y basar las consideraciones musicales en elementos sonoro-intelectuales, desplaza el criterio de valoración de la música de las prescripciones sociales ('música-buena'/'música mala') a la factura de la obra ('música-bien hecha'/'música-mal-hecha').

Por lo tanto, sólo quién es músico (en el sentido de ejecutante profesional y entendido) puede dar un juicio sobre la música. Aristóxeno quiere fundamentar la independencia de un campo de conocimiento propio de la música (que hoy llamaríamos musicología). Pero adjunto viene la desacreditación de los juicios provenientes de otros campos (como la filosofía).

35 Fubini, *loc. cit.*, p. 80.

Sin embargo, tampoco es posible reducir la música a su sola ejecución, como opinaría el segundo grupo (armonicistas). Según Aristóxeno, así como los filósofos estaban absortos en especulaciones, los ejecutantes estaban perdidos en una práctica sin ciencia³⁶.

(Influenciado por este pensamiento, Pseudo-Plutarco, en *Sobre la Música* (escrito entre 46 y 120 d.C.) dice: "se debe observar que no basta ser versados en música para ejercer la actividad crítica"³⁷. En efecto, a lo largo la *Ciencia Armónica*, Aristóxeno hace hincapié en la necesidad de combinar oído y mente. Se trata de una teoría que no excede los límites de lo sensible-musical).

Al analizar la relación de la filosofía con la música a través de los escritos de Platón mencioné la profunda relación que existía, en el contexto específico de la música griega antigua, entre la tradición musical griega y los instrumentos de que disponía. Ciertos instrumentos de determinadas características son parte y se identifican con la tradición musical.

Aristóxeno propone que la investigación en torno a la música se haga *sin* consideración de ningún instrumento específico, "no existe error más grande y más absurdo que basar en un instrumento las leyes naturales de la melodía armonizada"³⁸, especialmente el aulós.

Aunque se muestra especialmente renuente al aulós, no es porque, o al menos no es la razón aducida, por las propiedades morales o de carácter del instrumento, sino debido a las variaciones del instrumento en su confección, diseño y rendimiento (probablemente, como el oboe moderno, el aulós era muy susceptible de desafinarse según el clima, por ejemplo). Así, el autor se separa de la concepción "artesanal" de la música: es decir, rompe simultáneamente con la tradición de la práctica musical, en el sentido de que separa la música de su contexto habitual, y responde a las transformaciones de la práctica musical.

La tradición previa se había basado, como se mencionó, en usos regionales, y en los contactos y procesos sincréticos de la música. Por esta razón los estudiosos de la época se limitaron a explicar la música

36 Bowman, *loc. cit.*, p. 136.

37 Pseudo-Plutarco, *loc. cit.*, p. 167.

38 *Op. cit.*, p. 220.

de su época sin indagar con mayor profundidad las características y *posibilidades* de la misma. Aristóxeno reprocha severamente a estos autores sólo haber "limitado su teoría" a estos usos³⁹ y propone indagar profundamente los recursos de la música.

Así, podemos señalar las siguientes como características de la relación del pensamiento de Aristóxeno con el de la filosofía:

- (1) Aristóxeno se separa de las tradiciones peripatética, pitagórica, platónica y "artesanal" de la música.
- (2) La música es explicada en términos de su técnica de ejecución y capacidad auditiva de las personas
- (3) Las propiedades morales o matemáticas de la música no forman parte de dicha relación.

CONCLUSIONES

En el apartado anterior mostré que Aristóxeno reprocha que no se habían realizados estudios metodológicos sobre la música en su tiempo, Pseudo-Plutarco, por su parte, en el recuento que hace de músicos, no menciona ningún estudioso de la música hasta el siglo VII a.C., y no hay referencias históricas antes del siglo X a.C.⁴⁰. Una tradición musical como la de los *harmoniai* es consistente con un tipo de transmisión oral⁴¹ y con la ausencia de "teoría" acerca de la música.

Los primeros documentos datan justamente del siglo VII a.C., año en el que el proceso de sincretización hizo necesaria una reflexión en torno a la música⁴². Además, a partir de esta fecha los nombres históricos de compositores y ejecutantes empiezan a ser más frecuentes en las referencias: síntoma de la paulatinamente creciente importancia del músico en la ejecución de la música.

Para la primera mitad del siglo V a.C. existían ya relaciones culturales, según lo muestra Damón, entre la música y el ethos⁴³. Por otro lado, hacia el siglo IV a.C. comienza a usarse, o se populariza, el uso

39 *Op. cit.*, p. 184.

40 Chuaqui, *loc. cit.*, p. 125.

41 Burkholder, *A western history of Western Music*, p. 11.

42 Comotti, *loc. cit.*, p. 16.

43 Fubini, *loc. cit.*, p. 55.

de notación musical⁴⁴.

Los cambios en la tradición musical griega del siglo V a.C., enmarcan el pensamiento de Damón y, a principios del siglo IV a.C. dan lugar a las reflexiones de Platón. Estos cambios implicaron que se desarrollara la técnica de ejecución con dos consecuencias: un mayor virtuosismo y el cambio de las formas habituales. Este proceso es reflejado en Platón como una prescripción a los músicos acerca de la ejecución.

Platón llama a conservar la tradición y a volver a los tiempos cuando había una "clase de canciones [que] eran las plegarias a los dioses que llevaban el nombre de himnos. Había otro tipo de cantos -se les hubiera podido dar muy bien el nombre de trenos-, otros eran los peanes y otro, alabanza de Dionisio, creo, llamada ditirambo" (*Leyes* 700a).

¿Por qué Platón, al hablar de música toca temas como la política, el estado, los usos hegemónicos de la música y los comportamientos rituales? La música que está de acuerdo con la tradición es precisamente la que "sirve", en el sentido de que es útil, al Estado. En la concepción de Platón *eso* es la música. La reforma musical del s. V a.C. promovió "en la plebe la ilegalidad respecto a la música, y la osadía de creerse capaces de juzgar" (701a). (En el apartado dedicado a Platón mencioné que ya en la *República* había afirmado que la música debe promover que las cosas no cambien en el Estado).

Los procesos de la práctica musical fueron, en principio, parte de la tradición social, al grado que no podían distinguirse de ésta. La búsqueda de formas y lenguajes musicales distintos a tradición, por un lado, y de una práctica propia (una "profesión de músico") por parte de los músicos, condujo eventualmente, a un proceso de autonomización de la música.

Aristóteles se mantiene reservado respecto a la ejecución específica, al mismo tiempo que fundamenta la música en las sensaciones, la armonía en un aspecto físico y hace hincapié en la autonomía de la música en dos sentidos. Al fundamentarla en criterios que *no* son de la tradición (movimiento y sensaciones) y al reconocer que hay una práctica *propriadamente* musical.

44 Comotti, *loc. cit.*, p. 9. Una reconstrucción de la evolución de la música en la Grecia Clásica desde un punto de vista musicológico en Salazar, *La Música como...*, cap. 8.

Por supuesto, Aristóteles no hace sino reconocer un fenómeno fáctico en el que él no puede intervenir. Ante este fenómeno el proyecto de *Política VIII*, es un intento por ubicar la función de la (nueva) música posterior a la reforma musical del s. V a.C. dentro de la sociedad y ubicarla en el contexto más general del conocimiento. El proceso es sobre todo sintomático cuando se plantea encontrar una nueva fundamentación (sensaciones-sonidos) para la práctica antigua social de reconocer los comportamientos morales en la música.

Para lograrlo, Aristóteles sugiere que los miembros de la sociedad sean parte de la práctica, al menos la práctica normalizada, de la música. Platón podía tratar un tema propiamente musical (como el modo y la dotación) desde criterios no musicales en la medida que la práctica normalizada entendía a partir de esos mismos criterios la música. Es decir, Platón no rechazaba a los músicos, en la medida en que todo ciudadano era músico en el sentido de la tradición que data del siglo XIII a.C., Platón se opone a la autonomización de esta profesión, por las implicaciones sociales mencionadas, respecto a su ámbito hegemónico: un determinado *status quo*.

Aristóteles opta por congeniar la práctica vigente en su tiempo del músico (como profesional de un campo de conocimiento), con la música, y con las funciones sociales que a ésta (de acuerdo a la tradición) le corresponden, a través de un elemento común: el sonido. De acuerdo a la tradición peripatética, el conocimiento del campo musical, precisamente por exigencias de los músicos, puede verificarse en el sonido. Y también en éste puede observarse la identificación emocional de los espectadores.

Aristóxeno rechaza, tal vez con razón, que la música sea acerca de “presiones de aire”. Es decir, probablemente el sonido sí es una onda de aire, y probablemente en función de alguna característica de éste se modifiquen las propiedades de aquél. Pero éstas no son las propiedades *musicales*.

Por otro lado, Aristóxeno lleva la reflexión en torno a la música a un ámbito propio tanto para su objeto de estudio sobre la música (pues separa la música de la teoría del *ethos*, del pensamiento pitagórico, platónico, aristotélico y de la mitología) como para la música (sugiriendo cuál es el carácter de su estudio y

concentrándose en la técnica). Aristóteles ya había mencionado la necesidad de que saber de música es saber (tocar) música. Aristóxeno introduce un elemento nuevo en la música: la necesidad de que oído y mente estén “correctamente educados”, en el sentido de poseer el conocimiento de un campo específico, para percibir la música y a capacidades de discernimiento sonoro puntuales.

Apelar a las percepciones sonoras y rechazar las explicaciones de la tradición es parte del proceso por el que la música, como reflexión acerca de su práctica, comienza a generar su propio campo de conocimiento. Marcar distancia respecto a los armonicistas, que sólo se ocupan del instrumento, esto es, de la ejecución, es un supuesto necesario para fundamentar un campo de conocimiento sobre la música. Al mismo tiempo, la tradición musical griega había llevado la práctica a un punto tal de especialización que fue posible postular un campo de conocimiento, una ciencia, distinta a las existentes en su *método, contenido y objetivos*.

La práctica musical de la época de Aristóxeno, una época marcada por la especialización de dicha práctica, la autonomización sociológica de los agentes del campo de la música, y la paulatinamente creciente relevancia del papel del músico en la ejecución, fue abordada por el pensamiento a través de una aproximación técnica. Las reflexiones filosóficas helenistas posteriores (como Sexto Empírico y Pseudo-Plutarco)⁴⁵, siguieron la tradición platónica y pitagórica hasta fusionarlas en un pensamiento sobre la música que no respondía a las exigencias del fenómeno musical en lo más mínimo. Al grado de identificar la música con lo no-sonoro, ni siquiera sensible, en el *cuadrivium* y de negar que el fenómeno musical fuera, verdaderamente, música.

Antes bien, el oficio de músico en sentido práctico, quedó escindido de la “música” (en la mente de estos pensadores al menos). ¿Qué repercusiones tiene esto para la filosofía de la música? En el siguiente capítulo analizaré esta pregunta.

REFERENCIAS

Filosofía:

45 Fubini, *loc. cit.*, p. 83-102.

- Aristóteles, *Acerca del cielo. Meteorológicos*. Trad. Miguel Candel, Gredos, Madrid, España. 2008
- _____, *Acerca del alma*, Trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, España. 1999
- _____, *Metafísica*, Ed. trilingüe Valentían García Yebra, Madrid, España. 1998
- _____, *Poética*, Ed. trilingüe Valentían García Yebra, Madrid, España. 1999
- _____, *Política*, Trad. Manuel García Valdéz, Gredos. Madrid, España. 2008
- _____, *Problemas*, Trad. Ester Sánchez Millán, Gredos, Madrid, España. 2008
- Aristóxeno, *La Ciencia Armónica. Elementos de la rítmica*, en Chuaqui, Carmen, Ma, UNAM México. 2000
- Bowman, B.D., *Philosophical perspectives on music*, Oxford University Press, New York-Oxford. 1998
- Chuaqui, Carmen, *Musicología Griega*, UNAM, México 2000
- Düring, Ingemar, *Aristóteles*, UNAM, México, 1987
- Eggar, Katharine E.; "Emotion and Morals in Greek Music", en *Music & Letters*, Vol. 11, No. 2 7 (Abril, 1930), pp. 124-127. Oxford University Press [http://www.jstor.org]
- Eggers Lan, Conrado; *Los filósofos presocráticos*, t. I Trad. *usicología Grieg* Conrado Eggers Lan, Madrid, España. 1994
- Fubini, Enrico; *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, España. 2002
- Platón, *Apología et al.*, en *Diálogos*, t. I, Trad. Emilio Lledó, et al. Gredos, Madrid, España. 1997
- _____, *República*, en *Diálogos*, t. IV, Trad. Conrado Eggers Lan Madrid, España. 1998
- _____, *Leyes (Libros VII-XII)*, en *Diálogos*, t. IX, Trad. Francisco Lisi, Gredos, Madrid, España. 1999
- Pseudo-Plutarco, *Sobre la música*, en Chuaqui, Carmen, *Musicología Griega*, UNAM México. 2000
- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Trad. Miguel Wald, Gedisa, Barcelona, España. 1999

Música:

- Solomon, Jon; "The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis", en *The American Journal of Philology*, Vol. 107, No. 4 (Invierno de 1986), pp. 455-479 [http://www.jstor.org/stable/295097]
- Williams, C. F. Abdy ; "Ancient Greek Music", en *Proceedings of the Musical Association*, 24th Sess. (1897 - 1898), pp. 125-144 [http://www.jstor.org/stable/765274]
- Winnington-Ingram, R.P., "Aristoxenus and the Intervals of Greek Music", en *The Classical Quarterly*, Vol. 26, No. 3/4 (Julio - Octubre, 1932), pp. 195-208 Cambridge University Press on behalf of The Classical Association [http://www.jstor.org/stable/636762].
- Abromont, Claude, Montalembert, Uugéne, *Teoría musical. Una guía*, Alejandro Pérez Zaez, Fondo de Cultura Económica, México, 2001
- Burkholder, Peter J; Jay Grout, Donald, Palisca, Claude V., *A history of western music*, W.W. Norton and Company, New York-Londodn. 2010
- Burkholder, Peter J; Palisca, Claude V., *Norton Anthology of Western Music*, Vol. 1, W.W. Norton and Company, New York-Londodn. 2006
- Comotti, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*, Trad. Rubén Fernández Picardo, CONACULTA, México. 1977
- Salazar, Adolfo, *La música como proceso histórico de su invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967

Fonogramas:

Burkholder, Peter J; Palisca, Claude V., *Norton Recorded Anthology of Western Music*, Vol. 1, W.W. Norton and Company, New York-Londodn. 2006

Pista 1. *Epistafio de Seikilos*

Pista 2. Eurípides, *Orestes* (Género cromático)

Pista 3. Eurípides, *Orestes* (Género enarmónico)

CAPÍTULO 2

LA MÚSICA SUENA

PLANTEAMIENTO

2. *La tesis central de este capítulo es: los conceptos de la ontología de la música (de la tradición analítica de la filosofía) obedecen a la intuición fundamental de expresar teóricamente las características generales de un objeto. Sin embargo, presentan problemas teóricos-explicativos en un nivel interno.*

2.1 Cuáles son las necesidades explicativas de la filosofía de la música y cuáles los problemas que presenta su estudio filosófico.

2.1.1 Aproximación metodológica del programa positivista a su objeto de estudio.

2.1.2. La música en términos de obras musicales: elementos musicales a ser considerados en la ontología de la música: sonido, notación, forma.

2.2. Relación de las definiciones conceptuales de 'obra musical' con la práctica musical, conflicto teórico entre estética y ontología de la música.

2.2.1. Dificultades explicativas de esta teoría.

2.2.2. Compromisos teóricos de las teorías ontológicas como posible explicación de las dificultades.

OBJETIVO

Una reflexión filosófica sobre la música tendría que explicar primero cuál es su objeto de estudio. Sabemos que la música, en sentido coloquial, aparece íntimamente ligada a procesos (rituales por ejemplo), a significados (los del texto de las canciones por ejemplo) y a criterios (morales o emocionales) ajenas a lo “propiamente musical” (permítaseme, de momento, este uso intuitivo del término). ¿Cómo agrupar todos los fenómenos que llamamos música bajo un solo rubro? ¿Es posible, en qué medida, dar una definición filosófica de la música? ¿Es siquiera un verdadero problema filosófico? Este capítulo explora esta posibilidad.

INTRODUCCIÓN

“Un francés dice: 'La música es un aliento de sonido, que sucede y ya se ha ido', mientras que la definición alemana más reciente [en 1929] es que 'la música son tonos organizados a través de la belleza'. ¿Debemos, en esta época de agitación, conformarnos con el dictado según el cual la música no puede ser definida, o darnos por satisfechos con el airado comentario de que la música es un suspiro pasajero? También se ha llamado a la música 'el encantamiento del sonido', ¿pero qué es lo que nos encanta [de este modo]? ¿Por qué tiene lo indefinible tal poder sobre nosotros? ¿Qué es la música?”⁴⁶.

Ciertamente la cantidad de “fenómenos” que, genérica y coloquialmente, llamamos música ocupan una gama bastante amplia. Podemos encontrarnos con interpretaciones diametralmente distintas del *mismo* estándar de jazz: ¿son todas estas “interpretaciones de la *misma* pieza? Al asistir a una sala de concierto, ¿cómo saber si las ejecuciones de la Cuarta Sinfonía de Mahler son música? ¿Qué pasa con la música grabada en CD?

En algunas grabaciones de rock y de pop el productor, o el ingeniero de sonido, llegan a ocupar un papel “creativo” en el producto final: ¿son distintas reproducciones de la misma interpretación? Cuando nos referimos a la música, en diversos sentidos, notamos que los criterios que usamos son distintos en cada

46 Fisher, “What is music?”, p. 360.

caso⁴⁷. Todas estas son experiencias del fenómeno musical... ¿pero experiencias de qué?

Acerca de la práctica musical se encuentran diferentes aproximaciones: el músico, el psicólogo, el dileitante, el compositor, el sacerdote o el científico darán respuestas inconexas y hasta contradictorias entre sí⁴⁸. Esto muestra que de la práctica musical no podemos obtener información acerca de la música como tal⁴⁹: “la música (en una determinada cultura), es lo que las personas dicen que es”⁵⁰.

Bien, aún pese a todas estas diferencias entre los fenómenos que llamamos coloquialmente música, ¿es posible plantear una investigación acerca de la música? “Hoy hay fuerzas en el mundo explotando el hecho de que si corrompes el lenguaje [¿es la música un lenguaje?], puedes esclavizar a las personas [sic]. Una verdadera filosofía de la música requiere términos que sean históricamente consistentes, verificables y defendibles”⁵¹.

(Platón opinaba que hay que controlar las prácticas musicales para que las personas no tengan la osadía de cuestionar a sus gobernantes (*Leyes*, 700a); sobre las implicaciones filosóficas de la música como elemento de cohesión social véase el Capítulo 4). Godt remarca la *necesidad* de explicar la música. Así mismo, expone los términos que esta explicación debe satisfacer, ¿pero es ésta explicación viable siquiera?

¿Cómo comenzar a delimitar un objeto de estudio? La práctica musical no ofrece un punto de partida claro. Sin embargo, en las prácticas que llamamos “música”, distinguimos ciertos “objetos”, de los que se predicen ciertas propiedades, como 'ser música'. ¿Cómo reconocer estos objetos, desde la grabación en CD hasta la interpretación de una obra de *free jazz*, cuáles son las características de estos objetos? ¿Por qué decimos que estos objetos son *música*?

El “programa analítico”, es decir, de la así llamada tradición analítica de la filosofía, busca establecer las condiciones de identidad de una *obra musical*, los objetos a los que llamamos música, un conjunto de

47 Sharpe, *Philosophy of music*, p. 57.

48 Fisher, *loc. cit.*, p. 365.

49 Goehr, Lydia; *The Imaginary Museum of Musical Works*, p. 74.

50 Godt, “Musical: A practical definition”, p. 83.

51 *Op. cit.*, p. 84.

propiedades necesarias y suficientes que permita identificar cuando una pieza es realmente una *obra*⁵².

No obstante, debe admitirse que la noción de *obra* obedece a una pre-concepción de la música como una de las Bellas Artes, de manera que análogamente con las “obras literarias” o las “obras escultóricas”, debe haber “obras musicales”⁵³. Esta analogía proviene, como la reacción metodológica de la tradición analítica en torno a la música, de la influencia del *idealismo* en torno al tema de la música⁵⁴.

EL PROGRAMA ANALÍTICO

Peter Kivy, aborda el problema de la siguiente manera. Limitémonos, por *mor* de la argumentación, a la expresión paradigmática del fenómeno, entendida como la realización de este fenómeno sin que intervengan, o en los que intervienen en menor medida, factores no musicales: solo música [*music alone*], en términos de Kivy. ¿Dónde ocurre esto? ¿Qué tipo de música es ésta? Kivy, como la mayor parte de los autores de esta tradición, piensa que este fenómeno ocurre sobre todo en la “Música Clásica Occidental” (acerca de este término véase Burkholder). Puede optarse por definir esta música como aquella de la que *El Clave Bien Temperado* es un caso paradigmático⁵⁵.

Pero bajo el concepto de “Música Clásica Occidental” caen infinidad de ejemplos, la definición de este conjunto de obras musicales, la selección de este tipo de música y el tipo de experiencia musical que ofrecen, debería ser también fundamentado, así como la relación entre la 'música sola' y el concepto de *obra musical*⁵⁶.

Aún ante este francamente vago nivel de generalización surgen varias dificultades. La 'música sola' es aquella que pertenece al grupo del que las Sinfonías de Beethoven son un caso paradigmático, pero muchas de las obras normalmente incluidas en este grupo no son 'solo música' (la música de cámara tenía un marcado carácter funcional, por ejemplo).

¿Entonces cómo saber qué obras musicales pertenecen a este grupo? No podemos saber si se trata de

52 Sharpe, *loc. cit.*, cap. 2.

53 *Op. cit.*, p. 12.

54 Bowman, *Philosophical perspectives on music*, cap. 3.

55 Kivy, *Music Alone*, p. 14.

56 Goehr, *loc. cit.*, p. 80.

'solo música' basados en si esta fue creada, total o primordialmente, para ser percibida como tal. Y no sólo porque no tengamos acceso a la *intención* del creador (de hecho, generalmente no determinamos si una obra es 'sólo música' por la observación de determinadas características apuntadas por el compositor, incluso si éstas se encuentran disponibles). Por el contrario, generalmente sabemos que una obra es música pura, y después inferimos sus propiedades.

Pero incluso, a sabiendas de determinadas especificaciones programáticas de los compositores, es decir de su intención en cierta obra, al parecer “no estamos dispuestos a permitir” que interfieran con lo que consideramos música pura⁵⁷, incluso dichas notas son tachadas como una dimensión “subjetiva” de la obra. Entonces, ¿no hay manera de identificar qué obras son o no música pura, que es el objeto de la investigación? Podría preguntársele a Kivy: “¿exactamente qué vamos a investigar?”. A lo que él respondería:

No puedo decir, en términos de necesidad y condiciones suficientes, o nada como eso, qué califica como una obra de música pura o a qué llamo sólo música. Pero puedo identificar esas obras independientemente de la experiencia de la música pura que tendrá lugar, apelando al grueso del repertorio instrumental, sin tomar en cuenta el contenido, *ratificado por la comunidad musical al grado de ser paradigmas de la música instrumental*. Por lo menos en la medida en que esta caracterización es entendida previamente a que sea posible una definición que, basada en argumentos teóricos, pruebe que la música pura también tiene un contenido (en sentido teórico)⁵⁸.

Se trata de tomar unos pocos casos e inferir sus características que serán las de todas las obras semejantes.

Pero ¿qué quiere decir esto? La afirmación de Kivy puede interpretarse como una operación procedimental, una especie de fase previa a la postulación de una definición teórica: comenzar por aquello que nos es más accesible en términos de Aristóteles.

Pero, por otro lado, ¿qué sucederá si, dada esta definición teórica satisfactoria surgen, como es usual, obras aceptadas como musicales por la comunidad musical que contradicen la teoría?

57 Kivy, *loc. cit.*, p. 21.

58 Kivy, *loc. cit.*, p. 29, el subrayado es mío.

No se trataría de un simple caso de un contraejemplo a una teoría. No es el fenómeno musical el que es un contraejemplo. Antes bien, se trata de que el contraejemplo lo es, o no lo es, en función de la aceptación de la comunidad musical. Aceptando la vaguedad de la expresión “occidental” y “música occidental”, ¿no es posible comenzar con una definición un poco más prometedora? (En el Capítulo 4 volveré sobre la cuestión del consenso en torno a los caos paradigmáticos).

Pues, si bien es cierto que la contextualización histórica es determinante para la música, es un hecho que antes como ahora se percibía e *identificaba* un fenómeno como música.

Las personas escuchan, juzgan y comparan obras musicales. La pregunta filosófica, el problema filosófico, siguiendo a Roger Scruton⁵⁹, es: ¿qué están identificando? Aún si un cambio de paradigma altera radicalmente lo que consideramos música, y lo que no, la pregunta seguiría siendo “¿qué es lo que escuchan [o escuchaban] estas personas?” y dicha pregunta, en tanto tal, permanecerá⁶⁰. (Volveré sobre esta idea en el siguiente capítulo).

Comencemos pues por buscar una definición un poco más prometedora de la música. ¿Cuál es el elemento 'objetivo', es decir, verificable, de la música? En este sentido, la tradición analítica ha aportado definiciones y avances⁶¹ que, pese a sus limitaciones, muestran respuestas en esta materia⁶².

Siguiendo con el intento de definir la música en función de los objetos que llamamos musicales, dada una definición más o menos funcional, identificamos los objetos que caen bajo la propia definición. De manera que es posible identificar las condiciones que debe satisfacer un fenómeno si es musical. ¿En qué pueden consistir estas condiciones? Mencionaré enseguida las vías que se han seguido bajo el programa analítico.

a) *Sonido*

Una forma de considerar la música es a través de su dimensión física, es decir en tanto sonido (en el

59 Scruton, *The Aesthetics of Music*.

60 *Op. cit.*, 98.

61 Sharpe, *loc. cit.*, p. 35.

62 Goehr, *loc. cit.*, p. 20.

Capítulo 1 mostré que la escuela peripatética ya consideraba esta vía). Después de todo, las características de la música son características que identificamos en el sonido. ¿Que explicación podemos dar de los sonidos que escuchamos en la música?

Partiendo pues del supuesto de que las condiciones de posibilidad de una obra son la dimensión sonora de la música, el planteamiento que hace Roger Scruton pretende responder esta pregunta. Siguiendo el argumento de Scruton⁶³, lo primero es averiguar si los sonidos son propiedades u objetos. Scruton se vale de una analogía con los colores. Los colores, como los percibimos, son propiedades de algo. Además, son propiedades a las que solo podemos acceder a través de la vista (a diferencia, por ejemplo, del contorno de un cuerpo, al que podemos acceder por medio del tacto también), es decir, son propiedades secundarias.

Considerados como propiedades de la luz (como cuando una luz roja “enrojece” todos los objetos que ilumina) o como características de los objetos, los colores son propiedades y accedemos a ellos por medio de los objetos en los que aparecen. Pero nuestro acceso a los sonidos, a diferencia de los colores, no depende de ningún objeto. Si estimamos que debe tener una causa determinada estamos expresando más un compromiso metafísico de causalidad que una propiedad *del* sonido.

Pero incluso si éste es el caso, los sonidos no tendrían que ser las propiedades de dicha causa (piénsese, en particular, en el sonido que es “propiedad” de un violín y este mismo sonido reproduciéndose en un sistema de altísima fidelidad). Entonces, como los sonidos no se presentan como propiedades de objetos, sino que identificamos propiedades en ellos (timbre, altura e intensidad las fundamentales), son objetos ellos mismos. (Probablemente objetos que despliegan sus cualidades en el tiempo, como los individuos).

¿Pero qué tipo de 'objetos' son? Scruton los caracteriza como objetos similares a los arcoíris o a los olores. Desde un punto de vista físico, un arcoíris, que es algo en lo que percibimos propiedades y a lo que accedemos sólo a través de la vista, es el resultado de la refracción de la luz que produce percepciones determinadas en las personas normales (su “realidad física primaria”). Análogamente, los sonidos son

63 Scruton, *loc. cit.*, cap. 1.

físicamente vibraciones de aire, su realidad física primaria, que producen percepciones determinadas en las personas normales.

Quiero detenerme un momento en este punto. De hecho no percibimos la realidad física primaria del sonido, sino objetos. A diferencia de la reducción peipatética del problema de la música a la dimensión sonora de la misma, aquí hay una diferencia entre el sonido en general, el sonido al que nos referimos al hablar de la música y la realidad física del sonido.

Sonido acústico es el objeto secundario resultado de la vibración de aire. *Sonido musical* es el objeto secundario resultado de la vibración de aire que satisface las condiciones por las que una obra es música. Es problemático tratar de definir qué sonidos son musicales y cuáles son sólo acústicos.

Pero este no es un problema de la teoría de Scrouton, de acuerdo a él se trata de decir en qué consiste lo musical de los objetos musicales (tomados del repertorio occidental). Determinar precisamente qué sonidos lo son o no lo son depende de otra instancia: el consenso de la comunidad musical.

El problema es que tampoco puede establecerse una relación bi-unívoca entre los eventos físicos de vibración de aire y los sonidos acústicos: muchos eventos de vibración se dan bajo las condiciones que supone un sonido, pero con una diferencia de grado que las pone fuera de la perceptibilidad de cualquier escucha normal. A esto nos referimos con “sonidos que no podemos escuchar”, vibraciones de aire cuyos parámetros, siendo los mismos, serían perceptibles en grado distinto (en este sentido es más adecuado el término “frecuencia (vibración) ultrasónica” o “infrasónica”).

Esto prueba que no existe una relación biunívoca sonido-vibración, y no puede identificarse el sonido acústico con la realidad primaria del sonido. Además, las condiciones de percepción normalizadas son también condición de posibilidad del objeto secundario.

Además, pueden emitirse juicios sobre eventos aún si no forman parte de la “realidad primaria” [*ultimate reality*]⁶⁴. Las propiedades secundarias, como los colores, son un ejemplo. Los 'objetos secundarios'

64 *Op. cit.*, p. 4.

[*secondary objects*'], como el arcoíris, los olores y los sonidos, son otros: es decir los arcoíris son objetos secundarios porque para cualesquiera observadores normales, se perciben en ellos propiedades a las que accedemos vía un solo sentido. ¿Pero qué son los sonidos?

Como fenómeno, escuchamos los sonidos y esta escucha es de acceso privilegiado. Los sonidos *no son* la vibración de aire (no son su realidad física primaria), como el arcoíris no es la rarefacción de la luz: sino el objeto secundario de dichas vibraciones al que accedemos vía la escucha. Al aproximarnos al sonido musical se hace patente, en la mayoría de los casos, que la música 'suena'.

Estos objetos de percepción son susceptibles de emitir juicio en la medida en que están bien fundados en su realidad física primaria. La buena fundación consiste en que dados determinados eventos primarios, ciertas condiciones preceptuales suponen *necesariamente* el mismo objeto para todas las personas que satisfacen dichas condiciones.

Así, “no hay más razón para eliminar la realidad fenoménica [*phaenomenal reality*] de los sonidos en favor de las cualidades primarias de las ondas sonoras, que para eliminar la realidad fenoménica de los colores y los arcoíris”⁶⁵. Aún en “el ámbito de lo aparente” (es decir, acerca de objetos que suponen condiciones preceptuales específicas ajenas a la realidad física primaria), distinguimos cómo se ve algo para cualquier observador y cómo se ve sólo para una persona. Este nivel “objetivo” es la 'realidad fenoménica' a la que Scruton se refiere, determinado por las condiciones de perceptibilidad *ante* algún evento físico primario.

Ahora, el 'sonido musical', considerado ya como un objeto y no en función de la vibración sonora, resulta estar determinado por elementos ajenos a la realidad física. Las manipulaciones de los recursos de un instrumento musical tienen por objetivo manipular o alterar el evento físico para producir un sonido con ciertas características (pisar en cierto punto de un diapasón es manipular la longitud de un cuerpo vibrante, por ejemplo). Dichas características obedecen a la exigencia de que el sonido buscado sea musical

65 *Op. cit.*, p. 6.

(sea lo que esto sea). De manera que el sonido musical (incluso su realidad física primaria) es resultado de una técnica y una intención estética.

Pero no cualquier resultado sonoro de la técnica y la intención es música: hay arte y un resultado sonoro en el diseño de una fuente, dice Scruton⁶⁶, como lo hay en la lectura de un poema, pero estos sonidos no son música. ¿Qué es lo propio del sonido musical?

¿La organización del sonido? No cualquier organización, en todo caso, pues la poesía, como resultado sonoro, está organizada por la sintaxis, el metro y la prosodia del lector. Definir el tipo de organización sonora que es la música es complicado. A la luz del sistema diatónico temperado casos de obras electroacústicas de la música contemporánea podrían ser consideradas o no como algo “musical” (incluso por los propios músicos a quienes, metodológicamente, se recurre para seleccionar los *casos paradigmáticos*).

Scruton concluye:

Sea lo que sea, la música no es de tipo natural. Lo que será considerado musical depende de nuestra decisión, y ésta se hace con un propósito en mente. Dicho propósito es describir, y de ser posible extender, el tipo de interés que tenemos en una sinfonía de Beethoven. Hay otras cosas que satisfacen precisamente el mismo interés, y de modo alguno podemos decir cuáles serán sobre la marcha las que aparezcan. Es vacío preguntar si tal o cual experimento modernista o posmodernista es o no una obra musical, al menos hasta que nos hayamos preparado con una explicación de nuestros casos centrales en el arte. Sólo entonces sabremos qué significa esta pregunta. Y tal vez ya no sentiremos la necesidad de responderla⁶⁷.

¿Qué tipo de sonido es entonces el de la música? La música se compone de tonos, es decir, sonidos que existen dentro de un “campo de fuerza musical” [*musical field of force*] que escuchamos. Este campo de fuerza son las relaciones semánticas y sintácticas del sonido. El sonido de la palabra 'ornitorrinco' podría ser producido en la naturaleza y no sería una palabra. Cuando la palabra es escuchada por una persona hispanoparlante este percibe, además, el “campo de fuerza” gramatical de la palabra.

66 *Op. cit.*, p. 16.

67 *Op. cit.*, p. 16-17. ¿Qué es entonces el problema de la música? ¿Es, dentro de esta tradición, un problema o recibe el tratamiento de pseudoproblema que acaba o como juego formal, muestra de erudición o consistencia con sistemas teóricos (estéticos por decir alguno) externos al fenómeno musical? ¿O, antes bien, estamos ante la reiteración del discurso analítico volcado sobre un prejuicio pre-teórico (en la selección de las obras y característicos? (Agradezco al Dr. Carlos Oliva esta valiosísima observación). Retomaré el abordaje metodológico de la tradición analítica del “problema de la música” desde la filosofía en la primera sección del capítulo 3.

Los tonos son sonidos en este sentido, tienen sus propias condiciones sintácticas que son percibidas en el campo de fuerza. Parte de este “campo de fuerza” de los tonos son las condiciones que permiten la “expresividad de la música” a través de la percepción “metafórica” de los sonidos (las “proyecciones limitadas normalizadas”, como parafrasea Boghossian⁶⁸, de los tonos).

De manera que el orden sonoro de la música es un orden percibido. Ciertamente no todos los escuchas son conscientes de las formas musicales, como no todos los hispanoparlantes conocen la gramática del español, pero en ambos casos los usuarios distinguen desviaciones del uso gramatical normalizado.

Scruton concluye, pues, que los sonidos que percibimos en la música contienen dentro de sí, cuando son escuchados, el orden sintáctico de la música (un motivo aducido por el propio autor para apoyar la “percepción sintáctica del sonido” que tiene lugar en la música es el hecho de que una de las primeras formas de comunicación, el lenguaje, se vale del sonido).

El autor admite que esta sintaxis es producto de relaciones contextuales. Así, al describir la dimensión “armónica” de la música, dice:

[L]a dependencia contextual [*context-dependence*] de la armonía muestra que la tensión armónica no es intrínseca a un acorde [...]. Las propiedades dinámicas de la armonía, como las de los tonos, varían según el campo de fuerza en el que sean colocados. Una acorde que resuelve [a otro acorde] en Beethoven (el acorde que abre el último movimiento de la Novena Sinfonía por ejemplo) puede, de hecho, ser la resolución de una secuencia en autores como Walton⁶⁹.

La investigación de la música, en función de sus sonidos como realidad primaria, lleva a que el sonido que es propiamente musical, distinto del sonido acústico, los 'tonos', es percibido como tal en función de ordenamientos (armónicos, rítmicos, melódicos) que no dependen del sonido como 'objeto secundario'. Es decir, el sonido musical no está determinado por su relación de buena fundación con la realidad física primaria. De hecho, parece apuntar a que lo que es distintivo de un tono depende de la tradición que

68 Boghossian, *loc. cit.*, p. 51.

69 Scruton, *loc. cit.*, p. 70.

genera el código de organización por el que los sonidos se organizan musicalmente⁷⁰. Y, dadas ciertas condiciones preceptuales fijas dadas, esta tradición genera distintas técnicas y procedimientos para, a través de un mismo instrumento inclusive, manipular la realidad física primaria del sonido acústico tornándolo en musical.

Esto nos remite, nuevamente, al análisis de las prácticas musicales, antes de analizar esta relación cabe preguntarse: ¿es posible buscar una definición basada en alguna otra característica que explique cómo identificamos un fenómeno musical como tal?

b) Notación

Si, como mencioné más arriba, la definición de la música desde el punto de vista del fenómeno nos lleva a analizar las pautas particulares de ejecución, ¿debemos identificar las ejecuciones de una obra como parte de su 'definición'? Esta pregunta supone, por supuesto, que todas las ejecuciones lo son de una obra musical. ¿Cómo sabemos esto? ¿Cómo es que sabemos que uno y otro fenómeno sonoro son ejecuciones de la misma obra? Cosa que, por otro lado, sí sabemos.

Una manera de resolver esto es decir que ambas ejecuciones están unificadas por la notación de la obra musical. Es decir, identificar la obra musical con su notación. Nelson Goodman opina que

(a) reconocemos dos ejecuciones de una misma obra del corpus musical disponible por la relación que tienen con el sistema notacional de la misma.

¿Qué significa la tesis (a)? Goodman se refiere al 'lenguaje notacional' de la obra. Un lenguaje compuesto por símbolos atómicos que pueden formar símbolos compuestos. (No es este el lugar de discutir la teoría de Goodman a detalle, me limitaré a señalar algunas características de su teoría). Goodman determina ciertas condiciones que un lenguaje notacional debe cumplir. Estas, en la propia tradición de la música occidental (como la llama él, entre otros), muestran serias divergencias respecto a la notación en términos de Goodman.

Por un lado está el desarrollo notacional de la música de la tradición de las Bellas Artes. En dicha

⁷⁰ *Op. cit.*, cap. 2.

notación no todos los signos satisfacen las condiciones de un lenguaje notacional, el mismo símbolo, el trino, puede referirse a muchos eventos sonoros distintos. Durante el barroco temprano, por otro lado, no se escribían los ornamentos que, no obstante, eran esenciales. En la así llamada “Música Contemporánea” las escrituras gráficas o de notación proporcional no establecen los criterios sonoros propiamente dichos y son susceptibles de interpretaciones radicalmente distintas desde el punto de vista del resultado sonoro.

Por otro lado, el Jazz muestra que el *lead sheet* usado por los músicos no contiene indicaciones de la mayor parte del fenómeno, de su ejecución. En estas interpretaciones, como menciona Scouton⁷¹ ni siquiera puede reconstruirse el *groove* de la pieza con base en la escritura⁷². En estos ejemplos, las características esenciales de alguna ejecución particular (*identity qualities*) no son consignadas siquiera en la escritura.

Todos estos ejemplos afectan el carácter de la música.

[Pero] el interés de Goodman no es con la identidad musical en sentido amplio. Simplemente trata acerca de cómo la identidad de obras [musicales], sean lo que sean, puede conservarse a lo largo de las ejecuciones. Su teoría descansa en la idea de que las ejecuciones de obras (y no cualquier otro tipo de ejecución musical) adquieren su identidad en virtud de la relación en que se encuentran con sus partituras⁷³.

Una definición así, entonces, no nos dirá qué es la música, ni siquiera *qué es* una obra musical. La tesis de Goodman entonces aportará

(a) las características por las que *una* interpretación del corpus musical disponible lo es precisamente de *esta* obra musical.

Bien, entonces la pregunta es, ¿cómo sabemos que *una* ejecución lo es de *una* obra? Lo sabemos a través de la relación con una partitura. Goodman afirma que debe poder reconstruirse la notación a partir de la ejecución, supuesto que se conoce el código de dicha notación.

Es necesario un sistema notacional que exprese total e inequívocamente las características del sonido

71 *Op. cit.*, cap. 2.

72 *v. Sharpe, loc. cit.*, cap. 1.

73 Goehr, *loc. cit.*, p. 31.

musical que lo diferencian del sonido acústico. Aún dejando de lado las indicaciones de una partitura que no satisfacen las condiciones notacionales del lenguaje en términos de Goodman (como las de *agógica* y las de *tempo*), esta condición es prácticamente imposible de satisfacer:

En un motete renacentista, la reconstrucción de la obra puede estar limitada por las habilidades y entrenamiento del escucha⁷⁴. Porque las percepciones del sonido musical no sólo están determinadas por las condiciones preceptuales normales (la dimensión objetiva de los “objetos secundarios” en términos de Scruton), sino las capacidades preceptuales propias de un escucha particular (análogamente, la dimensión subjetiva de los “objetos secundarios”).

Estas exigencias, de nuevo, pueden ir más allá de la teoría de Goodman: las limitaciones notacionales y de las personas son contingentes al sistema notacional de las obras musicales.

Entonces, sabemos que una ejecución lo es de una obra porque podría reconstruirse la notación de esa obra a partir de su ejecución (si ésta realmente lo es), dado (i) el objeto acústico considerado ya como musical y (ii) el código notacional capaz de expresar las condiciones acústicas y musicales.

Goodman parte de un *corpus musical* dado y un sistema notacional con cierto desarrollo. Su propósito, limitado a

(a) dar cuenta de las obras del corpus musical disponible existentes vía la notación existente tampoco puede ser satisfecho.

Suponiendo el desarrollo notacional disponible, al ejecutar es entonces de vital importancia mantener la correcta observancia de las alturas y duraciones sin importar los criterios estilísticos, por ejemplo. En cuyo caso, una interpretación brillante con un error en cuanto a las alturas no sería un ejecución satisfactoria, y una mediocre interpretación correcta en cada nota sería aceptable. (Si bien es cierto que se requiere una “sensibilidad” característica para descifrar los sutiles símbolos de un lenguaje semánticamente

74 Ziff, “Goodman's languages of art”, p. 514.

denso como la música)⁷⁵.

¿Es esto así para Goodman? Sí⁷⁶. Podría objetarse algo como lo siguiente: “[...] pero no puedo creer que una audiencia de lectores de partituras sea deseable. Imagina una visita a la Galería Nacional de Arte o al Louvre, endosado con libros de texto acerca de la técnica pictórica”⁷⁷. Dos problemas surgen en este punto.

Primero, distinguimos que una ejecución de una obra es mejor que otra, juzgamos que tal y cual interpretaciones de la misma obra difieren en determinados aspectos, al grado que establecemos comparaciones entre ellas. Para empezar, cómo juzgamos y cómo conocemos no es parte del proyecto de Goodman. Nuevamente, condiciones contingentes.

Segundo, precisamente esos gestos “no prescritos explícitamente” son los que distinguen las ejecuciones entre sí. Goodman, entonces, sólo establece las condiciones que debe poseer *cierta* interpretación *de la obra*, a saber, estar basada en un sistema notacional de ciertas características. Al hacerlo descubre que la notación musical difícilmente coincide con estos criterios⁷⁸, en este sentido él mismo reconoce que no todos los ejemplos tomados del *corpus musical disponible* del que partió satisfacen los requerimientos. Es decir, la tesis no es válida para todos los fenómenos de los que, supuestamente, se derivó.

¿Cómo debe ser una ejecución para ser considerada de una ejecución de una obra que la teoría sea capaz de abordar? La teoría de Goodman podría afirmar, al explorar qué es una obra musical, que debemos admitir que no todo lo que consideramos una obra lo es, pues no está expresada en términos notacionales correctos. La notación de una obra musical puede reconstruirse a partir de una ejecución adecuada. Lo que no satisface estos criterios, o bien no es una obra de música, o bien cae fuera de la teoría. De manera que la tesis de Goodman es:

75 Bowman, *loc. cit.*, p. 232.

76 Goehr, *loc. cit.*, p. 40.

77 Dagg, “What is a “Great” Composer?”, p. 799.

78 Ziff, *loc. cit.*, p. 513.

(a) dar cuenta de algunas obras del corpus musical disponible (discriminadas *a priori* en función de la teoría de Goodman) vía un sistema notacional ideal (*i.e. no existente*).

Sin embargo, “la brecha entre su teoría y el cómo pensamos acerca de la práctica musical (o la distancia entre su teoría y las obras del corpus musical disponible) es simplemente muy ancha”. Pero ¿hay alguna explicación “teóricamente coherente y que mantenga una relación satisfactoria con el fenómeno musical”?⁷⁹.

c) *Formalismo-“Platonismo”*

¿Podemos considerar que la música realmente es la notación? No es difícil conceder que *una* ejecución de una obra musical paradigmática no es *la* obra musical (es decir la obra no es *una específica* representación de la misma). Incluso en las ejecuciones de 'música pura' reconocemos la puesta en escena de *una* obra musical que está escrita en la partitura.

Detengámonos aquí: ¿qué es lo que está escrito en la partitura? No es la descripción de *una* interpretación (pues muchas interpretaciones, distintas entre sí, lo son de la misma obra). ¿Podemos definir qué es lo que está consignado en la notación musical y representado en las diferentes ejecuciones? ¿Es realmente una partitura un algoritmo dado?

La partitura musical “corresponde” a ciertos sonidos, pero, como mencioné antes al referirme al planteamiento de Roger Scruton (en el apartado (a) más arriba), son sonidos musicales en virtud del orden, tradición, en el que aparecen, y esta misma tradición determina la notación. Si este orden los define, ¿es posible que este orden sea en lo que consiste lo musical? No todos los escuchas perciben el orden de *una obra* del mismo modo: el pianista entrenado, el musicólogo erudito, el diletante filarmónico y el escucha ocasional no perciben los mismos procesos.

Pero la diferencia entre lo que escuchan estas personas “no es la diferencia [que hay] entre quiénes responden a la música como un estímulo acústico [*music as physical stimulus*] y quiénes responden ante ella

79 Goehr, *loc. cit.*, p. 43.

como un objeto cognitivo [...]”. De nuevo, esta discusión está limitada a los objetos del corpus musical disponible, unánimemente aceptado (de modo que los “casos duros” no afectan esta argumentación). ¿Cómo puede probarse que “quienes responden ante la música meramente como un estímulo acústico, ni siquiera están respondiendo ante la música”?⁸⁰.

Kivy⁸¹ arguye que todos los escuchas responden ante la interpretación de una obra como si esta fuera un “objeto de conocimiento”, la diferencia de grado está entre lo que es cognitivamente reconocido *en* la obra (es decir, reconocer un fenómeno sonoro como algo cognitivo es condición necesaria –no suficiente– para escucharlo como música): “[H]ay un continuo de complejidad cognitiva cada vez mayor [...] y objetos de complejidad cada vez mayor, incluso cuando los sonidos son los mismos”⁸², del usuario del elevador, digamos, al director de orquesta, ante la misma “obra”.

Si las disposiciones del sonido de las obras musicales (su orden sonoro específico o “forma”), son reconocidas de manera (gradualmente si se quiere) distinta para distintos escuchas, y si además esa forma, es “musicalmente significativa” en contextos y tradiciones específicas. ¿Cómo podemos identificar estos objetos cognitivos que reconocemos en las interpretaciones de los mismos?

Al analizar el contenido físico de la música en el apartado (a), su dimensión acústica, la cuestión se reduce a su dimensión perceptual: el sonido. Pero esta conduce a condiciones contextuales para identificar el sonido musical. Capturar dichas condiciones contextuales de manera general es poco viable, como mencioné en el apartado (b), independientemente de la realidad perceptible de la obra (a través de su notación, por ejemplo). Donde la identificación no satisface siquiera la descripción del fenómeno de identificación como obras de los objetos del corpus musical disponible.

¿Es acaso posible abordar las condiciones contexto-preceptuales de la música a través de sus efectos-no sensibles? Es decir, si la es esencialmente un objeto de percepción, pero no determinado únicamente

80 Kivy, *loc. cit.*, p. 68.

81 *Op. cit.*, cap. 5.

82 *Op. cit.*, p. 69.

por la percepción del objeto, ¿es posible analizar los efectos de la percepción del objeto sonido-musical independientemente de las propiedades de dicho objeto? “[E]l valor de la música ha sido enfocado desde el punto de vista del placer que brinda. De manera que el placer ha sido tomado como parte central de este arte”. ¿Es posible identificar la forma de una obra a través de las sensaciones que produce?⁸³.

Esta vía es problemática. Primero, si esta afirmación remite a la “intención” de un compositor al hacer una obra, no sólo nos encontramos con que ésta es privilegiada, sino que, incluso cuando es explícita, no siempre corresponde con la *actual función de la obra* (la música de servicio religioso de Bach no fue hecha *para* ser escuchada como música pura, no obstante, cumple esa función en la tradición de la música occidental).

Precisamente éste es el problema con esta aproximación, las obras musicales cambian constantemente de función (alterando también el *modo* de escucharlas) *independientemente* de la intención de su autor⁸⁴.

Pero es posible que la forma de la obra musical sea una 'forma abstracta', como lo plantea Kivy⁸⁵. Las ejecuciones de una obra se distinguen en la medida en la que son susceptibles de percibir en ellas ciertas características, dadas ciertas condiciones contextuales. Tal vez vagamente al menos, la estructura de los sonidos⁸⁶.

¿Qué criterios podemos tener para distinguir cuando aparece realmente en esta ejecución la 'estructura abstracta'? Esta exigencia sólo podría ser satisfecha a través del conocimiento de la práctica musical, escuchando una interpretación de una obra sabemos si esta corresponde con la obra en la medida que conocemos interpretaciones previas de la obra.

¿Hay otra vía? Tal vez lo que está consignado en la notación no es una serie de instrucciones, un orden para los sonidos, sino la descripción de algo, de una entidad. Una entidad de la que predicamos propiedades entre las cuales estarían las propiedades auditivas explícitas del sonido acústico (capturadas en la partitura), y las referencias contextuales tácitas que son indispensables para comprender la unidad de una

83 Sharpe, *loc. cit.*, p. 37.

84 *v.* Los ejemplos analizados en Fubini, *loc. cit.*, caps. 1-4.

85 Kivy, *loc. cit.*, caps. 5-6.

86 Ridley, “Against Musical Ontology”, p. 205.

obra de arte como sonido musical, de manera que la obra no se identifica solamente con el componente auditivo ni meramente con la notación gráfica⁸⁷.

Levinson, en esta vía, sugiere que las obras musicales son entidades, de 'tipo implícito'. Dados los sonidos audibles y los instrumentos disponibles y, como diría Aristóxeno (véase más arriba Capítulo 1), nuestra capacidad de discernimiento auditivo, todas las combinaciones son teóricamente pre-existentes (no sólo en términos de alturas, habría órdenes rítmicos, tímbricos, etc. y combinaciones entre ellos).

Sea un sonido musical, de acuerdo a las condiciones preestablecidas en (a) y (b). Dado un percibiente normal en lo tocante a la realidad objetiva del objeto secundario sonido, condiciones cognitivas normales y relaciones sintácticas contextuales (pertenecer a una tradición musical dada), *cualquier percibiente identificará, en mayor o menor grado, una cierta estructura llamada musica*. El grado del reconocimiento está dado por el grado de conocimiento de las relaciones sintácticas disponibles.

Obviamente no toda la combinatoria de sonidos está “actualmente” disponible para todos los compositores. El sistema tonal de la música occidental, por ejemplo, restringe varias posibilidades (como lo ha demostrado, real y musicalmente, la *Teoría de la “Zanahoria”* de Julio Estrada). Este sistema es un 'tipo implícito' de la combinatoria total: un subconjunto de organización sonora que privilegia y restringe ciertas combinaciones sonoras.

Como la obra no se identifica con *una* reconstrucción notacional ideal o una realidad física primaria, es necesario establecer que distingue a una música de otra (el problema de qué es la música queda relegadísimo). Levinson reconoce, además, que una obra es creada por un compositor en un momento dado (basado a su vez en un subconjunto del lenguaje disponible, un 'tipo implícito') y que esto determina a la obra musical junto con el elemento sonoro: las entidades con *existencia actual* son 'tipos iniciados', que a través del compositor (y basados en 'tipos implícitos' de la combinatoria sonora posible) tienen existencia

87 Dodd, *Works of music*, cap. 3.

en la realidad física⁸⁸. (Los “lenguajes musicales” son de 'tipo implícito'. Un especie de subconjunto de posibilidades que disponibles *de hecho*, dentro de las que actualmente posee el compositor)⁸⁹.

Es interesante que el estilo, englobado en las posibilidades de lenguaje para el compositor, y las combinaciones actuales del sistema temperado referidas arriba son condiciones *de hecho*, verificables a través del fenómeno sonoro musical. Mientras que la “totalidad de sonidos disponibles” queda definido sin ninguna base excepto su postulación: para definir y resolver la cuestión se postula un nuevo conjunto –sin relación, por definición, con los datos. ¿Es posible definir este total teórico de combinaciones como la suma de las combinaciones posibles de los fenómenos *actualmente* verificados a través de la historia? No, esto nos devolvería a descansar la teoría en las prácticas inestables de la música.

Pero, si dos compositores crean simultáneamente una obra que se escribe y suena igual, ¿cuántas obras fueron creadas? Según sus propios criterios de individuación sonora, y de acuerdo también a Goodman, una sola, en virtud de la notación. De acuerdo a Levinson, en cambio, dos, en virtud de que dos compositores significa dos entidades.

¿Qué pasa con los arreglos o transcripciones de obras musicales? ¿Son también obras, es decir, creaciones? ¿Son algún otro tipo de entidad, qué tipo? “¿Qué de la práctica de la música clásica intentamos capturar cuando hablamos de las obras como algo que existe separada de las ejecuciones y partituras?”⁹⁰.

“En suma, si hay una o dos obras es un asunto que no se resuelve ni por la simple consideración de las [mencionadas] teorías estéticas, ni por mero arbitraje ontológico. Si ha de tomarse un decisión que sea coherente con la práctica y la teoría, se necesitará mucho más conocimiento de la práctica [musical] misma”⁹¹.

Además, ¿cuál es la función del compositor? (esto es relevante en la medida en que el compositor es uno de los criterios de individuación de la obra). Por un lado, él crea la obra, pero, por otro lado, solo

88 Ridley, *loc. cit.*, p. 206.

89 Goehr, *loc. cit.*, p. 50.

90 *Op. cit.*, p. 81.

91 *Op. cit.*, p. 57.

descubre las combinaciones pre-existentes. ¿Sobre qué bases se puede decidir cuando algo es una creación?

Si la creación musical es, *rigor sensu, ex-nihilo*, ¿cómo reconocer como *obra musical* algo que ha surgido recientemente (un estreno mundial, por ejemplo)? Pero si estipulamos que hay creación en otro sentido hay que definir ontológicamente este sentido. ¿Qué sentido puede ser éste? Al escuchar una obra decimos si fue afortunada o no en la medida en que hemos escuchado previamente *otras* obras musicales. O bien, puede recurrirse al “consenso de la comunidad musical” (como sugiere Kivy, véase más arriba la primera parte de este capítulo).

De nuevo, la práctica musical parece ser el criterio al que hay que acudir para encontrar criterios de individuación de las obras musicales. Concepto supuesto por estas tres aproximaciones.

LA PRÁCTICA MUSICAL

Al principio de este capítulo sugería que una investigación filosófica en torno a la música tendría, como planteamiento, al menos, que enfrentarse a la pregunta inicial, “¿cómo aproximarnos a un concepto de música?”. Más arriba mencioné que tomar ciertos “casos paradigmáticos”, como en la tradición analítica, podría ayudar a definir las características de toda obra musical, o, cuando menos, de un cierto 'grupo de obras musicales'. Obviamente, la breve exposición hecha aquí no abarca todas las variantes y principios de este tipo de investigación. Sin embargo sí muestra las características de este tipo de enfoque de la música.

En el inciso (a) mostré que la explicación de la música en virtud de sus sonidos constitutivos remite a considerar tonos como sonido musical, es decir, sonidos dispuestos según ordenamientos dictados por la práctica musical. El inciso (b) muestra que la idea de notación admite que la identificación de una ejecución con la notación supone procesos íntimamente ligados a la práctica musical para descifrar los símbolos implícitos. En el apartado (c) mostré que el considerar que la obra es algo además de su representación, es un criterio que requiere también de la práctica musical para hacer la explicación mínimamente satisfactoria:

Concedamos, *por mor* de la argumentación, que estas teorías logran explicar lo que pretenden. De manera que, una vez aceptado el nivel de las construcciones sintácticas y semánticas de estas posiciones (es

decir, si se pretende que estas teorías sean más que discursos o redes de conceptos consistentes consigo mismas y/o con otras teorías o redes de enunciados), requieren, para identificar cuándo son satisfechos los criterios de identidad estipulados, recurrir a la práctica musical. Aún si la definición es consistente hay que probar que no es vacía, pues el fenómeno musical de hecho existe: *a dicere ad esse non valet illatio*, parafraseando a San Anselmo.

Aaron Ridley presenta una crítica a este tipo de investigación sobre la música, manteniéndose aún en los límites de la “música pura” y de la tradición analítica. Al escuchar una obra, dice Ridley, juzgamos si la interpretación fue buena o mala, si se apegó a tal o cual criterio. Esto prueba que en la práctica musical no nos preguntamos si una ejecución es en realidad una representación exitosa de la obra, sino que lo suponemos o descartamos de inmediato.

¿Pero una teoría está forzada a dar cuenta de estas prácticas? “[I]an pronto como admitamos que una teoría tiene cierta conexión -descriptiva o prescriptiva- con la práctica, surge un dilema básico: ¿juzgamos la pertinencia de una teoría, una definición o cierta condición solamente con base en razones teóricas, o de acuerdo con su relación con la práctica, o con base, de algún modo, en ambas?”⁹².

Ridley afirma que desde el punto de vista del fenómeno musical, una ontología no es un “problema urgente”. Sin embargo, todos los juicios acerca de las “interpretaciones” de obras musicales que damos, en la práctica, son inútiles hasta que sepamos qué son esas obras. Es necesario saber que una obra es así y así [*such-and-such*], es decir, se requieren ciertas condiciones de identidad para que los juicios estéticos no sean vanos. Y, al mismo tiempo, dichas explicaciones responden a necesidades de fundamentación de juicios estéticos.

¿En qué términos podría darse esta descripción? Tomemos como ejemplos aquí las descripciones de los incisos (a)-(c). Asumiendo que en la práctica musical al escuchar una ejecución juzgamos si fue una buena o mala la interpretación de la obra, ¿una ontología de la música puede aportar algo?

92 Goehr, *loc. cit.*, p. 77.

Una ontología prescriptiva aporta en el sentido de establecer que nuestro juicio en realidad se refiere a si la interpretación *es* una ejecución de la obra. Una ontología descriptiva, en cambio, sugeriría que nuestro juicio se debe a si la ejecución satisface adecuadamente ciertos criterios o si lo hace vagamente⁹³.

Pero los juicios que hacemos acerca de una interpretación suponen precisamente que se trata de una puesta en escena de la obra, suponemos que ya cumple con los criterios de identidad (cualesquiera que sean estos) y enjuiciamos sobre ella. Ridley⁹⁴ arguye que la ontología de la música quizá no explica cómo percibimos la música, pero puede que sea parte de una explicación satisfactoria acerca de esta percepción (el propio Goodman aclara que una teoría puede no reflejar la práctica musical)⁹⁵.

Aunque no podemos averiguar acerca de las ejecuciones mismas, si son buenas o malas, podemos saber si la ejecución es realmente la ejecución de una obra en función de su “concordancia” con las condiciones ontológicas de la misma. Si una ontología está concentrada en “[...] especificar las condiciones de identidad de la obra -es decir, condiciones que pueden ser satisfechas por diferentes ejecuciones-, uno está comprometido a detallar la especificación de las condiciones que son, en sentido operativo, no propias de ninguna ejecución en particular [sino de la obras en tanto tales]”⁹⁶.

Empero, esta descripción no tiene por qué ser en términos estéticos para ser operativa. Es decir, no es necesario describir las características de cada ejecución considerada como fenómeno, sino que puede establecerse, en términos teóricos, que una ejecución es realmente de una obra cuando es “fiel” o “leal” [*faithful*] a las características de la propia obra.

Pero, sabemos si una ejecución es “fiel” a la obra porque cumple con las condiciones de identidad de la obra: no se han aportado las condiciones operativas (ni siquiera teóricamente) requeridas para contribuir a la explicación del fenómeno musical⁹⁷: qué parámetros y qué rangos debe cumplir una interpretación para

93 Ridley, *loc. cit.*, p. 209.

94 *Op. cit.*, p. 210.

95 Goehr, *loc. cit.*, p. 76.

96 Ridley, *loc. cit.*, p. 211.

97 *Op. cit.*, p. 213.

ser una instancia de cierta obra. Aún si no podemos verificar cuándo una obra lo es realmente, las explicaciones aducidas no nos dicen ni siquiera *qué* tendríamos que verificar para saberlo.

Incluso en los “casos duros”⁹⁸, como en las obras aleatorias o de “música contemporánea”, si una ejecución es presentada en términos que satisfagan la “concordancia” con la obra, es a través de la representación que conocemos si este fenómeno “concuerta” o no con las características de identidad de una obra, ¿en qué podría ayudar a este proceso una ontología de la música? Y, además, ¿es deseable una ontología de la música que de cuenta de los casos límites pero no de la mayoría de los fenómenos?⁹⁹.

¿Podemos, restringiéndonos a los fenómenos musicales *normales*, determinar la identidad de una obra con base en criterios estéticos? Al escuchar fenómenos musicales, difícilmente consideramos la cuestión de su identidad. Incluso en estrenos mundiales, dadas ciertas condiciones contextuales no dudamos que lo escuchamos es la obra aludida en el programa.

Pero estas “condiciones contextuales” del fenómeno musical, es decir, de las ejecuciones y representaciones de la música, no pueden formar parte de la “identidad de una obra”. ¿Puede una descripción ontológica colaborar a describir una *obra musical* independientemente de sus características contextuales? Repasemos las alternativas (a)-(c), expuestas más arriba.

Al considerar la música como sonido (como hice en el inciso (a) más arriba), supongamos, dice Ridley, que asistimos a escuchar una obra de un compositor del que conocemos todo el repertorio excepto esta precisa obra. Al comenzar la obra descubrimos que lo que escuchamos no corresponde a nuestras expectativas, ¿estoy frente a la ejecución de *esta* obra musical? Puede haber pasado lo siguiente:

1. Sí es una obra del compositor, demostrando que no conozco a profundidad su estilo.
2. Sí es una obra del compositor en la que éste cambió de estilo.
3. Tal vez hubo un cambio de último momento del que no fuimos advertidos.

98 En la literatura de la tradición filosófica-analítica acerca de la música, los “casos duros” son los que son considerados *obras* de la tradición de la música pura occidental, pero que presentan dificultades explicativas y características distintas (a veces contrapuestas) al resto de las obras de la misma. Por ejemplo, las composiciones aleatorias o silentes de la “música contemporánea”.

99 *Op. cit.*, p. 215.

4. Tal vez la representación es un fraude.

¿Cómo sé si esta puesta en escena es realmente la representación de *esta* obra? En los casos (1) y (2), una ontología-sonora, inciso (a) más arriba, de la música podría decirnos si la ejecución corresponde con la dimensión sonora de la música. *Previamente* sé cómo suena esta obra, y desde ello juzgo *esta* interpretación específica: pero si no conozco previamente la obra la teoría no puede decir nada.

En el caso (3) la pregunta es improcedente, pues se está representando *otra* obra. La teoría ontológica de la música puede decirnos en (4) si la ejecución es o no un fraude, basados en que de antemano sabemos que *pretende* ser la interpretación de esta obra.

Pero en estos casos, “todo lo que se requiere [...] es la observación de que los compositores [en la tradición de la música occidental] normalmente componen sus propios trabajos”, y sobre este supuesto descansa realmente la respuesta de la ontología de la música¹⁰⁰.

¿Pero qué pasa si los criterios de identidad son notacionales (inciso (b) más arriba)? Suponiendo que estoy familiarizado con la obra y con su partitura, asisto a un concierto de esa obra y lo que escucho no es lo que esperaba a partir de la partitura. ¿Qué ha sucedido?

1. Se trata de la obra en cuestión, demostrando que no soy tan buen lector.
2. Se trata de la obra en cuestión, pero mi edición es deficiente.
3. Tal vez hubo un cambio de último momento del que no fui advertidos.
4. Tal vez la representación es un fraude.

De nuevo, ¿estoy frente a la representación de *esta* obra? Una ontología podría decirnos si la ejecución es o no de la obra en cuestión y confirmar (1) o (2) si con antelación hemos determinado si la ejecución pretende serlo de *esta* obra. (3) Es irrelevante porque no se trata de una ejecución de la obra en particular, o bien, con base en la notación correcta puedo decidir si (4) la ejecución es o no un fraude. Pero de nuevo, estas respuestas suponen previamente que se ha determinado si la ejecución lo es o no de la obra.

Asumamos que conozco perfectamente el autógrafo del compositor o la edición más autorizada y

100 *Op. cit.*, p. 218.

tengo pleno conocimiento de la obra, ¿qué pasa si la ejecución no suena para nada [*at all*] como una ejecución de la obra? Si en verdad no hay nada de concordancia, este ejemplo remite a las alternativas de los dos ejemplos anteriores.

Asumamos, finalmente, que en una interpretación de una obra que conozco perfectamente no encuentro la 'forma' (en los términos expuestos en (c), arriba). De nuevo, la respuesta que demos depende de un conocimiento anterior de que la representación lo es de *esta* obra.

Consideremos este problema íntimamente ligado: desde el punto de vista del fenómeno musical, ¿cuándo la representación es lo suficientemente parecida a la obra como para decir que es una interpretación de esa obra, y lo suficientemente mala como para etiquetarla de mala? ¿Qué explicaciones puede dar una ontología de la música?

Si la “concordancia” entre los criterios de identidad y la ejecución significa una ejecución real de música, en el caso de una mala interpretación se trata de una ejecución que no representa la obra, pese a que la hemos identificado como una ejecución –mala– de la misma. Pero podemos considerar que la ejecución requerida por la ontología de la música es una “ejecución ideal”, en términos teóricos. Quiero decir, una ejecución sonora que corresponda con los criterios de la obra musical.

En este sentido ni esta (ni ninguna) ejecución *actual* son relevantes para la obra musical¹⁰¹. Tal vez el problema está en lo que exigimos de esta teoría. Aunque, en principio, buscamos investigar un fenómeno musical, es importante distinguir lo que éste es del *cómo* aparece. Así, no debe sorprendernos que una ontología de la música no de cuenta de los fenómenos estéticos de la misma. La distinción entre la ontología de la música (las descripciones de sus características definitorias) y la estética (las percepciones de las representaciones actuales de la misma), reduce la música a un nivel que *no* es sonoro. Siendo que esta dimensión es, por otro lado, el único acceso a dicho fenómeno.

Sin embargo, estamos hablando (aquí y en las teorías expuestas) de *música*, siendo así, al referirnos a

101 *Idem*.

este precísimo objeto de estudio, ¿tiene siquiera sentido distinguir lo que ésta es frente al cómo aparece? La misma pregunta pierde sentido respecto a los objetos secundarios (definidos por su perceptibilidad).

Aún es posible que esta consideración aporte algo, significativo además, a la consideración filosófica sobre la música. Así que detengámonos un momento más sobre este enfoque. “Cómo sabemos” o “cómo juzgamos” sobre un fenómeno musical es una pregunta distinta a *qué es la música* (o se supone esta diferencia).

Las ontologías de la música se detienen en qué es la obra de música. Si aceptamos que la metafísica y la estética (en sentido filosófico) de la música no son necesariamente compatibles, entonces:

[Aceptamos también] la posibilidad de que una cierta propiedad sea considerada irrelevante desde un punto de vista estético, y que, así, sea ontológicamente esencial. Ver estos aspectos separadamente no es, necesariamente, asumir que no tienen conexión. Pero si se supone una conexión, esta debe ser explicada claramente. Por el contrario, si no se supone una conexión, entonces hay que preguntar: ¿qué bases son consideradas para determinar que una propiedad es ontológicamente esencial?¹⁰².

En el repaso recién elaborado de los incisos (a), (b) y (c), mostré que, aún aceptando que una ejecución es distinta de otra, no es en virtud de los criterios de identidad ontológicos que éstas pueden ser discernibles, sino que estos suponen esta distinción. Como la música es un fenómeno de percepción u objeto secundario, sus características ontológicas deben ser relacionadas con las estéticas (o fenoménicas), pues esto es lo que supone que la teoría no es vacía.

En este sentido, la ontología me diría qué de la ejecución, me dé yo cuenta o no, la convierte en una representación de una obra musical. La teoría se convertiría en una teoría evaluativa, es decir, una teoría que delimita las características de una obra musical y determina cuáles de las ejecuciones corresponden verdaderamente a ésta.

Desde este punto de partida, difícilmente es sorprendente que cuestiones evaluativas, cuando se mira en conjunto, están limitadas a cuestiones de legitimidad -el preguntar si esta o aquella ejecución de una obra es lo suficientemente fiel a cualquiera que sea el conjunto favorecido de condiciones de identidad para determinar si es aceptable, [es] legítimar

102 Goehr, *loc. cit.*, p. 83.

algunas ejecuciones de la misma¹⁰³.

De acuerdo a Ridley, si la ontología de la música no da cuenta de los fenómenos estéticos de la misma se convierte en una “teoría” evaluativa de ciertas ejecuciones. De manera que no sólo no aportaría a la explicación fenómeno musical, sino que sería uno de los factores extra-musicales del mismo. ¿Pero es esto cierto?

¿Se trataría simplemente de “esta ofensiva actitud de los modernos acerca de las grandes notas de todos los tiempos que permea la época [...], que por inferencia da valor a lo que no vale la pena, y que nos entrega el espectáculo de la 'Rapsodia en Azul' en las Salas de la Reina y unos pocos devotos del jazz en las listas de los músicos serios”?¹⁰⁴.

No veo razones para creer que Ridley sugiera que la ontología de la música sea simplemente un discurso de legitimación. Antes bien, establece la necesidad de la dimensión estética de la investigación musical si ésta ha de ser relevante para dicho fenómeno.

De acuerdo a Lydia Goehr, no obstante, la constante búsqueda por

[...] definir y redefinir el concepto de música deriva de una necesidad de convencer a los eslabones más altos de la cultura dominante [*establishment*] de que ciertas prácticas musicales se encuentran entre aquellas que son respetables y civilizadas [p. 70]. Esta creencia ha marcado una tendencia por parte de los estetas por buscar definiciones, en menor medida porque serán particularmente útiles para entender conceptos individuales ellos mismos, y en mayor grado porque es un modo de legitimar la disciplina misma de la estética¹⁰⁵.

¿Pero es esto cierto? Una cosa es que una teoría ontológica de la música no de cuenta de la estética de la música. Muy distinto es afirmar que la *metodología* propuesta obedece a fines ajenos a la investigación filosófica sobre la música. ¿Acaso existe una manera más alentadora de definir la música? En el siguiente capítulo abordaré esta posibilidad dentro de la tradición de la filosofía analítica.

CONCLUSIONES

La investigación filosófica en torno a la música enfrenta el siguiente problema: ¿qué es aquello de lo que la

103 Ridley, *loc. cit.*, p. 208.

104 Dagg, *loc. cit.*, p. 799.

105 Goehr, *loc. cit.*, p. 71.

“filosofía de la música” trata? Desde el punto de vista del fenómeno musical, el término “música” es igualmente aplicado a prácticas tan disímiles entre sí que resulta problemático aplicar el término, al menos en el mismo sentido, a todas ellas.

Este hecho lleva a tomar una decisión metodológica: delimitar, previamente, un conjunto más o menos arbitrario de fenómenos que compartan ciertas características (que a su vez facilitan comprender el fenómeno musical independientemente de otros criterios con los que tiene una íntima relación). Las características de los trabajos dentro de este grupo (ejemplos paradigmáticos) pueden ayudar a comprender las características de aquello a lo que llamamos música.

Es cierto que estas explicaciones no dan cuenta de muchos fenómenos que coloquialmente llamamos música. No obstante, ¿es éste un defecto de la teoría? Después de todo, bajo el rubro de música se encierran tantas y tan variadas prácticas que, tal vez, distinguir estos fenómenos entre sí es un primer paso en la investigación filosófica. ¿Acaso los fenómenos que llamamos descuidadamente “música” lo son en el mismo sentido? ¿Es posible que el término del lenguaje natural 'música' sea una especie de “cajón de sastre” en el arrojamos distintos objetos basados en una propiedad que no es esencial a ninguno de ellos (a saber: el sonido organizado de cierta manera)?

Esto es, al decir 'música' podemos estar refiriéndonos, en realidad, a varios conceptos bajo el mismo nombre y escritura (una variedad de nociones homónimas y homógrafas en el lenguaje natural). Una investigación como la descrita aquí tendría la bondad de explicar *uno* de todos estos conceptos, el concepto de 'música' según es aplicado a la tradición de la música clásica occidental. No debería sorprender, en este sentido, que muchos de los ejemplos que habitualmente encasillamos en este grupo resulten excluidos del mismo.

Precisamente esta sería un logro de esta visión, delimitar, tan claramente como sea posible, el grupo del fenómeno de la 'música pura occidental'. Las obras particulares permitirían definir cuáles son las características de este grupo (no una enumeración de las características comunes a todas las obras). Así, aún

si todas las obras de estas grupo tienen en común requerir de *al menos* una interpretación para ser conocidas (una característica común a todas ellas bajo este supuesto), ello no quiere decir que pertenezcan a este grupo en función de dicho cariz.

Otras obras requerirán de otros tipos de análisis para aclarar el sentido en el que son 'música'. ¿Qué “otro tipo de análisis”? Precisamente explicar las características de uno de los conceptos de 'música' (el de 'música sola' en este caso) podría colaborar a determinar la aproximación a esas prácticas que, provisionalmente, quedan fuera del concepto de 'música'.

Si, dado un concepto de música, aparece una nueva obra (que es percibida como tal), y si ésta pone en entredicho dicho concepto, puede revisarse el concepto original y descubrir que el concepto de música es distinto. En este sentido tendremos una nueva teoría que responde a nueva evidencia. La nueva teoría será más satisfactoria que la anterior: sea que se trate de una extensión, modificación o una sustitución por completo del término. O bien si las nuevas obras exigen su propio y separado concepto de 'música', la nueva teoría dará cuenta mejor de los fenómenos musicales en general, al marcar la diferencia, que su predecesora.

El hecho de que los diversos conceptos de música sean tan distintos entre sí puede explicarse porque el uso coloquial de los mismos no cumple una *función* explicativa. Cotidianamente, usamos el término simplemente para “señalar” hacia determinado fenómeno que, en mayor o menor medida, nos interesa. Una descripción filosófica, en cambio, pretende determinar qué son esos fenómenos, y podría descubrir, en todo caso, que ante distintos fenómenos musicales (identificados propiamente a través de la ontología de la música), llamados genérica y coloquialmente 'música', reaccionamos de manera semejante.

Sin embargo, la polisemia del término música no se agota en el uso 'coloquial' del mismo. La 'comunidad musical' (en la que se basa la selección metodológica de los casos paradigmáticos), emplea multívocamente el término 'música'. ¿Y eso qué demuestra? ¿Quiere esto decir algo? Es un lugar común (argumentativo-filosófico) que no hay por qué suponer que quién práctica muy bien algo sabe qué es ese

algo. Además, podemos saber qué es algo, sin, de hecho, haberlo visto o experimentado nunca como fenómeno (bajo ciertas concepciones filosóficas).

¿De qué trataría entonces una filosofía de la música que no toma en cuenta el fenómeno musical (ni siquiera la práctica más “autorizada” de los músicos) de los ejemplos que describe?

Trata acerca de las condiciones que hacen que una obra sea lo que es (lo sepan o no quiénes la tocan, la componen, la reproducen o la escuchan). ¿Satisfacen estas teorías dicha pretensión? No. El análisis expuesto hasta aquí describe, en todo caso, porque consideramos que una *obra* pertenece al conjunto de la música pura (independientemente de la práctica musical) con base en condiciones inverificables por la definición de las propias categorías descritas.

Precisamente éste es el problema de este tipo de aproximación. Al separarse de la práctica musical, esta teoría prescinde de condiciones de verificabilidad de los criterios de identidad de una obra musical que ella misma supone: ¿cómo podemos verificar una teoría que toma como anecdóticos o ejemplificativos ciertos casos paradigmáticos en la medida en que ilustran dicha teoría, pero que no se refiere a las características verificables (las ejecuciones de una obra) de los objetos que describe?

De nuevo: ¿de qué está hablando esta teoría? Si la teoría no puede explicar el fenómeno musical, ¿qué es lo que explica? La relación entre las ejecuciones y lo que hemos considerado, previamente, una obra. Esta teoría no responde, entonces, a la pregunta “¿de qué podría tratar la filosofía de la música?”, ni siquiera “¿qué es una obra musical?”. Sino que es una explicación de “¿cómo justificamos (ni siquiera como conocemos o reconocemos) que una interpretación musical corresponde con la obra de la que presumiblemente es ejecución?”, y “¿qué características debe tener una obra musical para que pueda ser constatada en una ejecución?”.

Esta última pregunta ni siquiera supone que todas las obras musicales, todos los casos paradigmáticos, compartan las mismas características. Simplemente describe las características de aquellas obras que pueden (o podrían idealmente) ser identificadas, aunque no puede explicar, también por definición, ante nuevas

“obras” identificar sus interpretaciones: lo cual muestra que el “concepto” de obra no ha sido explicado en esta teoría, sino supuesto.

¿Es éste el mejor panorama para una investigación filosófica acerca de la música? ¿Son realmente semejantes todas las prácticas a las que coloquialmente llamamos música? En el siguiente capítulo abordaré ambas preguntas.

REFERENCIAS

- Alperson, Philip; “The Arts of Music ”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, No. 3 (Verano, 1992), pp. 217- 230 , Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics [http://www.jstor.org/stable/431230].
- Abromont, Claude, Montalembert, Uugéne, *Teoría musical. Una guía*, Alejandro Pérez Zaez, Fondo de Cultura Económica, México, 2001
- Boghossian, Paul; “On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression ”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 1, Ejemplar de 60 Aniversario, (Invierno, 2002), pp. 49-55 , Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics [http://www.jstor.org/stable/1519973]
- Bowman, B.D., *Philosophical perspectives on music*, Oxford University Press, New York-Oxford. 1998
- Dagg, N.V., “What Is a 'Great' Composer? ”, en *The Musical Times*, Vol. 75, No. 1099 (Sep., 1934),
- Dodd, Julian; *Works of Music . An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Nueva York, Estados Unidos, 2007
- Fisher, William Arms, “What Is Music? ”, *The Musical Quarterly*, Vol. 15, No. 3 (Julio, 1929), pp. 360-370 , [http://www.jstor.org/stable/738326].
- Fubini, Enrico; *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Alianza Editorial, Madrid, España, 1994.
- Godt, Irving; “Music: A practical definition ”, en *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1890 (Primavera, 2005), pp. 83-88 . [http://www.jstor.org/stable/30044071].
- Goehr, Lydia; *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon Press-Oxford, Nueva York, Estados Unidos, 1992.
- Kivy, Peter; *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ítaca, Italia 1990.
- Lippman, Edward A.; “The Dilemma of Musical Meaning ”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 2 (Diciembre, 1981), pp. 181-189 . Croatian Musicological Society [http://www.jstor.org/stable/83656]
- Ridley, Aaron; “Against Musical Ontology ”, en *The Journal of Philosophy*, Vol. 100, No. 4 (Abril, 2003), pp. 203-220 . Journal of Philosophy, Inc. [http://www.jstor.org/stable/3655654]
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Nueva York, Estados Unidos, 1997

- Sharpe, R.A.; *Philosophy of music. An Introduction*, McGill-Queen's University Press, Montreal, Canadá, 2004.
- Steinberg, Michael P; "Music, Language, and Culture ", en *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3 (Otoño, 1993), pp. 397-400 , Oxford University Press [<http://www.jstor.org/stable/742387>].
- Ziff, Paul; "Goodman's Languages of Art ", en *The Philosophical Review*, Vol. 80, No. 4 (Oct., 1971), pp. 509-515, Duke University Press on behalf of Philosophical Review [<http://www.jstor.org/stable/2183757>]
- Abromont, Claude, Montalembert, Uugéne, *Teoría musical. Una guía*, Alejandro Pérez Zaez, Fondo de Cultura Económica, México, 2001

CAPÍTULO 3

TÉCNICA Y TRADICIÓN*

PLANTEAMIENTO

3. *La tesis central de este capítulo es: un concepto del fenómeno musical, por las características de éste, supone necesariamente la consideración de la historia y prácticas sociales de la música.*

3.1. Análisis de la metodología del programa positivista de la tradición analítica de la filosofía de la música en relación con su objeto de estudio:

3.1.1 Tratamiento de la práctica musical a partir de las características metodológicas de las ontologías de la música de acuerdo a lo planteado en el capítulo 1.

3.1.2 Características de la conceptualización teórica de estas prácticas en la teoría del programa positivista de la filosofía de la música.

3.2 Exposición de una conceptualización metodológicamente distinta todavía dentro de la tradición analítica.

3.2.1 Explicación de una teoría que, dentro de la filosofía analítica, toma distancia del programa positivista de la filosofía de la música.

3.2.2 Aproximación metodológica de esta teoría al fenómeno musical.

* Tomo el título de este capítulo del libro homónimo de John Goldsby (véase bibliografía).

OBJETIVO

Este capítulo aborda las teorías, todavía dentro de la tradición analítica, que no suponen el “programa positivista”. Se trata de subrayar el cambio metodológico que estas proponen y la relación de este desplazamiento con el fenómeno musical. ¿Qué criterios pueden adoptarse o postularse en el estudio filosófico de la música? ¿Qué ventajas, o desventajas, explicativas implica el desplazamiento metodológico? ¿Cuál es el origen del enfoque metodológico de la ontología de la música revisado en el capítulo anterior?

En este capítulo abordaré estas preguntas.

INTRODUCCIÓN

[El contrabajo]. Es bello: todo acerca de él. El sonido, el contorno, la sensación, la sola idea. Es el cimiento, es el núcleo, el latido. Es la esencia de la música desde lo profundo hasta lo más alto -la raíz del árbol- la base del *groove* [...]. *Nadie inventó* el modo de tocar jazz en el bajo [...]. Muchos factores determinan el sonido de nuestro modo de tocar. Tocamos lo que conocemos, lo que hemos escuchado. La tradición del jazz comienza y termina con músicos emulando ciertos estilos musicales y agregando, luego, sus propias influencias e interpretaciones [...]. Ya sea que toques el contrabajo o solo escaves en los sonidos y sueños, el legado del contrabajo florece con cada músico y escucha que participa, eres parte de la tradición del jazz¹⁰⁶.

¿Qué es esto? ¿Es una descripción del contrabajo (un instrumento con una historia tan antigua en la “música clásica occidental” como la de la familia de la cuerda frotada)? ¿Cuál es la “idea del contrabajo”? Parece exagerado pensar en *un* instrumento como el cimiento de la música (aunque, si se tiene en cuenta la etimología de la palabra *basus*, cimiento, tal vez no lo sea tanto).

“El legado del contrabajo” es más próspero cada vez que alguien forma parte de esta transmisión de conocimiento (en el sentido en que él mismo contribuye a dicho conocimiento), es decir, el legado de la ejecución de jazz al contrabajo, tiene lugar precisamente en la tradición de la que forma parte.

“Nadie”, dice aquí Goldsby, “inventó el modo de tocar”, es un proceso colectivo que se verifica a través de la transmisión de sus prácticas¹⁰⁷. ¿Qué “conceptos” son los que conocemos que nos permiten

106 Goldsby, *The jazz bass book*, p. xi-2.

107 v. Schönberg, *Tratado de Armonía*, caps. 1-5.

tocar? ¿Qué tipo de organización es el *groove*¹⁰⁸ (véase Capítulo 2, apartado a)?

¿Qué es “la tradición del jazz”? ¿Es la práctica del jazz? Esta empieza y termina con músicos a través del tiempo. Estos músicos “emulan” ciertos estilos musicales, con los que sintetizan, después, sus propias influencias. La práctica del jazz es el músico que toca a otro músico y agrega algo para ser él mismo tocado por otro músico. Pero la tradición del jazz no se compone exclusivamente de estos.

¿Qué tipo de conceptos, de criterios epistemológicos, entonces, utiliza la tradición del jazz? ¿Qué compromisos ontológicos supone identificar (y juzgar sobre) *esta y no otra* “obra” de jazz? ¿Realmente es posible una *teoría*, propiamente dicha, en términos ontológicos, que tenga relación con los fenómenos estéticos de esta tradición?

En el capítulo anterior mostré que las teorías ontológicas, en términos de condiciones necesarias y suficientes, no reflejan el fenómeno musical. Sin embargo, dada una descripción de la práctica musical como la citada más arriba, ¿es posible este objetivo?

Si las ontologías de la música muestran problemas en la relación del ámbito metafísico y estético, ¿es porque estas teorías particulares no se encuentran suficientemente desarrolladas o es por la propia naturaleza del objeto de estudio?

En dicho capítulo mostré que las así llamadas “ontologías de la música”, ofrecen un rol evaluativo de las representaciones respecto a una obra supuesta. Sin embargo, ¿se trata de un problema de las teorías o de un error metodológico? ¿Cabe preguntarse si este enfoque es metodológicamente impropio?

O bien, ¿es porque el objeto de estudio, a saber, la música, no puede ser descrito de este modo? ¿De qué modo puede ser abordado este objeto de estudio? Intentaré mostrar (de manera no exhaustiva), primero, cuáles son las características metodológico-problemáticas del “programa positivista”, y después cuáles son las alternativas que se han propuesto dentro de la tradición analítica.

108 Scrouton, *The Aesthetics...*, cap. 2.

EL PROGRAMA POSITIVISTA

De acuerdo a Lydia Goehr, las ontologías de la música obedecen al plan “positivista” que caracteriza todas las áreas de la filosofía de la tradición analítica. La estética también ha “adoptado” esta metodología más para legitimarse a la luz de estas preferencias teóricas (como mencioné en el capítulo anterior).

En la tradición [de la filosofía] analítica, principalmente bajo la influencia de la Ilustración, Frege, y el positivismo lógico, la búsqueda de definiciones se ha aproximado tanto como es posible al procedimiento científico (dónde éste es concebido de manera anti-pragmática). El modelo dominante de análisis para todas las áreas de la filosofía -ética, estética y ciencia- ha venido a caracterizarse por el gobierno de un estándar 'positivista' de objetividad y lógica¹⁰⁹.

La estética ha sido, de acuerdo a estos criterios, la disciplina que menos se ha ajustado a los requisitos planteados por Goehr. Por consiguiente, las explicaciones estéticas han optado por la *metodología* positivista más para legitimar sus propias explicaciones a la luz del paradigma de la tradición analítica, que por el objeto de estudio al que se acercan.

Pero, independientemente del origen científicista del programa positivista, éste podría aportar datos relevantes y reveladores acerca del fenómeno musical. El uso de otra metodología tendría que estar basado en el objeto de estudio en todo caso y no en la preferencia de un *tipo* de explicación encima de otro. ¿Es *metodológicamente* impropio el programa ontológico de la música?

La metodología de los “casos paradigmáticos”

La metodología de esta tradición se centra en el concepto de “obra musical” (capítulo 2). Los conceptos de 'música' obedecen a la necesidad de establecer la pertenencia (o no) de ciertos fenómenos musicales o casos duros (límitrofes, por sus características, de lo que habitualmente llamamos música).

Los requisitos conceptuales del programa positivista, de acuerdo a Lydia Goehr, presentan ciertas características que no son adecuadas para el estudio del fenómeno musical. ¿Cuáles son estas características?

El primer paso en términos procedimentales del programa positivista (véase Capítulo 1) consiste en reconocer un(os) caso(s) paradigmático(s) para determinar las condiciones de identidad de todos los casos

109 Goehr, *The Imaginary museum of musical works*, p. 71.

que serán obras musicales. Luego generaliza las condiciones de una pieza musical, *previamente* caracterizada como obra musical, como las características de toda obra musical.

Estos casos paradigmáticos son escogidos con base en características explícitamente señaladas por Kivy¹¹⁰:

1. Son escogidos del “grueso del repertorio instrumental” de la “música occidental”.
2. Son amplia y consensuadamente reconocidos como parte de la tradición de la “música occidental” por la comunidad musical.
3. Son amplia y consensuadamente considerados *paradigmas* de la “música occidental”.
4. No se considera el contenido de los casos paradigmáticos.
5. El contenido de los elementos de este conjunto será determinado con base en criterios teóricos.

Característica 1.- Parafraseando a Kivy, es francamente plausible analizar unos pocos elementos de un conjunto y determinar qué los hace pertenecer a dicho conjunto: Al verificar este concepto, podría encontrarse que tales propiedades son esenciales a las obras de arte (si es que *verdaderamente, es decir, teóricamente*, son obras de arte).

¿Pero por qué se escogen estos ejemplos paradigmáticos y no otros? Sin una justificación de por qué se escogen estos casos y no otros, se trataría de una petición *ad caritatem* [*question-begging*]¹¹¹. Además dicha justificación tiene que ser independiente de la teoría para no caer en una *petitio principii* [*circular definition*]¹¹².

Característica 2.- La selección está justificada, y esta justificación es independientemente de la teoría: es la comunidad “musical occidental”, ajena a *esta* teoría, quién determina qué ejemplos son paradigmáticos y cuáles no lo son.

Característica 3.- Los ejemplos adoptados serán aquellos que usualmente son considerados en el conjunto

110 Kivy, *Music Alone*, p. 29.

111 Goehr, *loc. cit.*, p. 82.

112 Kivy, *ib. idem*.

de la “música occidental”, o “música sola”: son paradigmáticos en el sentido de que marcan y determinan la práctica musical occidental: el *Clave bien temperado*, la Sinfonía N°9 de Beethoven, la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, o la Suite Op. 21 de Arnold Schönberg, por mencionar algunos.

¿Por qué son paradigmáticos estos casos? En la tradición musical, los casos de obras maestras son valoradas porque presentan características no-genéricas. “Nadie que en realidad conozca la obra de Mozart podría confundir una pieza suya con una de Haydn”¹¹³. Además, estas obras son “obras maestras” en el sentido de que a través de ellas se efectúa un cambio en la práctica musical. En palabras del compositor Arnold Schoenberg:

[El teórico de la música] Observa un cierto número de fenómenos, los ordena según criterios generales y deduce de ello unas leyes. Hasta aquí esto podría ser justo, pues apenas puede hacerse otra cosa. Pero en este punto comienza el error. Pues llega a la falsa conclusión de que estas leyes, por corresponder evidentemente a los fenómenos observados hasta un cierto momento, serán válidas para fenómenos que se produzcan en el futuro. Y he aquí lo más funesto: creen haber encontrado un *canon* de la obra artística válido para las obras de arte futuras. Y a pesar de que los teóricos quedan frecuentemente desautorizados por la realidad cuando consideran antiartístico “lo que no está producido según las reglas”, no obstante “perseveran en el error” [...] ¿Qué significaría tal prescripción si resultase que en la realidad el arte se transmite y evoluciona a través de las obras maestras y no de las reglas de la belleza?¹¹⁴.

En su *Tratado de Armonía*, Schönberg critica el enfoque “cientificista”, “positivista”, de la enseñanza musical. Pero esta posición está apoyada, a su vez, en la Estética, “que se ocupa sólo de cosas eternas y llega siempre demasiado tarde a la vida”¹¹⁵.

¿Qué pasa con las obras que surgen y no se ajustan a la teoría musical, estética u ontológica de la música? No necesariamente debemos suponer un interés de legitimación (como mencioné en la segunda sección del capítulo 2, en las teorías ontológicas cuando menos). Puede considerarse que la predictibilidad de la teoría no sea un requisito de la misma.

El problema, para efectos de esta exposición, es el carácter de los casos paradigmáticos en la práctica

113 Sharpe, *Philosophy of music*, p. 41.

114 Schönberg, *Armonía*, p. 2-3.

115 *Op. cit.*, p. 4. v. caps. 1-3. *cf.*: Palma, *Tratado de Armonía*, p. 17: “Resultará defectuosa toda otra forma de llegar a un [intervalo musical de] 8va. empleando dicho movimiento [directo]” (el énfasis es mío).

musical: la razón por la que forman parte del “repertorio autorizado por la comunidad musical” (al que metodológicamente recurre el programa positivista) es porque son distintos del “repertorio” disponible en el momento de su aparición.

Schönberg considera una cuestión importante: al mirar los “casos paradigmáticos”, la metodología positivista selecciona casos que son considerados como “paradigmáticos” en la práctica musical, ¿pero en qué sentido estos mismos trabajos se consideran paradigmáticos en una teoría ontológica? (Volveré sobre las características (1)-(3) en la segunda sección de este capítulo).

En las teorías ontológicas, ¿se consideran estos casos como “paradigmáticos” en el sentido de ser “modelos” o “cánones” de la práctica musical dentro de la tradición de la música occidental?

Característica 4.- No, pues dichos casos son analizados sin tomar el “contenido” de estas obras en la práctica musical: Las teorías ontológicas, a diferencia de las aproximaciones estéticas criticadas por Schönberg, no buscan un canon acerca de las obras musicales. ¿Puede ser que se trate de modelos paradigmáticos en el sentido de ser a los que se “parecen” o “tendrían que parecerse” (por relación semántica asociativa) en algún sentido, todas las obras musicales? Es decir, ¿son las “obras musicales *por antonomasia*”?

No, pues precisamente la metodología consiste en tomar estos casos para definir *qué es* aquello por lo que definimos determinadas piezas como obras musicales, independientemente de su contenido o relación con otras obras. Los casos paradigmáticos no son considerados aquí trabajos de música de los que puede predicarse 'x es una obra musical', pues precisamente el problema es determinar en qué consiste el predicado “x es una 'obra musical’”.

Característica 5.- Al analizar los casos paradigmáticos puede encontrarse, en función de su pertenencia a dicho conjunto, una definición, con bases teóricas, de *qué es* ser un elemento de ese conjunto: De manera

que lo que no corresponda a un paradigma, en sentido epistemológico, no será considerado una obra musical. *En este sentido se trata de encontrar el paradigma de las obras musicales a través de los casos escogidos.*

Valdría la pena preguntarse qué es lo se está generalizando al considerar como “paradigmáticos” los casos mas singulares y excepcionales de la música clásica, aquellos por los que el “arte evoluciona”, en términos de Schönberg. Hasta aquí la caracterización metodológica de Kivy.

¿Hay algún problema *metodológico* en esta aproximación? Mencionaré dos problemas de este método.

Primero, volviendo a las características (1)-(3) recientemente explicadas, Kivy justifica el uso de los casos paradigmáticos como *metodología*. Pero, de los muchos casos que la práctica musical reconoce como “paradigmáticos” (en el sentido de “modelos ejemplares” o “cánones”), ¿por qué precisamente se seleccionan *este* y *aquel* casos como *paradigmáticos* (en el sentido de definir lo que será -y lo que no será- considerado cómo música)? Por otro lado, ¿cómo sabemos qué *definitivamente* no es música, es decir, cómo se justifican la selección de tal o cual material como uno de los “casos duros”?¹¹⁶.

Al escoger uno u otro caso paradigmático debe justificarse no sólo el empleo metodológico de “casos paradigmáticos”, sino la selección específica de *este* o *aquel* caso, pues a partir de este caso, *en tanto obra*, serán explicadas las condiciones de identidad de la *obra musical*.

Quiero decir: aceptando la metodología propuesta, ¿por qué Boulez mejor que Revueltas? En este caso, por un consenso epistemológico, hay sujetos validados por la crítica y esta crítica es el *criterio* de las obras aceptadas como paraigmáticas.

Segundo: el sentido en el que las obras son casos paradigmáticos es un sentido epistemológico, los casos paradigmáticos son aquellos que, presumiblemente, caen en la definición de obra musical. Sin embargo, al tomarlos en la teoría ontológica, algo que es relevantísimo de esta obra en sentido estético, y que por lo tanto determina la pertenencia de la obra al corpus musical disponible, como la instrumentación, podría no

116 Goehr, *loc. cit.*, 84-86.

serlo en sentido ontológico.

No hay ninguna necesidad de explicar un sentido a partir del otro. Pero si se supone una cierta “conexión” de los criterios ontológicos y epistemológicos con los estéticos (como es el caso de una teoría ontológica que descansa en la aceptación de la “crítica especializada” –con base en criterios estéticos– de sus casos paradigmáticos), debe darse la explicación de esta conexión¹¹⁷.

Los ejemplos determinados en función de sus características *estéticas*, que son tenidas en cuenta por la comunidad musical, establecen, concediendo por *mor* de la argumentación, las condiciones *ontológicas* de la obra musical: ¿hay una explicación de esta relación? Precisamente esta teoría falla en explicar la relación de la descripción estética con la ontológica a nivel teórico (véase la segunda sección del Capítulo 2), misma que supone.

Pero aún concediendo que no tiene por qué existir una explicación de la relación de una teoría ontológica de la música con los casos en los que se basa, ¿qué pasa con la constante aparición de nuevos casos paradigmáticos o de nuevos casos duros?

¿Es éste un verdadero problema, qué relación hay entre lo que pensamos de la obra de Bach (en función de lo cual se identifica como caso paradigmático por la comunidad musical) y la *obra* de Bach?

Puede evitarse este problema explicando la *obra* en términos de “propiedades constitutivas”: propiedades que permiten hacer “inteligible” la pertenencia de un fenómeno a un grupo de elementos estrechamente relacionados, que no son propiamente esenciales. Las propiedades “constitutivas” son aquéllas por las que *esta* obra es una obra, aunque pueden existir otras piezas que, en virtud de otras propiedades, sean obras (lo cual explicaría la evolución del arte a la que se refiere Schoenberg).

Bajo este enfoque “constitutivo”, el problema de la historicidad de los conceptos acerca de la música es un falso problema. En el capítulo anterior expuse brevemente la teoría de Robert Scruton y mencioné que él rechaza este tipo de objeciones. Cediéndole la palabra:

117 Ridley, *loc. cit.*

Dudo que semejante cosa sea cierta de las preguntas filosóficas siquiera. Y no sólo porque la historia muestra que las preguntas filosóficas, una vez descubiertas [sic], no se disuelven ante el cambio del clima cultural. Además, esas mismas preguntas filosóficas no tienen una naturaleza que pueda disolverse, *no más que las preguntas acerca de las matemáticas* [sic!, el subrayado es mío]. Las personas en nuestra cultura se interesan en las obras musicales. Las escuchan por sus cualidades intrínsecas, y están prestos a comparar una obra con otra. La pregunta filosófica es: *¿qué están escuchando y atendiendo con tal fervor?* Esa pregunta no se disolverá solamente [sic] porque las personas en un cierto futuro dejen de escuchar, o incluso de percibir la existencia, de las obras individuales. [O al menos no se disolverá] en mayor medida que la pregunta '*¿Qué son los números?*' *cuando las personas pierdan todas sus habilidades matemáticas* [el subrayado es mío]. Nuestra habilidad de notar preguntas filosóficas puede cambiar de acuerdo a las condiciones históricas; las preguntas, como tales, no"¹¹⁸.

Si la pregunta filosófica acerca del concepto de 'música' responde a lo que escuchan personas históricas particulares, entonces el concepto filosófico de música será el de la 'música como es percibida en esas condiciones históricas específicas'.

Para saber qué es la música para *estas* personas, debemos investigar *qué es eso* a lo que ellos llaman música, los objetos que caen en este grupo son precisamente las *obras musicales*, que, como objeto de estudio no están sujetas a las pequeñas incoherencias y límites borrosos de conceptos coloquiales [*"folk" concepts*]¹¹⁹, por más que dichas obras se encuentren inciertas en prácticas contextuales que una teoría que suponen pequeñas incoherencias y límites borrosos.

Después, por supuesto, preguntamos por el objetivo de esta aproximación. "¿Por qué lanzarse, a la búsqueda de preguntas cuyas respuestas son meros corolarios de la manera en que se definen sus conceptos?"¹²⁰. ¿Podemos saber algo de las obras musicales de esta manera, a sabiendas de que la teoría ontológica no explica la relación entre la propia teoría y los casos paradigmáticos por ella seleccionados, por no ir más lejos? ¿Cómo saber, entonces, a qué 'concepto musical' corresponde tal o cual caso paradigmático?

En los ejemplos aducidos anteriormente (incisos (a)-(c) en el Capítulo 2), las características descritas son ciertas para los casos que "conducen" con la definición de obra musical, extraídas de un caso

118 Scrouton, *loc. cit.*, p. 98

119 Goehr, *loc. cit.*, p. 79.

120 *Idem.*

previamente tomado como paradigmático. El concepto de música sólo será viable para esas condiciones históricas específicas, y estas obras tendrán estas características incluso si la práctica musical cambia o desaparece por completo.

Pero esto tampoco prueba que la aproximación metodológica sea inadecuada al objeto de estudio. Sin embargo, el análisis ha mostrado que su enfoque metodológico necesariamente lleva al conflicto de la teoría con el objeto de estudio: “simplemente” no ha arrojado las “herramientas metodológicas” adecuadas para obtener un resultado diferente.

Las definiciones [en efecto], como las modas, cambian [...]. Una verdadera filosofía de la música requiere términos que sean históricamente consistentes, verificables y ostensibles¹²¹.

¿Por qué, o en qué sentido, esta metodología no conviene al fenómeno musical? ¿Es viable la exigencia explicativa de Godt, es decir: realmente es posible un enfoque filosófico distinto, independientemente de nuestras preferencias teóricas? Analizaré ambas preguntas en los dos siguientes apartados respectivamente.

Conceptos abiertos

Hasta este punto he mostrado que la metodología empleada por el enfoque positivista presenta problemas. ¿Pero estos problemas son realmente teóricos? Los argumentos recién expuestos demuestran, *a posteriori*, que los resultados metodológicos no explican el fenómeno musical. ¿Hay algo en el tratamiento teórico que impida la aproximación a la música?

Lydia Goehr propone que es por el “tipo” de conceptos que utilizan las ontologías de la música:

[Estos] conceptos, incluidos los que funcionan al interior de esferas culturales- han sido tratados como fijos. Un concepto fijo [*fixed concept*] es el que es inalterable a través del tiempo y puede ser descrito en términos de un conjunto inalterable ya sea de propiedades esenciales o de condiciones de identidad¹²².

Siguiendo a Goehr, los “conceptos fijos” son el tipo de conceptos utilizados por el enfoque positivista de la tradición analítica. Estos conceptos suponen concepciones del lenguaje teórico en términos lógico-matemáticos (como en la analogía, mencionada más arriba, hecha por Scrouton) o ideales (en el sentido de

121 Godt, “Music: A practical definition”, p. 86.

122Goehr, *loc. cit.*, p.72.

distinto del lenguaje natural). Además suponen un cierto nivel de rigor y precisión. Las ontologías de la música ofrecen conceptos que suponen definiciones inalterables pues sus conceptos están “fijados” a ciertas concepciones del lenguaje.

Más arriba mencioné que Roger Scrouton arguye que, aun reconociendo que las diferencias en las prácticas musicales sean tan profundas como para hacer inviable un concepto que las integre satisfactoriamente, el tipo de concepto generado será tan *verdadero* como el de los números. Scrouton hace una analogía con los conceptos de las matemáticas.

Las siguientes preguntas, de acuerdo a él, son análogas:

(1) ¿Qué es una obra musical?

(2) ¿Qué es un número?

Y, de acuerdo a Scrouton, padecen los siguientes procesos, también análogos:

(1') Dejan de percibirse la existencia de todas las obras musicales.

(2') Las personas pierden todas sus habilidades matemáticas.

De acuerdo a esta noción el concepto de obra musical es un concepto semejante al de qué es un número.

Aún independientemente de los cambios culturales (que sólo representan qué consideramos, en condiciones contextuales específicas, un problema), ambos términos seguirían siendo (o dejarían de ser) tales en la misma medida. Lo que hoy llamamos “número” u “obra musical”, seguirá siendo tal en la misma medida, incluso si dejamos de nombrarlo o percibirlo por completo.

“La analogía implícita con [cierta concepción de] las matemáticas que yace bajo la idea de obras musicales como patrones platónicos eternos de notas o estructuras de sonidos [que es el caso de Scrouton que se está discutiendo, aunque Levinson está en la misma posición al respecto, v. Capítulo 2] tiene profundas raíces históricas [discutidas aquí en el Capítulo 1]”¹²³.

¿Pero son realmente análogos estos conceptos? Las condiciones contextuales (históricas, científicas, sociales, políticas y económicas, por ejemplo) determinan el concepto teórico de 'número', que es distinto

123 Sharpe, *loc. cit.*, p. 65.

para un matemático que para su antecesor, incluso puede que cambie de teoría a teoría. En general explicamos estos cambios como diferencias (más o menos radicales) *en* la teoría, no pensamos -excepto metafóricamente- que un número era primero un conjunto y luego, con el paso de los años, se convirtió en función.

Suponemos un objeto de estudio nuevo o bien, que la primera descripción del mismo no era, después de todo, adecuada. Pero cuando hablamos de la dimensión histórica de la música nos estamos refiriendo a un cambio en la música, en sus prácticas, es decir, en el objeto de estudio (y derivadamente nos referimos a su concepto, que generalmente es cronológicamente posterior). De acuerdo a Ridley¹²⁴ este enfoque metodológico obstaculiza una filosofía de la música, e incluso, es irrelevante en ella.

Sin embargo, existen conceptos que suponen también precisión, pero que, a diferencia de los “conceptos fijos” no están comprometidos con una visión “formal” o “ideal” del lenguaje¹²⁵.

¿Qué pasa con conceptos como 'cuarto'¹²⁶ o como 'novato' (en el sentido de estudiante de primer ingreso en las universidades estadounidenses)? Ambos suponen un sistema de precisión y exactitud (“como los sistemas monetario y de medidas, la Casa de los Comunes, la Universidad de Cambridge y la Familia Real”), pero de un orden distinto al de los conceptos fijos: se trata de 'conceptos cerrados' [*closed concepts*]¹²⁷.

Los distintos conceptos de 'música', efectivos para las condiciones contextuales específicas en que se aplican, están sujetos a este nivel de precisión: *qué* es la música (límites explícitos) *para* estas personas (condiciones contextuales). Son conceptos que establecen ciertos límites de su objeto de estudio, que luego son cambiados por nuevos límites y caracterizaciones. Se trataría de varios conceptos cerrados relacionados por el mismo nombre.

124 Ridley, *loc. cit.*, p. 220-221.

125 Goehr, *loc. cit.*, p. 91.

126 El sentido de 'cuarto' es el de sistema de medida comercial. Un “cuarto”, considerado matemáticamente es el resultado de la operación de $1/4(1)$, donde 1 representa la unidad de medida (kilogramos, litros, etc.). No obstante, 'cuarto' se refiere aquí a la medida considerada como unidad en transacciones mercantiles (que equivale a lo que cabe en un recipiente llamado 'cuarto'). Cuando se dice “medio cuarto” (de arroz por ejemplo), no se trata de la operación $(1/2 * 1/4)$ (unidad de medida), sino de la cantidad necesaria para llenar hasta la mitad el 'cuarto'.

127 Goehr, *op. cit.*, 92.

Scrouton reconoce que el concepto fijo de 'música' puede cambiar por otro concepto cerrado de 'música'. Al hacerlo así, procede tratando metodológicamente como un 'concepto cerrado' al término música: limita su particular 'concepto cerrado' a la finalidad explicativa que le atribuye (*para estas personas*) en función de la comunidad musical autorizada(¿por quién?).

De este modo la *musik*, de las *Kanaten* de Bach, es un concepto cerrado restringido a las prácticas históricas que dieron lugar a la música sacra bachiana (con sus implicaciones utilitarias y religiosas) y el ejercicio de la misma (repertorio disponible, instrumentos, técnicas y sistemas de organización musical). Este concepto es *cerrado* para Bach y en los estudios musicológicos, biográficos e informativos (de índole historicista): en estas teorías se limita la obra de Bach a música en tanto *musik*. Obviamente la *musique* de Debussy, por ejemplo, no cae, ni podría caer bajo este término, debido a que, a su vez, *musique* es un concepto de música (bajo el que cae la obra de Debussy) cerrado.

Pero el sentido de música en el que la obra de Bach pertenece al repertorio de la “música clásica occidental” es otro, y en este otro sentido es semejante a la *musique* de Debussy. Para Goehr, esto mostraría que el concepto de “música” al que nos referimos al hablar del *corpus musical disponible*, no es un concepto fijo (como mostré en el capítulo 2) y tampoco de un concepto cerrado (como los conceptos de las tradiciones que, en su momento, dieron lugar a las diferentes obras del *corpus musical*). Se trata, pues, de un concepto abierto, tratado como cerrado por intereses explicativos.

A diferencia de los conceptos fijos y los conceptos cerrados, los “conceptos abiertos”¹²⁸:

1. No corresponden a definiciones fijas o esencialistas: las definiciones de un concepto abierto solo pueden limitarse a señalar casos no-controversiales o paradigmáticos (en el sentido de “cánones ejemplares” del fenómeno musical), pues no son cerrados.

2. No admiten definiciones en términos de condiciones necesarias y suficientes: las definiciones pueden modificarse respondiendo a nuevos ejemplos canónicos sin que el concepto pierda su identidad

128 *Op. cit.*, p. 94-95.

(pues no son fijos).

3. Intencionalmente incompletos (no hay manera de saber qué características deberán tener los elementos que caigan bajo estos conceptos): se trata de “bengalas” o “boyas” que facilitan el uso del lenguaje.

4. Distintos, aunque relacionados, con “términos vagos” (aquellos en los que no hay forma definitiva de saber si un caso aplica o no, como 'rosa', 'alto', 'medieval' son ejemplos): identificamos distintas definiciones del mismo concepto en función de la continuidad de las definiciones que más que ser sustituidas, son paulatinamente alteradas o expandidas (de manera que esta continuidad se relaciona con la práctica a la que responden eventualmente las definiciones de un concepto abierto).

La “cerradura” de un concepto es su contexto histórico: este limita la aplicabilidad del término, *musik* en mi ejemplo, a cualquier otro ejercicio, práctica u obra musical, como la de Debussy, misma que se encuentra determinada por otro concepto, *musique*, “cerrado” por sus propias condiciones históricas. Por eso la obra de Bach, su sola escucha o interpretación, supone esencialmente, las condiciones históricas de Bach y no es posible obviar estas sin desdeñar, *ipso facto*, la propia obra de Bach.

Los cambios de las definiciones, como *musik* y *musique*, están restringidas al uso del concepto en la práctica de la que forma parte, si una definición no es relevante para dicha práctica no puede ser considerada como parte de dicho concepto y viceversa. Evaluar teóricamente las obras de Bach, al considerarlas como un caso paradigmático (más arriba mencioné que Kivy se refiere explícitamente al *Clave Bien Temperado* y volveré enseguida a este punto) generará una teoría válida solamente para las obras que compartan las condiciones históricas de Bach. Los conceptos fijos, por su parte, lo son a una visión del lenguaje.

Reconocemos dos enunciados como parte del mismo concepto cerrado no con base en que sean homónimos. Es decir, no es el hecho de que una comunidad musical o filosófica llame “música” a este objeto y a este otro después, lo que hace que ambos enunciados estén relacionados. Se trata de las prácticas

musicales de un momento dado que reconocemos, en otro momento en función de un cambio parcial en ellas (así, el cambio en los términos de la música que se opera de Damón a Aristóxeno (véase Capítulo 1) es reconocible por que la lira de cuatro y la de siete cuerdas son, aunque diferentes por pertenecer a distintos conceptos cerrados de música, ambas liras).

¿Cómo distinguir un elemento que cae bajo un concepto de este tipo, por ejemplo el concepto abierto de 'obra musical', de uno que no? En la siguiente sección, mostraré que de hecho, las “aportes” de la tradición analítica son en términos de conceptos abiertos.

EL CLAVE BIEN TEMPERADO

Kivy explícitamente se refiere al *Clave bien temperado* como un “caso paradigmático” de la música occidental¹²⁹. Pero la obra de Bach puede ser un, *de hecho y en la comunidad musical*, “paradigma” o no (acerca de la recepción de la obra de Bach véase Hill, p. 473-491). Por ejemplo:

En un sentido la obra de Bach podría no ser paradigmática, toda vez que Bach no “cuestionó” el estilo polifónico que recibió de la tradición barroca, y se presentaba como un estilo anticuado, casi reaccionario, a los estilos de los “más jóvenes”¹³⁰.

Además, su labor composicional estuvo supeditada a la función servil del oficio de la composición (lo cual muestra que no es “sólo música”, en el sentido de estar libre de influencias “extra musicales”) (v. Capítulo 2). Esta no es meramente una “objeción anecdótica”. Se trata de un caso que puede o no ser paradigmático de acuerdo a la propia comunidad musical. En 1802, cuando la música de Bach no era considerada paradigmática por la comunidad musical a la que se refiere Kivy, J.N. Forkel¹³¹ escribe:

En efecto, el capítulo de mi *Historia de la música* que trata de Bach, será leído, según me imagino, apenas por un círculo bastante reducido de personas a las que se supone que han de tener [sic] algunos conocimientos musicales [...]. Porque no puedo cansarme de repetir que el arte no es el único interesado en que se *salve del olvido la memoria de un hombre tan*

129 Kivy, *Music Alone*, p. 28.

130 Burkholder, *A history...*, p. 453.

131 Agradezco infinitamente a la Dra. Margarita Muñoz-Rubio por hacer de mi conocimiento este y otros materiales igualmente valiosos.

*grande*¹³².

Aunque en otro sentido la obra de Bach fue altamente revolucionaria al defender el temperamento igual de la octava para los instrumentos¹³³, y al colaborar decisivamente a la consolidación del sistema tonal como lo conocemos actualmente. Erwin Leuchter, en 1942, es consciente de que se ha operado un cambio en el modo en que la comunidad musical juzga el trabajo de Bach.

Leuchter se refiere al trabajo apenas citado de Forkel como “el primer paso para que el mundo se ocupara de nuevo de Bach”¹³⁴ (27 años antes que Mendelssohn dirigiera la *Pasión según San Mateo*).¹³⁵ Leuchter está en otro punto de la “comunidad musical” que determina los casos paradigmáticos: para él Bach es donde culmina la tradición musical, él es *el* caso paradigmático.

El cambio de definición del concepto de 'obra musical' para estas personas (en términos de Scrouton, como mencioné más arriba), distinto en cada caso, responde a un cambio en las prácticas musicales: desde la lista de compositores alemanes en las que J.S. Bach aparece en séptimo lugar¹³⁶, pasando por la descripción monográfica de Forkel, hasta la inclusión de las obras de Bach en un concierto (una práctica musical) “institucionalizado” (dirigido por Mendelssohn en calidad de *agente* del campo de la música).

Un artefacto puede considerarse arte debido a alguna cualidad percibida en él por personas calificadas [...]. La cuestión acerca de lo artístico es que, para comprender el contexto, sólo necesitamos comprender [en el sentido de “reconocer”] esta característica, y no hay necesidad de ir más lejos acerca de porque el “reconocimiento” es importante [...]. Dados ciertos [documentos] que los seres humanos hacen y que describimos en palabras como “expresiones del espíritu humano” [...]. Hablamos acerca de estos objetos y los describimos en términos expresivos tomados prestados del léxico que usamos para describir personas¹³⁷.

Puede argüirse que *el hecho* de que la comunidad musical no haya reconocido antes las obras de Bach como “casos paradigmáticos” de su práctica musical no agrega ni resta nada a la obra de Bach. Por el contrario, el hecho de que haya sido finalmente incluida en el repertorio de la música clásica occidental

132 Forkel, *Juan Sebastián Bach*, p. 26. El subrayado es mío.

133 Burkholder, *A history...*, p. 434-454.

134 Leuchter, *Bach*, p. 118.

135 *Op. cit.*, p. 47.

136 *Op. cit.*, p. 117.

137 Charpe, *loc. cit.*, p. 45.

puede suponer que posee las características de una obra, independientemente de si éstas son, o no, percibidas como tales, en términos de Levinson, como era el caso antes de la publicación del estudio de Forkel.

Y, aún cuando la notación musical no cumplía con los requerimientos sintácticos descritos por Goodman, las ediciones modernas “suplen” esta carencia con especificaciones acerca de los ornamentos y ciertas acotaciones agógicas.

No obstante, las características de “la disposición sonora de la obra”, “la forma abstracta de la música” o de la “concordancia de la obra con la notación”, postuladas por la ontología analítica de la música, descansan sobre el supuesto de que el *Clave* es una obra musical. Si se apela a que, independientemente de su aceptación en el *corpus musical* musical disponible, el *Clave* permanece una obra de arte, lo anterior es cierto *solo* para la comunidad musical posterior a Mendelssohn, pues para la comunidad musical de Forkel, esta no es parte de dicho repertorio.

¿Cuál es el criterio de distinción aquí de lo que es una obra? Goehr¹³⁸ arguye que la respuesta está en la “centralidad institucionalizada”.

En función de esta determinamos, en un momento dado, cuáles ejemplos son paradigmáticos y cuáles no. La centralidad institucionalizada descansa en la tendencia más influyente [*mainstream*] que, a su vez, refleja la práctica musical en un momento determinado:

[L]a idea es que el arte es arte porque el mundo del arte [*art-world*] o, en el caso límite, un miembro lo decide. *Una obra de arte es un artefacto presentado al público para su apreciación por un representante o un agente del mundo del arte*^{139 140}.

¿Qué quiere decir la “centralidad institucionalizada”? ¿Es cierto que, de hecho, la comunidad musical establece y legitima las prácticas musicales en una tradición musical, y que las dinámicas de esta determinan qué es considerado y que no una obra de arte? Pero admitir este criterio supone admitir factores sociales,

138 Goehr, *loc. cit.*, p. 96.

139 Sharpe, *loc. cit.*, p. 37

140 Acerca del concepto de 'agente' en el 'campo' de la música véase Muñoz-Rubio, Margarita; *El campo de la música en México. Primeras aproximaciones*, tesis de maestría, UNAM, México.

políticos y económicos en la definición de lo que llamamos arte (Muñoz-Rubio). ¿Puede ser realmente un criterio teórico?

Los límites del “programa positivista” de la tradición analítica residen en la concepción ideal del lenguaje (en el sentido de distinto al lenguaje natural).

En la sección anterior mencioné que Scouton hace un intento explícito por reducir la ontología de la música a conceptos fijos. Pero aunque la pretensión de la tradición analítica es proponer conceptos del tipo “qué es un número” para la música, termina descansando sobre las condiciones contextuales específicas de la comunidad musical que sostiene el *corpus* del que el concepto de “música” (es decir, depende de la condición contextual de *esta* comunidad musical que incluye el *Clave* en dicho repertorio, a diferencia de la comunidad de Forkel).

Obviamente, ninguna de las afirmaciones de Scrouton (o la tradición analítica) es legítima más allá de los límites de su propio contexto. Por ende, esta descripción termina definiendo qué es lo que hace que esta comunidad avale estas obras en este *corpus*, aunque extendiendo el concepto a condiciones en las que el concepto es simplemente irrelevante:

Cuando Goodman, por ejemplo (véase el inciso (c) del Capítulo 1), habla de “correspondencia” está traduciendo un principio de la práctica musical, el de la correcta-ejecución de una obra, a una descripción en términos de lenguaje ideal.

Dicha práctica musical considera (por razones distintas, y al margen de cualesquiera elucubraciones), primero, que los trabajos musicales tienen una unidad musical propia¹⁴¹: una obra. La interpretación, en la tradición de la música occidental, debe ser tan “apegada” como sea posible a la obra. La “concordancia” demandada por el programa positivista, entre las condiciones de identidad de la obra y sus representaciones, es una expresión en un lenguaje ideal (un concepto fijo) de una práctica

141 Schönberg, *Armonía*. caps. 1-3.

institucionalizada de la música occidental¹⁴².

La idea de que el compositor toma ideas disponibles de un repositorio infinito como quiere Levinson (véase el inciso (c) del Capítulo 1), es una extensión del ideal romántico musical, a su vez basado en ideas antiguas, incluso míticas (Capítulo 1), de la inspiración divina (o musa) que sopla inspiración a un genio-creador (una idea desarrollada por Kant).

La supuesta correspondencia sonido “obra” (véase el inciso (a) del Capítulo 1), finalmente, no es más que una reelaboración de las prácticas musicales que *suponen pero no se agotan* (ni siquiera se definen fundamentalmente por) en la afinación del temperamento que divide en partes iguales la escala y es el mismo para todos los instrumentos, amén del cuidado que las condiciones contextuales ponen en la precisión métrica.

Y todas estas suponen el concepto de obra de arte que forma parte de una práctica que, aunque puntualísimamente contextual, no es siquiera musical. Se trata de la representación romántica de la “obra” musical, como análoga a la “obra literaria”, obra pictórica”, “obra de teatro”, etc.

Así, los conceptos de la tradición analítica sólo pueden limitarse a señalar la relación de una obra musical (sin explicar qué es esto) con una comunidad musical específica (que define a la obra como tal). Las definiciones aportadas se modifican según el ejemplo de que se trate y no consisten en condiciones suficientes y necesarias. No tienen ninguna relación teóricamente plausible con la dimensión estética de las obras musicales (que es la que define el objeto de estudio de la teoría). La tradición analítica ofrece, pues, una explicación en términos de conceptos abiertos.

Considerar así el concepto de música, como un concepto abierto, explica la relación entre la estética de la música y la ontología de la música demandada por Ridley (mencionada en la segunda parte del capítulo anterior). ¿Por qué puede darse esta definición del concepto de música? Porque corresponde con un uso práctico, continuo con los usos previos de dicho concepto.

142 Goehr, *loc. cit.*, p. 101.

Las obras musicales se desarrollan en el tiempo y, de igual manera, el pensamiento musical también se desenvuelve progresivamente de la mano de la interpretación. Para captar la totalidad de una obra, para visualizarla.¹⁴³

Lo que se intenta descubrir aquí es el lenguaje musical occidental nacido en la Edad Media [recuérdese la relación de los conceptos abiertos con los términos vagos mencionada más arriba en este capítulo], pero con orígenes antiguos, enriquecido en el Renacimiento, completado en la época barroca y progresivamente extendido y renovado hasta llegar a nuestros días.¹⁴⁴

Los conceptos abiertos de música tienen un matiz “regulador” sobre la práctica musical. Indirectamente sugieren a los participantes de la práctica musical, que solamente algunas creencias y valores pueden sostenerse y privilegia ciertas prácticas como deseables.¹⁴⁵ Por ello excluyen ciertas prácticas que no son “apropiadas”: la ejecución de una obra supone, pues, ciertos conceptos abiertos que regulan la interpretación.

La estabilidad de nuestras prácticas requiere que los conceptos centrales pertinentes posean esta fuerza regulativa. Pensamos acerca de estos [conceptos] *como* [subrayado mío] si fueran absolutos (a menudo con consecuencias desafortunadas) [...]. Externamente, los conceptos y las prácticas que regulan requieren un distinto tipo de legitimación. ¿De qué manera se da esta legitimación? [...]. La respuesta requiere que conozcamos, por ejemplo, cómo es que los conceptos adquieren su condición regulativa, cómo son usados mientras aparecen, cómo mientras son plenamente regulativos y cómo son cuando dejan de serlo.¹⁴⁶

De esta manera, dos definiciones distintas del mismo concepto abierto de armonía, regulan, de manera distinta, la práctica musical. Así, el programa “positivista” de la tradición analítica en torno a la música obedece a los conceptos de la práctica musical que considera, por ejemplo, la armonía como “[...] la *ciencia* que enseña a combinar los sonidos de acuerdo a *reglas inmutables* con el fin de construir acordes”¹⁴⁷.

Aunque la práctica musical (que legitima los objetos de estudio de la tradición analítica) muestra que la tesis, de la tradición analítica, es falsa. Y así para virtualmente cualquier afirmación que dichas definiciones quieran aportar, *no sobre las condiciones del lenguaje que ella misma supone*, sino acerca de su supuesto objeto de

143 Abromont, *Teoría de la música*, p. 19.

144 *Op. cit.*, p. 21.

145 *v.* Schönberg, *loc.cit.*, cap. 2.

146 Goehr, *loc. cit.*, p. 105.

147 Palma, *Tratado de armonía*, p. 3. El énfasis es mío.

estudio.

En la práctica musical, se toman las leyes de cierta definición de armonía como inmutables y se asume que son absolutos hasta que llega el momento de cambiar de obra o movimiento. Frente a la práctica musical el concepto aceptado abierto de armonía es tratado, según la pertinencia de la circunstancia, como si fuera un concepto cerrado, aunque sepamos, desde la misma práctica, que, de hecho, hay muchas definiciones de armonía que forman parte del concepto abierto.¹⁴⁸ Sobre estos conceptos, pertenecientes a esta práctica (consagrada en casos paradigmáticos) se generan conceptos fijos acerca de la música.

En función de sus características reguladoras [*regulative concepts*], el concepto abierto de 'obra musical' es tratado "como si" [*as if*] se tratara de objetos que existen a través de las representaciones y a través de la partitura. Estas obras existen de manera proyectiva:

El modo más convincente de describir la motivación para proyectar la existencia específica de obras musicales es a través de la descripción de razones empíricas e históricas en buena medida, que fundamentan la creencia y luego la hipóstasis [el "substantializar" o *hacer verdadero*] de dichas obras. Todo acerca de la práctica musical clásica sugiere que el compositor produce trabajos y no sólo representaciones o partituras. Todas nuestras acciones performativas, críticas y evaluación descansan sobre dicha suposición [...]. Dada la tesis de la proyección, la investigación histórica comienza en el nivel de los conceptos y no en [la descripción] de los objetos. La búsqueda pasa de a describir el *estatus* [subrayado mío] de los trabajos individuales.¹⁴⁹

Dichos conceptos "surgen" históricamente de diversas influencias. Son expresiones que obedecen a las necesidades innovadoras de la propia tradición musical. El concepto de 'obra musical' aparece, dentro de la tradición de la música occidental, a mediados del siglo XVIII.

La búsqueda de unidad de los trabajos musicales basada en criterios propiamente musicales fue satisfecha por el desarrollo del sistema tonal que permitía unificar los diferentes movimientos a través de la jerarquización específica de los sonidos y la supeditación de otros elementos musicales (rítmicos y dinámicos por ejemplo) a esta estructura armónica, véanse los ejemplos citados al respecto más arriba (volveré sobre la relación de los elementos de la música en el Capítulo 4).

148 Zamacois, *Tratado de armonía*, p. 11-15.

149 Goehr, *loc. cit.*, p. 106-107.

¿Esto quiere decir que no han existido *obras* antes o después? Aunque el concepto *surgió* de determinada manera, puede haber sufrido cambios en su definición a partir de entonces. ¿Qué pasa con el caso paradigmático del *Clave bien temperado*, mencionado más arriba en este capítulo? ¿Se trata de una obra? ¿El concepto abierto de 'obra musical' puede aplicarse más allá de sus límites históricos?

No hay razones históricas para afirmar de Bach que compuso 'obras', o que autoricen a considerar sus trabajos como 'obras'. Filosóficamente, no hay justificación para aplicar un *concepto abierto* a una práctica musical para la cual el término 'obra' es ajeno.

No obstante, como parte de la tradición de la música occidental, a partir de 1800, el uso anacrónico del término 'obra' se ha normalizado al hablar de los trabajos de esta tradición. La *in-posición* del término a la obra de Bach fue precisamente el momento en que Mendelssohn, posicionado dentro del campo de la música, “atrajo” el trabajo de Bach a dicho campo (la comunidad musical). Basados en este uso normalizado “[l]a existencia implícita se ha vuelto esencial en atribuciones retroactivas”, de acuerdo a las exigencias de las prácticas de la música occidental.¹⁵⁰

“Un concepto puede existir implícitamente antes de surgir explícitamente si y sólo si era lógicamente posible en un momento dado”.¹⁵¹ Pero ¿cómo puede existir una obra de arte antes de que existiera el concepto de obra de arte?¹⁵² ¿Por qué presenta las características esenciales de las obras de arte? ¿Ello remitiría a alguna de las ontologías de la música mencionadas en el Capítulo 2?

Este tipo de análisis lleva a definir una obra musical en los términos históricos de la recepción o producción de la misma. La noción de conceptos abiertos reconoce teóricamente la dimensión histórica de la práctica musical. Los distintos enfoques expuestos dan razón de cómo una pieza musical llega a convertirse en una obra de arte. Aunque, de acuerdo a Sharpe, y en consecuencia con la tradición analítica de la que forma parte, una teoría sobre la música supone “decidir” primero qué es la música, qué es una

150 *Op. cit.*, p. 114.

151 *Op. cit.*, p. 113.

152 Scrouton, *loc. cit.*, 37.

obra musical y qué es el arte.¹⁵³ ¿Qué tipo de teoría sobre la música puede generarse de este modo?

CONCLUSIONES

El “programa positivista” de la tradición analítica responde a la intuición explicativa de que hay una razón por la que usamos un determinado concepto para un conjunto de fenómenos. Este “algo” que tienen en común todos los elementos a los que llamamos “música” radica en la naturaleza de los objetos musicales, o bien, si estas perdieran ese “algo” dejarían de ser obras. Este tipo de explicaciones están dadas, pues, en términos “esencialistas”.¹⁵⁴

Descubrir estas características puede ayudar a explicar en términos teóricos qué es la música y qué es precisamente a lo que nos referimos al decir que una pieza es música. A su vez, las características mencionadas serán explicadas en términos de un lenguaje formal en la medida que este facilita el tratamiento teórico. Ello no quiere decir que se pretenda que la música como tal se expresa en términos de lenguaje formal, es sólo el tratamiento teórico el que recibe este cariz.

Es cierto, pues, que el concepto de música ha cambiado drásticamente en diferentes condiciones contextuales. Pero esto es cierto de muchos otros tipos de conceptos, desde aquellos que se refieren a los números hasta la explicación teórica acerca de los planetas. Para corroborar esto sólo hace falta echar un vistazo a la historia de conceptos como *fuerza e inercia*.

¿Se trata del mismo concepto de *número, inercia y música* cuando ha cambiado la definición? Estos conceptos cambian en la medida en que nueva evidencia, avalada por una comunidad epistémica pertinente, contradice los conceptos, o sus relaciones, y se produce un ajuste o un cambio mayor en la teoría. ¿No son los casos duros contraevidencia de las teorías ontológicas de la música como los nuevos planetas lo son de la astrofísica?

El objeto de estudio, la música, está constituido por su práctica y tradición. Estas, definiciones y prácticas de la música (y por lo tanto lo que *es*), se explican únicamente dentro del contexto de una

153 Sharpe, *loc. cit.*, p. 50.

154 *Op. cit.*, cap. 1.

tradición. Las teorías acerca de la estética, como la política y la ética, son estudios que, de manera pre-teórica, suponen un concepto de su objeto de estudio, en el caso de las ontologías de la música el concepto de “obra musical”, como bien decía Aristóteles en *Met. V*.

Pero además suponen, de nuevo de manera pre-teórica, qué del fenómeno musical es particularmente *esta* obra musical. Es decir:

Para este objeto de estudio acepto, primero, su género próximo, por así decirlo, de “obra musical” (pues pertenece al *corpus*): este paso metodológico queda explicado en la teoría. Además, supongo pre-teóricamente qué es lo hace “Obra” a esta obra (el sonido, la partitura, la forma), o su “diferencia específica”, no queda ni siquiera claro en la teoría y tampoco está justificado (o enunciado siquiera).

De manera que la teoría está limitada a dar cuenta de la obra en la práctica musical que define el *corpus* y criterios de una obra musical. Pero este nivel es simplemente inaccesible para la teoría (además por definición): ¿qué hacen estas teorías?

Sin detenerme ahora en el rol evaluativo que adquieren estas teorías (que mencioné en el Capítulo 2), ¿acerca de qué son las descripciones así obtenidas? Se trata de descripciones que explican las características de los casos pre-seleccionados sin tomar en consideración las prácticas y tradiciones de los mismos que suponen. ¿Pero es posible esta descripción considerando que el objeto se define en términos de sus prácticas y tradiciones?

Haciendo uso de un tipo distinto de conceptos puede darse cuenta de la práctica musical. Estos “conceptos abiertos” admitirían distintas definiciones en función de condiciones contextuales y finalidades explicativas. ¿Cómo es esto distinto a una noción *quasi* coloquial de la música? En esta el concepto de música varía según las necesidades explicativas y condiciones contextuales (de cada persona, por ejemplo).

Los “conceptos abiertos” restringen los objetos que caen dentro de ellos en función de ciertas definiciones institucionales que se consideran prioritarias en la medida que son adoptadas por la comunidad musical. Al hacerlo explícitamente una teoría de este tipo considera la dimensión contextual

que define la música.

La consideración de esta ofrece la ventaja explicativa de dar cuenta incluso de las explicaciones esencialistas, en términos de conceptos cerrados-abiertos. Pero supone también la aceptación de prácticas institucionalizadas y casos legitimados por la comunidad musical. ¿Qué implicaciones tiene aceptar estas prácticas normalizadas e institucionalizadas? ¿Cuáles son los criterios para determinar qué aspectos de las condiciones contextuales, históricas, serán pre-admitidos? El siguiente capítulo abordará esta pregunta.

REFERENCIAS

Filosofía:

- Fisher, William Arms, "What Is Music?", *The Musical Quarterly*, Vol. 15, No. 3 (Julio, 1929), pp. 360-370 , [http://www.jstor.org/stable/738326].
- Godt, Irving; "Music: A practical definition ", en *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1890 (Primavera, 2005), pp. 83-88 . [http://www.jstor.org/stable/30044071].
- Goehr, Lydia; *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon Press-Oxford, Nueva York, Estados Unidos, 1992.
- Kivy, Peter; *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ítaca, Italia 1990.
- Lippman, Edward A.; "The Dilemma of Musical Meaning ", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 2 (Diciembre, 1981), pp. 181-189 . Croatian Musicological Society [http://www.jstor.org/stable/83656].
- Ridley, Aaron; "Against Musical Ontology ", en *The Journal of Philosophy*, Vol. 100, No. 4 (Abril, 2003), pp. 203-220 . Journal of Philosophy, Inc. [http://www.jstor.org/stable/3655654].
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Nueva York, Estados Unidos, 1997
- Sharpe, R.A.; *Philosophy of music. An Introduction*, McGill-Queen's University Press, Montreal, Canadá, 2004.
- Steinberg, Michael P.; "Music, Language, and Culture ", en *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3 (Otoño, 1993), pp. 397-400 , Oxford University Press [http://www.jstor.org/stable/742387].

Música:

- Abromont, Claude, Montalembert, Uugéne, *Teoría musical. Una guía*, Alejandro Pérez Zaez, Fondo de Cultura Económica, México, 2001
- Burkholder, Peter J; Jay Grout, Donald, Palisca, Claude V., *A history of western music*, W.W. Norton and Company, New York-Londodn. 2010
- Forkel, J.N.; *Juan Sebastián Bach*, trad, A. Salazar, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Goldsby, John; *The jazz bass book. Technique and Tradition*; Backbeat Books, San Francisco, Estados Unidos, 1958.
- Hill, John Walter; *Baroque music. Music in western music 1580-1750*, Norton, Nueva York, 1942.
- Leuchter, Erwin; *Bach*, Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1942.
- Palma, Athos; *Tratado completo de armonía*, Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1941.
- Schönberg, Arnold; *Armonía*, trad. Ramón Barce, Real Musical, Madrid, España, 1992.

Zamacois, Joaquín, *Tratado de armonía*, SpanPress, Cooper City, Estados Unidos, 1997.

CAPÍTULO 4

TODO ESTÁ EN LA PRÁCTICA

PLANTEAMIENTO

4. La tesis central de este capítulo es: la metodología de la música supone el ejercicio de la práctica musical y, al mismo tiempo, requiere del análisis filosófico de dicha práctica y su tradición.

4.1. Implicaciones de la consideración de la práctica normalizada de la música para la descripción filosófica del fenómeno musical.

4.1.1 Diferencia entre las determinaciones histórico-sociales de la música y la función de ésta en las prácticas sociales mencionadas.

4.1.2 Supresión de las características de la música en la práctica social y en la explicación filosófica de la misma.

4.2 Necesaria inclusión de la práctica filosófica:

4.2.1 Generalidad filosófica: abarcar las dimensiones sociales e históricas de la música renunciando a la pretensión de la extensión de los conceptos.

4.2.2 Universalidad filosófica: aproximación metodológica de esta teoría al fenómeno musical.

OBJETIVO

En el Capítulo 2 mostré que los proyectos de la así llamada tradición analítica de la filosofía adolecen, desde el punto de vista metodológico, de reflejar no la música como fenómeno, sino las supuestas características esenciales de *algunas* obras musicales presumiblemente paradigmáticas de la música clásica occidental. Sin embargo, como mostré en el Capítulo 3, estas teorías son insuficientes en la medida que al ignorar la dimensión histórico-social de la música terminan reproduciendo meras prácticas musicales cuyo origen y pertenencia para la teoría ontológica no termina de ser demostrada. En este capítulo analizaré la posibilidad de incluir esta dimensión en la filosofía de la música, y las exigencias metodológicas que esto plantea.

INTRODUCCIÓN

¿Por qué la dimensión histórico social de la música parece ser *tan* importante al momento de estudiar filosóficamente la música? Comienzo por definir el punto de partida. Me separo del concepto de *corpus musical existente*, pero definiré un conjunto inicial de objetos.

Asumamos que la música posee la determinación social en la misma medida que otras expresiones humanas englobadas, como lugar común, en el ámbito de las Bellas Artes: me refiero a la escultura y a la literatura.

Cuando digo “lugar común”, quiero decir que las concepciones de la tradición artística occidental, que han diseñado un campo sociológico de actividad cuyos resultados han sido llamados “obras de arte”, obedecen más precisamente a una determinación social, que a una delimitación teórica de un conjunto de objetos que pudiéramos llamar “obras” siquiera, tal y como mostré en los Capítulos 2 y 3. En este sentido, la discusión teórica que planteo comienza por reconocer un conjunto de objetos identificables solamente en función del reconocimiento social generalizado (no a partir de un grupo especializado, como mostraré más abajo en este capítulo) de los mismos como “Obras de Arte”, donde este término es un término sociológico.

La escultura, la pintura y en general las así llamadas “artes plásticas” o “artes del

espacio” presentan la característica de un soporte material cuya presencia permite atribuirles (no es el caso aquí investigar si este procedimiento es lógica y metodológicamente válido), en mayor o menor medida, unidad e individualidad. La marca para ambas características es precisamente el soporte material de las “obras”.

Pero veamos que la diferencia, en este sentido, estriba en el “cuerpo”. Uso intencionalmente el término *cuerpo* para enfatizar que tanto la música como las artes plásticas precisan de un cierto componente-material que, en principio, se encuentra en el mundo natural: tanto el viento como los químicos y las rocas se encuentran en la naturaleza. Pero el “cuerpo” de las obras es aquello sobre lo que las artes ejercen su técnica.

La escultura en piedra por ejemplo, y la pintura al óleo ejercen su técnica sobre sus materiales, su cuerpo es su material. Las características de estos materiales les permiten permanecer menor o mayor tiempo como son tras la manipulación artística. Esto concierne a los materiales de los que se valen las artes en cuestión.

La literatura, en cambio, ofrece, en mayor o menor grado, como soporte corporal el propio lenguaje. En efecto, aunque el componente físico del lenguaje, su material, es el sonido, este no es el soporte del lenguaje, sino las estructuras sintácticas y semánticas que supone (leer una obra es conocer su lenguaje).

Las expresiones literarias están reflejadas en la forma de un lenguaje que, como tal son susceptibles de ser comprendidas porcuquiera que conozca el lenguaje. Definitivamente este sólo hecho carga de contenidos sociales las obras de arte (pues comprender un lenguaje implica sus condiciones sociales e históricas), no obstante, la dimensión lingüística de la obra, el hecho de que existan reglas semánticas (por más que éstas sean desviadas del uso normalizado en el que se generan) dan a estas formas artísticas un soporte que permite identificarlas como unidades.

En la música, el componente material, el sonido acústico (definido en el Capítulo 2), existe sólo mientras ésta se ejecuta, al tiempo que las reglas semánticas de composición

no son reglas semánticas, ni siquiera se trata de operaciones sintácticas. Lejos de ello, la tonalidad, por ejemplo, ha sufrido tantos cambios y desarrollos que dificulta la operación de reconocimiento de las cualidades por las que una obra musical lo es.

A lo anterior hay que sumar el hecho de que las “obras musicales” son tales precisamente en la medida en rompen con los cánones de su tiempo. Como mencioné en el Capítulo 3, Arnold Schönberg ha aclarado que los casos paradigmáticos de la tradición de la música clásica occidental son también los casos más excepcionales del repertorio de esa música. (En ese sentido resulta aún más cuestionable la metodología de los casos paradigmáticos propuesta por los proyectos de las ontologías de la música).

Los documentos por los que recibimos las obras musicales son testimonios que median entre la música y su interpretación actual. Por ello ha resultado poco conducente identificar la música con las partituras que ofrecen esta mediación. Aunque, por otro lado, considerar las obras como un objeto de cognición independiente a un soporte, conduce a problemas teóricos que se reflejan en que las teorías así elaboradas, en realidad, definen más las razones por las que suponemos que una obra musical es importante que las características de cualesquiera obras musicales.

Por estas razones, como fue expuesto en el Capítulo 3, la necesidad metodológica de las determinaciones sociales se presenta como la vía *sine qua non* de una investigación desde la filosofía en torno a la música. Y la aceptación de un conjunto de obras es, *necesariamente*, un concepto sociológico, si no partimos de compromisos con una concepción del lenguaje (Capítulo 3) y tenemos en la mira el objeto de estudio “música”.

¿Es posible incluir las “prácticas normalizadas” en una investigación acerca de la música? Dos problemas metodológicos surgen de inmediato. Primero, ¿cuál sería la diferencia entre este procedimiento y el expuesto, y criticado, por la metodología de los casos paradigmáticos?

En realidad, al aceptar las prácticas institucionalizadas, es decir, al recibir

abiertamente la práctica de la comunidad musical, nos enfrentaríamos a una especie de *petitio principii*, pues la teoría no haría otra cosa que expresar, en términos lógicos, las prácticas de esta comunidad. Lejos de explicar un fenómeno, se estaría produciendo una explicación de la concepción de quienes intervienen en la elaboración de la música (Capítulos 2 y 3).

Segundo: al aceptar la tradición de la música clásica occidental, se estarían aceptando compromisos sobre el supuesto de que “el consenso de la comunidad musical” se ejerce sobre la base del conocimiento y ejercicio musicales de las instituciones musicales. ¿Es esto así? ¿Realmente este juicio está basado en las solas creencias de los músicos en tanto profesionales? Este capítulo abordará esta cuestión.

PRÁCTICA INSTUCIONALIZADA

En esta primera sección voy a detenerme a analizar lo que Peter Kivy define como un consenso generalizado entre los músicos acerca de la posición de ciertas “obras paradigmáticas”, que representan “eminente”, por así decirlo, el conjunto de la *música pura* (v. Capítulo 2). En el Capítulo 3 expliqué detalladamente las características de este paso metodológico, que sólo mencionaré aquí:

Los casos paradigmáticos:

1. Son escogidos del “grueso del repertorio instrumental” de la “música occidental”.
2. Son amplia y consensuadamente reconocidos como parte de la tradición de la “música occidental” por la comunidad musical.
3. Son amplia y consensuadamente considerados *paradigmas* de la “música occidental”.
4. No se considera el contenido de los casos paradigmáticos.
5. El contenido de los elementos de este conjunto será determinado con base en criterios teóricos.

Amén de las dificultades enunciadas en el capítulo 3, este procedimiento supone que quienes acuerdan el estatus de dichas “obras musicales”, lo hacen basados en su conocimiento acerca de la práctica musical: una especie de “comunidad epistémica pertinente” que avala la posición de los casos paradigmáticos.

Sin embargo, vale la pena reparar en que el estatus de tales obras está determinado por quienes ejercen la práctica musical en la misma medida, cuando menos, que el ejercicio de dichas personas está avalado por avalar (mediante la práctica) estas obras.

En la segunda sección del Capítulo 2, expuse que el reconocimiento de una obra musical no depende de los criterios expuestos en las teorías ontológicas de la música. Antes bien, estas teorías suponen dicho reconocimiento al aceptar ciertas obras mejor que otras. Así, el criterio de estas obras descansa en realidad en el juicio de la comunidad de músicos (por ejemplo, la noción de “correspondencia” en el caso de Goodman, como se mostró en el Capítulo 3, deriva del ideal de “correcta-ejecución” en la práctica de la música clásica occidental).

A su vez, ¿en qué basan los músicos su preferencia por esta o aquella obra? Obviamente, no me refiero a la suma de los gustos individuales, sino a la aceptación de una comunidad de algunas obras que le dan cohesión precisamente como comunidad.

El Capítulo 3 me llevó a la admisión de “prácticas normalizadas” y “nociones históricamente determinadas” como parte de una metodología de la *filosofía de la música como fenómeno*. También en el Capítulo 3 estudié el caso de la recepción de la obra de J.S. Bach.

De acuerdo al historiador Erwin Leuchter (que parte de un *corpus* en el que Bach está incluido), el cambio de percepción estuvo motivado tanto (a) por la presentación de la obra dirigida por (*con el aval de*) Félix Mendelssohn, como (b) por la biografía de J.N. Forkel (publicada 27 años antes). Análogamente mencioné en el Capítulo 1, que (a') el desplazamiento de la práctica musical en la Grecia de Platón y Aristóteles que culminó en Aristóxeno, (b') estuvo mediado por Aristóteles y sus alumnos (entre quienes se encontraba el propio Aristóxeno).

Esto demuestra que la relación entre el consenso de los músicos podría estar influido, en buena medida, por reflexiones “extra-musicales”. No obstante, ¿por qué no habría de admitirse el acuerdo de la comunidad musical y de sus prácticas normalizadas? Después de

todo, ¿qué mejor criterio es realísticamente de esperarse que el de las personas que hacen música?

En otras palabras, ¿qué problema metodológico supone aceptar la tradición musical como proviene de los músicos? Retomando el ejemplo del *Clave Bien Temperado*, ¿qué problema hay, siendo honestos, con aceptar la obra de Bach *como* está determinada por la comunidad musical, independientemente de que la inclusión de la obra en el repertorio de la música clásica occidental estuvo mediada por procesos sociales?

El supuesto aquí es que Mendelssohn pudo avalar la música de Bach por sus características musicales, independientemente del respaldo social (expresado en la biografía de Forkel). ¿Qué implica, para la filosofía de la música, aceptar estos ejemplos paradigmáticos? De acuerdo a Walter Benjamin:

Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza encima de los que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que las crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a su vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros, por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible.¹⁵⁵

De acuerdo a Benjamin, la transmisión y la recepción supone un proceso relacionado con la dominación de las personas: ¿cómo el maestro de piano, que tierna y pacientemente enseña a sus alumnos, está coludido con el desfile triunfal que marcha sobre los vencidos?

Las condiciones sociales e históricas, como se mostró en el Capítulo 3, resultan indispensables al momento de plantear una *filosofía de la música* (razón por la cual un formalismo como el expuesto en el Capítulo 2 es solamente la expresión de un prejuicio,

155 Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 22.

se trata, así, de una concepción social que incluye a la música en su esquema pero que, en realidad, no trata sobre la música —que es el punto aquí—).

Si una obra es reproducida (en el sentido de transmitida vía la enseñanza de la música), eso supone, sí, que se están reproduciendo las representaciones simbólicas contextuales en las que está vivo la luz (la articulación específica, la relación de la agógica, el tipo de instrumentos etc.).

Es cierto que algunas de estas características surgieron en contextos socio-económicos muy específicos, pero más allá de los condicionamientos propiamente técnicos de la música, ¿es razonable tildar de reproducción de la barbarie el re-construir los trinos del período barroco? De ser así, no es esto más “bárbaro” que leer un libro o ver un cuadro de la época. Y aún si en efecto lo es, *rigor sensu*, ¿cómo dificulta ello, metodológicamente, el estudio de la música?

De acuerdo a Adorno, el riesgo en la explicación filosófica acerca de la música, al aceptar las prácticas institucionalizadas y normalizadas descritas en la segunda sección del Capítulo 3, estriba en que dichas prácticas llegan a convertirse, por esos procesos sociales, en “apariencia social necesaria”. Es decir, se define una obra musical como aquello que es tratado como tal, independientemente de sus características musicales, en las relaciones sociales.

¿Cuál es el problema? Que al hacerlo las obras musicales dejan de ser consideradas como tales y se convierten en “algo más”. ¿En qué?:

Siguiendo a Adorno, “Lo que a la música en sí es inherente en cuanto a sentido social no es idéntico a la posición y la función que asume en la sociedad”.¹⁵⁶ De acuerdo a este autor, si bien es cierto que las condiciones históricas determinan el contenido de la obra de arte, hay también tendencias que impiden la aproximación teórica a la misma.

Se ve, por ejemplo, que las condiciones sociales e históricas que favorecen las

156 Adorno, *Escritos musicales*, p. 10.

explicaciones esencialistas de las ontologías de la música en el Capítulo 2 –con los problemas explicativos analizados–, de hecho obscurecen la comprensión del objeto de estudio (la música), pues las condiciones históricas calcadas en la teoría (la “correcta-ejecución”, o la “configuración sonora”) no están claramente expuestas.

Me gustaría ejemplificar esto a través de dos hechos comunes pero sintomáticos de el proceso descrito.

Música como función social institucionalizada

En su análisis acerca de Beethoven, Adorno analiza ciertas condiciones sociales (como el trabajo mecanizado en el sentido de la división capitalista de la producción).¹⁵⁷ La contradicción y tensión de dichas prácticas sociales se refleja en la forma sonata. Sin duda, a decir del autor, las condiciones sociales dieron pie a la elaboración de las complejas obras beethovenianas:

Beethoven no tiene, como quiere la historia de la música, “elementos ya románticos”, sino todo el romanticismo y su crítica en sí [...], a Eurípides se le reprocha la manera “chapucera” de preparar el nudo en el prólogo y deshacerlo mediante la intervención divina. Lo que pasó después de Beethoven es análogo y Schönberg anticipa el intento de reconstrucción.¹⁵⁸

No obstante, tan pronto como la obra de Chaikovski, esta misma forma presentaba ya ciertas particularidades:

Lo mismo que las novelas de Gustav Freytag, así también se considera ideología mucha música de llamada era altoliberal –incluida alguna muy famosa, como la de Chaikovski–, que por ejemplo aplica la forma sinfónica sin arrostrar en el discurso compositivo los conflictos planteados por la propia idea de ésta, y se limita a presentarla eficazmente, por así decir superficial, decorativamente, según un patrón semejante al de las figuras buenas y malas en las novelas convencionales, no es por tanto, como en la relación de la producción recíproca, antagónica, como en general se entiende la relación entre todo y parte. Precisamente en la renuncia a la configuración de ésta y en la nivelación de los contrarios hasta convertirlos en meras componentes de un forma reificada que sus contrastes “rellenan”, estriba la eficacia de tales piezas, *la posibilidad de oírlas cómodamente; una popularidad que se basa en la reducción a la determinación sensible* [es decir, la reducción de la música a sus meros sonidos, estudiada en el Capítulo 2] *de lo*

157 *Op. cit.*, p. 39.

158 Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música*, p. 32-33.

que sólo se justificaría como espiritual".¹⁵⁹

Para Adorno, la relación entre estas fuerzas sociales y la música corresponde a un nuevo campo disciplinar: la *Sociología de la música*. ¿Pero cuál es la relevancia *filosófica*, y metodológica para efectos de esta tesis, de lo anteriormente citado?

La práctica normalizada de la música, necesaria para el estudio de la música, presenta la siguiente dificultad:

La música, considerada por las instancias administrativas o los poderes políticos, según su uso lingüístico, como fuerza de cohesión social, en una sociedad reificada y alienada puede producir la ilusión de inmediatez. Así ocurrió bajo el fascismo, así es hoy manipulada sin excepción en los países totalitarios y también en los no totalitarios como "Movimiento Musical del Pueblo y de la Juventud", con su culto de los "vínculos" sociales, de la colectividad como tal, de la inclusión en la actividad laboriosa.¹⁶⁰

Es interesante que el ejemplo aportado por Adorno, "Música-Pueblo-Juventud" coincida con la posición de Platón expuesta en el Capítulo 1, acerca de la función cohesionante de la música, su impacto en la juventud y su correcta prescripción-proscripción por parte del Estado. Como mencioné, el problema, metodológicamente hablando, de estos enfoques es que obstaculizan la explicación teórica del fenómeno musical en el sentido de que definen y juzgan la música desde criterios que, por el modo en que son definidos, supuestamente al margen de determinaciones sociales, entran en contradicción con la teoría y no explican el fenómeno.

Por otro lado, la confusión que hace relacionar la música con su notación por ejemplo (expuesta en el Capítulo 2), obedece a *una* función social: la de homogeneizar el ámbito de la música como modo de cohesionar un poder político (no es baladí que la notación musical se desarrolla paralelamente a la homologación de los cantos litúrgicos por San Gregorio y por la estandarización de la escala que representó, después, el sistema temperado).¹⁶¹

159 Adorno, *Escritos musicales...*, p. 12. El subrayado es mío.

160 *Op. cit.*, p. 11.

161 *v.* Muñoz-Rubio, *El campo de la música...*, y Adorno, *Escritos musicales...*, p. 14).

Una manera de ejemplificar esto es: pensar que “*allegro con brio*” quiere decir cierta velocidad de ejecución sonora bajo ciertas características de articulación y dinámica, es considerar sólo la *cierta* dimensión sonora de la música de Beethoven, respondiendo a la función social de esta música, pues el público *espera* escuchar determinada relación de notas por unidad de tiempo: esto reduce la obra a una “imagen” sonora *para* una ocasión social no se dice aquí que éstas no sean características, tal vez esenciales, de la música; se critica el procedimiento metodológico que reduce la música a estos.

Musicalmente hablando, la indicación quiere decir “*sacar fuego del alma*”, las exigencias técnicas mencionadas son, a lo más, la condición de posibilidad para realizar esto, pero no son suficiente: de aquí (de la identificación de la música con *cierta* dimensión sonora) proviene la confusión que quiere ver en las partituras “series de instrucciones”, y no el signo que contiene un *referente y un sentido* musical. Tanto el público, como el ejecutante que se someten a esta visión derivada y extra-musical están apelando a la función social de la música dejando de lado la música.

Esto es cierto de algunas posiciones en torno a la música, pero ¿qué tiene que ver todo esto con la práctica musical? Dadas las condiciones sociales en que se desarrolla la práctica musical, ella misma es parte de las funciones sociales que obstaculizan su estudio. ¿Cómo es esto posible? Me gustaría mencionar un segundo ejemplo al respecto.

En la Ciudad de México se han presentado transmisiones en vivo, es decir simultáneamente al evento, de las puestas en escena del Metropolitan Opera House (MET) de la ciudad de Nueva York, en Estados Unidos. Por un lado hay un público que asiste a una interpretación de una obra musical y, por otro, personas que asisten a ver la T.V. (con una obvia diferencia de grado: pantalla y bocinas grandes).

Por lo demás las características del evento son virtualmente idénticas: un valor de cambio por asistir a la representación, un momento y fecha definidos (que es incluso simultáneo en este ejemplo), una función de cohesión (cuando menos de clase) social,

espacio *quasi* cultural, con la salvedad de que el espacio –escenario– contiene, en un caso, la interpretación de la obra, y en otro, literalmente, la *imagen* de la interpretación, que es copia de esa representación.

¿Qué tipo de concepción de la obra musical subyace a este fenómeno... musical? O, en otras palabras, ¿qué es lo que las personas perciben de una obra musical y que pueden encontrar bajo estas condiciones? Obsérvese que tanto la reducción a condiciones sonoras del término musical *allegro con brio*, las transmisiones del MET, como el malentendido de la serie de instrucciones suponen que la música, lo que la constituye, es, precisamente, la dimensión de ella susceptible de reproductibilidad: la frecuencia, en Hz, de sus alturas, sus duraciones, las condiciones tímbricas, etc.

De acuerdo a Walter Benjamin, a esta reproductibilidad técnica subyace una actitud de atropello a lo diferente que hay en la obra musical:

Esto es: “Acercarse a las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.¹⁶²

La tesis de Benjamin supone la siguiente concesión: *existe una diferencia entre asistir a una interpretación de ópera, por ejemplo, y ver en una pantalla, escuchando en unas bocinas, una reproducción de dicha interpretación*. Más adelante en este apartado, y en el siguiente, volveré sobre esta idea.

Al mencionar a Beethoven unas líneas más arriba entaficé en el *contenido social de la obra*, en dicho ejemplo se trata de la contradicción entre el romanticismo y su oposición, de acuerdo a Adorno.

En el particular de las transmisiones del Met, la reproductibilidad técnica de la interpretación se sobrepone al *contenido* social de la obra musical (entre las que están las

162 Benjamin, *La obra de arte...*, p. 47.

condiciones materiales disponibles), distinto del *contexto* social. Esto no quiere decir que la comunidad de músicos vea afectada su práctica musical que se encuentra embebida en estas funciones sociales contextuales.

Piénsese en las tecnologías de la información que permiten la manipulación del espectro sonoro, de acuerdo a Adorno, estas tecnologías, al reproducir la visión de la obra como mera dimensión sonora y manipulación del ámbito de los sonidos (es decir la dimensión susceptible de ser técnicamente reproducida), contribuyen al obscurecimiento de la obra musical:

Quieren aniquilar absolutamente los elementos musical-lingüísticos, el contexto musical mediado subjetivamente, y crear relaciones entre sonidos gobernadas exclusivamente por proporciones objetivas, es decir matemáticas. La consideración hacia un sentido musical de alguna manera comprensible, hacia la posibilidad de la imaginación musical en general, queda suprimida. El resto debe ser la esencia cósmica sobrehumana de la música. El mismo proceso de composición es finalmente fiscalizado: los diagramas sustituyen a las notas, y las ecuaciones de sonidos producidos electrónicamente sustituyen el acto de la composición, que al final acaba pareciendo una arbitrariedad subjetiva.¹⁶³

Se trata de un proceso análogo al de la “catacretización”¹⁶⁴ de la forma sonata mencionado más arriba. ¿Pero es legítima esta crítica? Esta crítica no es un juicio estético, ni se implica en este trabajo, que las tendencias electroacústicas de la música contemporánea son menos meritorias que cualesquiera otras técnicas compositivas.

La atención estriba, antes bien, en que este tipo de tendencias dependen de la función social de *este momento histórico* (en ese sentido expresan la capacidad técnica de reproducción y el valor de cambio de esta como contenido social). Pero este mismo momento supone la reducción de la música a su ámbito susceptible de ser reproducido (una parte de su dimensión sonora).¹⁶⁵ No obstante, esta misma posición reduce al

163 Adorno, *Filosofía de la música*, p. 34.

164 Una “metáfora catacretizada”, es una expresión metafórica que ha perdido su sentido de desvío respecto al uso normalizado de la lengua, y se ha convertido en una descripción funcional del lenguaje. Por ejemplo las “*patas* de la mesa” (los soportes son a la mesa lo que las patas a los animales, las patas lo son, metafóricamente, de la mesa).

165 Es decir se sigue el siguiente proceso: La música se expresa en términos de su dimensión sonora porque

resto de las expresiones musicales a una imagen de su contenido social implícito (“el asistir a la sala de conciertos/Auditorio Nacional” es esto: contenido social implícito).

En palabras de Benjamin: “El concepto de técnica ofrece al mismo tiempo el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido”,¹⁶⁶ y este queda reducido a las dimensiones de la música que están determinadas, no por la obra musical, sino por las funciones sociales que le asignan.

Esto es relevante aquí en la medida en que se ha mostrado que es necesario considerar la tradición histórico-institucionalizada de la música, en el Capítulo 3, pero precisamente la práctica normalizada de dicha tradición reproduce la función social de la música que oscurece la explicación filosófica de las obras musicales.

Precisamente los problemas teóricos de las ontologías de la música presentadas en el Capítulo 2 y problematizadas en el Capítulo 3, descansan sobre el tratamiento que la función social les impone al reducir su objeto a su dimensión reproducible, esta distorsión es, a su vez, reproducida y fomentada en las teorías referidas): “[...] la definición ontológica de la música como un lenguaje *sui generis*, es tan abstracta que no dice otra cosa sino que entre los hechos musicales singulares domina un contexto articulado y “lógico” a su propia manera [...]”.¹⁶⁷

Hasta aquí el panorama parece poco alentador:

a) Las funciones sociales que son *contenido* de la música quedan

es susceptible de ser reproducida. Pero la reproductibilidad se convierte, ella misma, en el criterio por el que juzgamos que tan “musical” es algo. Esto explicaría las transmisiones del Met: pues lo musical es precisamente lo reproducible, que es lo que se asiste a *espectar*.

Una palabra adicional sobre este fenómeno: es tal la preponderancia de la reproductibilidad de la música como criterio definitorio de esta, que los formatos más usados por la población media (como el .mp3, .mp4) distan mucho de ser los mejores en términos de fidelidad de audio. No obstante, su alto nivel de compresión (la portabilidad definida por el tamaño virtual en función de la capacidad de almacenamiento) los hace idóneos en términos de reproducción masiva (en serie) y comercialización como mercancía. De nuevo, el criterio de la reproductibilidad no solo es *ajeno*, a la música, sino que obstaculiza *a la* música: el rendimiento de almacenamiento tiene por costo la baja calidad del audio respecto a otros formatos más demandantes. La reproducción técnica de la música llega al punto de ignorar *toda* dimensión de la música, incluso la sonora, que es a la que tuvo que reducirse el fenómeno musical para funcionar en esta concepción. Precisamente esta concepción de la música es la que subyace a las representaciones satelitales del Met.

166 Benjamin, *El autor como productor*, p. 25.

167 Adorno, *Filosofía de la música*, p. 75.

reducidas a la dimensión reproducible de la misma.

b) La reproducción del esquema social que obstaculiza las características de la obra musical son perpetuadas a través de la imagen así generada de la música.

Y la influencia de esta tendencia social se observa tanto

c) Sobre la práctica musical, como

d) Sobre las explicaciones filosóficas del fenómeno musical.

Los dos casos recién mencionados son ejemplos (uno a través del tiempo -de Beethoven a Chaikowski-y otro a través del espacio, geográfico y político -de Nueva York a México, D.F.-) del desplazamiento de las características de una obra musical desde su contenido social hacia una función social, para luego reducir a esto el problema de la música. Profundizaré en las características recién explicadas.

a) Las funciones sociales de la música quedan reducidas a la dimensión reproducible del mismo:

En estos casos, la obra musical sufre una reducción a su función social, en la que la obra musical queda relegada, incluso obstaculizada. En los ejemplos mencionados, las personas que asisten a la representación en la Ciudad de México y los músicos señalados por Adorno, no están asistiendo propiamente dicho a la interpretación de una obra, sino a la “imagen para su consumo”.

b) La reproducción del esquema social que obstaculiza las características de la obra musical son perpetuadas a través de la imagen así generada de la música: en efecto, la imagen de estas obras es un medio por el que se *reproducen* las funciones sociales actuales (el dominio de los medios de comunicación, la reiteración de las prácticas sociales de asistir a la sala de conciertos, el tratamiento de la obra como un producto de consumo). No es la intención de este escrito entrar en consideraciones políticas. Sin embargo no puede obviarse el hecho de que estas condiciones impiden, metodológicamente, la explicación del fenómeno musical.

c) La influencia de esta tendencia social se observa en la práctica musical: el caso de la recurrencia a medios electrófonos como consagración de la técnica es el movimiento por el cual la práctica musical se autosupedita a las funciones sociales de consumo musical y

abandona cualquier dimensión relacionada con el contenido (social) de la obra musical. Adorno llama a esta tendencia de la música hacia su función social: “música como ideología”.

Más arriba cuestioné las bases del consenso generalizado de los músicos. El comportamiento de este consenso es tanto de los músicos hacia las obras, como de las obras hacia los músicos. Es decir, es tan cierto que la comunidad musical avala ciertas obras, como lo es que una persona pertenece a la comunidad musical (de la música clásica occidental) sólo en la medida en que su ejercicio es precisamente de las obras que definen a la comunidad musical.

Es decir, las obras musicales descansan tanto sobre la comunidad musical como ésta en las obras musicales. ¿En qué descansa, entonces, el reconocimiento de la práctica musical? Volviendo a nuestros ejemplos: ¿en qué se basa el *status* de las “obras” reproducidas en el Auditorio Nacional? Ya se ha expuesto que no son las características de la obra como tal, pues éstas quedan barridas por el proceso de reproductibilidad técnica.

Estos ejemplos pretenden mostrar que el llamado consenso de los músicos está, en el mejor de los casos, tan determinado por la práctica de los músicos como por las funciones sociales de esta práctica.

Esto es cierto virtualmente de cualesquiera actividades humanas. No obstante, dado el momento particular y específico en el que se escribe esta tesis (respecto a conceptos acotados por su momento histórico en cuanto a la filosofía de la música se ha discutido en el Capítulo 3), que corresponde a *esta y no otra* práctica musical, estas funciones sociales (determinadas en lo que respecta a las obras musicales por la reproductibilidad técnica de las mismas) obstaculizan el estudio filosófico de la música.

d) La influencia de esta tendencia social se observa sobre las teorías filosóficas de la música: las teorías ontológicas de la música se basan en la concepción de la música que reduce sus características a su mera reproductibilidad técnica (véanse específicamente las incisos (a) y

(b) del Capítulo 2).

Además, el intento por identificar la obra con algo independiente de su contenido sonoro y de cualquier contenido social es un modo de reducir la investigación a las condiciones que algo debería cumplir para funcionar como funcionan las obras musicales en el ámbito de este contexto social (que se ha explicado, dificultan la investigación de la música). Es decir, el llamado idealismo, mezcla una descripción de las funciones sociales de la música con la obra musical como prejuicio pre-teórico.

A su vez, el discurso filosófico fundamenta esta función a través de descripciones filosóficas como la de Platón, que en menoscabo de las características propiamente musicales (que son mencionadas en ese ejemplo) imponen al fenómeno musical consideraciones sociales.

Como mencioné más arriba, estas consideraciones (a)-(d) reducen la cuestión al supuesto de que *hay una diferencia entre asistir a un recital de uno de los Cuartetos de Beethoven y presenciar la imagen, sonora y acústica, de la misma*. ¿Es demostrable alguna posición respecto al método de una investigación filosófica para este supuesto? En el siguiente apartado abordaré esta cuestión.

Filosofía de la música–Enajenación

Este supuesto es en buena medida la piedra de toque de la metodología de la filosofía de la música. Concedida esta diferencia, puede suponerse, en las ontologías de la música (Capítulo 2), una obra musical, avalada por una comunidad musical dentro de una práctica institucionalizada. Y de aquí también se desprenden las condiciones del estudio de la práctica normativa de esta institución, con Adorno por ejemplo.

Sin embargo, si no se concede ello, al identificar, como también lo hacen algunas de las citadas teorías ontológicas, la música con su mera dimensión sonora o al confundir la partitura con una serie de instrucciones, por ejemplo, resulta impropio una investigación de una obra musical que, en realidad, no está siendo tratada de acuerdo a sus

propias características.

Esta contradicción refleja la misma contradicción que Adorno observa entre el uso de la música de acuerdo a su función social y el contenido social de la misma (expuesto en el apartado anterior de este capítulo). Por otro lado, esta contradicción es de esperarse en la medida que la filosofía y la práctica de la música están, ambas insertas, en *este* constructo social (que implica la concepción de la música en función de su dimensión susceptible de ser reproducible).

Filosóficamente el supuesto recién expuesto expresa la siguiente *aporía*, en el sentido etimológico del término:

a) Por un lado las posiciones contemporáneas de la filosofía, como las ontologías de la música, descansan sobre una condición socialmente determinada que privilegia explicaciones incapaces de abordar metodológicamente el fenómeno musical como tal (Capítulo 3). Incapaces en la medida que este fenómeno musical requiere del contenido social para ser explicado. Por esta razón la diferencia entre un fenómeno musical y su imagen-reproducida termina siendo una diferencia de grado.

b) Además, aceptar la dimensión de la práctica normalizada arrastra consigo una serie de preconcepciones culturales que sustituyen la obra musical por una imagen de ésta.

Dudo que este problema pueda ser resuelto filosóficamente, estética u ontológicamente. Se trataría de una toma de posición. (como todo en el Arte).

Si, en cualquier caso, el fenómeno musical se ha ajustado y ha sido absorbido por las funciones sociales de la música en el panorama actual (como muestran los ejemplos aducidos más arriba), ¿por qué habrían los teóricos de las ontologías de la música abandonar su marco de referencia en favor de un fenómeno que, aunque haya sido elaborado bajo condiciones sociales distintas, es *actualmente*, sentido aristotélico y cronológico, definido por el contexto social presente?

Aún al aceptar la inclusión de la práctica normalizada en el discurso y retomar

postulados que provienen de ahí, esta práctica ya supone la funcionalidad social que obstaculiza el estudio del fenómeno musical (el propio Adorno encuentra estas tendencias en las propuestas composicionales a través de medios electrófonos).

Por otro lado, los estudiosos de la tradición crítica de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, ¿de qué manera podrían *probar* que hay una diferencia ontológica, musicalmente hablando, entre escuchar una interpretación de una obra de Beethoven y escuchar su reproducción? Si bien es cierto que la finalidad de producción de sentido en el intérprete, supone una diferencia entre la reproducción y la interpretación, ¿no están supeditadas ambas a las mismas funciones sociales enajenantes que la dimensión sonora de la música?

En efecto, los argumentos que puedan esgrimirse serán acerca de condiciones ajenas al fenómeno musical (como el comportamiento social, la dominación cultural o la historia de la música), esto sólo contribuiría a reforzar las determinaciones impuestas a la música desde la función social que esta ocupa. Por su parte, acudir a nociones acerca de la construcción de esta música (interpretativa, estilística y composicionalmente hablando), incluso si el filósofo está realmente capacitado para ello, supone ya la diferencia expresada en el supuesto de la “obra musical” y su “representación”.

¿Qué alternativas metodológicas quedan? Se trata de una metodología que contemple la práctica de la música, pues ésta la define determinadamente, pero que al mismo tiempo evite (o sea consciente y de cuenta de ello cuando menos) las determinaciones de esta práctica que provienen la función social de la obra.

En el Capítulo 1 expuse que, aunque Platón muestra evidencia de conocer la técnica y práctica musicales, propiamente dichas, opta por un tratamiento extra-musical de la misma. En él, la técnica musical se extiende hasta el ámbito socio-jurídico, determinando la música justamente en función de las formas sociales que se pretenden conservar, de la estabilidad de este proceso dependerá que los habitantes no tengan el “atrevimiento” de cuestionar a sus dirigentes. Aristóteles, en cambio, renuncia a emitir un juicio sobre la

música como tal, e incluso retrae el alcance de su teoría al no pronunciarse mejor por un modo que por otro.

Aristóxeno, en cambio, propone una vía que define la ciencia armónica como limitada por el ejercicio de la música pero que exige también el conocimiento de la técnica y las bases de su ejercicio. Es una provocadora posición que presenta las siguientes ventajas:

Los elementos de la práctica de la música son únicamente aquellos que se adquieren mientras se practica la música, como reconoce Aristóteles (*n.* Capítulo 1).

En este sentido, la dimensión histórica del ejercicio musical queda mediada por la metodología filosófica que investiga la música en un sentido más general. A su vez la metodología lo será de una investigación de un objeto de estudio que requiere de la consideración de su práctica para ser abordado.

Planteamiento metodológico

Una metodología filosófica que exprese el fenómeno musical, ejercida desde la práctica consideraría las características filosóficas del siguiente modo:

La generalidad filosófica de las teorías expuestas en el Capítulo 1, está dada en la medida en que las condiciones esencialistas se aplican, en principio, a todos los fenómenos musicales (de la “música clásica occidental”).

En un enfoque como el propuesto por Aristóxeno, la generalidad significaría que lo descrito en la teoría filosófica es también pertinente en la práctica musical como inscrita en determinadas condiciones sociales. Es decir, más que una generalidad *paradigmática* que profundiza en los conceptos que explican la música, es una generalidad sintagmática, que considera aspectos no-conceptuales del fenómeno musical.

La universalidad, en vez de quedar determinada por la extensión de las obras dada por la supuesta intensión de los conceptos (toda obra *tendría* que ser así), estaría determinada por que *este y no otro* fenómeno musical es explicada a través de dimensiones tanto conceptuales como prácticas. En este sentido, la filosofía de la música, por definición,

sólo puede serlo de *esta* práctica determinada. Pero lo *es* efectivamente de esta música.

Así, la metodología de la filosofía de la música, requeriría, según lo dicho, ser planteada desde el ejercicio de la práctica musical, si bien requiere, además de esto, la reflexión filosófica de las condiciones sociales que definen la música.

CONCLUSIONES

Este capítulo ha comenzado por el análisis del “consenso generalizado de la comunidad musical”. En el capítulo anterior mostré que este paso supone la consideración de prácticas institucionalizadas y normalizadas. Estas prácticas, cuando menos, determinan tanto el *status* de los músicos, como el aval de los músicos el ejercicio de dichas prácticas.

Al asumir estas prácticas, se asumen, implícitamente, una serie de procesos sociales que sólo son considerados aquí en la medida que impiden la aproximación al fenómeno musical.

Al profundizar en este aspecto nos encontramos con que la función social de la música, en *este* preciso momento y bajo *estas* precisas condiciones sociales de la práctica musical, lleva a la cancelación de las características propias de la obra musical, es decir, esta queda cancelada (ignorados sus contenidos sociales, sus prácticas y su propia dimensión física) en favor de las funciones en las que dicha música encaja: persiste la función social de la música (debido a que reproduce las dinámicas sociales), sin la música (pues sus características son distintas de dicha práctica social), que es emulada por factores necesarios, pero no suficientes de la música.

En el mejor de los casos esto es pesimismo posmoderno: pues la filosofía enajenada no alcanza a comprender la música más allá de su nivel reproductible. Pero, como señala el Dr. Carlos Oliva, vemos una tendencia generalizada de este fenómeno en el campo de las artes (aceptemos intuitivamente esta expresión). Acaso debamos preguntarnos si es en verdad un problema metodológico de la aproximación filosófica a la música, o si, antes bien, se trata de la desaparición real y constituyente del arte, ante la desaparición de la sociedad

que le da significado a la música arte. Esta desaparición explicaría su re-inserción social en el nuevo contexto social, sea mercantil y en detrimento del fenómeno en sí mismo.

El proceso es tangible en la reducción de la música a sus condiciones tecnológicamente reproducibles: el sonido y el signo de la música impreso, por ejemplo. Desde el punto de vista de la investigación filosófica observamos que este mismo proceso de separación de la música de sus características propias y su reducción a condiciones sociales, se da *en y a través* de las descripciones filosóficas de la música. Y sirve de fundamento al ejercicio de la práctica musical que se basa en esta distorsión del fenómeno musical.

Por ello se plantea la aporía filosófica, en cuanto a la metodología, de abordar el fenómeno musical: por un lado la filosofía se basa en concepciones, de la propia filosofía y de la práctica musical, que son metodológicamente improcedentes para el objeto de estudio (que es el fenómeno musical). Pero este objeto también encuentra, por las mismas razones, distorsiones respecto a las obras musicales.

¿Qué dimensión del fenómeno musical, que haya sido demostrado esencial y *realmente* definitorio de la música puede escaparse de la aporía metodológica planteada, desde que dimensión social actual es posible y *realmente existente* el arte?: Desde la práctica musical.

REFERENCIAS

Filosofía:

Adorno, Theodor W. (1970); *Escritos musicales I-III*, trad. Alfredo Brotons y Antonio Gómez, Akal, Madrid, 2006.

_____ (1993); *Beethoven. Filosofía de la música*, Alfredo Brotons y Antonio Gómez, Akal, Madrid, 2003.

Benjamin, Walter; *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, Contrahistorias, México 2005.

Benjamin, Walter (2003); *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikart, Itaca, México, 2003.

Benjamin, Walter (2004); *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2004.

POSTSCRIPTUM

EL ARIA DE LAS *VARIACIONES GOLDBERG*¹⁶⁸

A cuenta de mis lecturas en torno al tema de la tesis, de mi práctica musical en el sentido de ejecución o estudio técnico, del análisis musical de las obras del Clave Bien Temperado desde el punto de vista compositivo, de mi escucha regular del mismo (de la sala de estudios personal no ya al Sanborn's, sino al metro), a cuenta de todo esto me pregunto: ¿qué es el Clave Bien Temperado?

Y otras preguntas endosadas a las primeras: si la música es un fenómeno, cronológicamente anterior a la filosofía, y si esta aparece en todas las culturas en la medida que estas presentan tradiciones semejantes entre sí y que podríamos denominar “musicales”, a diferencia del tipo de pensamiento que llamamos filosofía, ¿es procedente el abordaje de la música desde la filosofía?

Volvamos a la primera pregunta: Musicalmente no hay razón para hablar “del clave” pues se trata en realidad de una colección (dos para ser estrictos: *libros I y II* escritos con 18 años de diferencia). Son colecciones de “obras”, 24 por tomo exactamente. Cada obra tiene dos partes distinguibles: una formalmente hablando, el preludio, y una basada en el procedimiento de la fuga. Cada obra es distinta de las demás.

Al menos podremos decir lo siguiente: Es un libro de partituras. Partituras para clavecín. Aunque en realidad el sentido de dotación no se estilaba de un modo tan puntual como lo fue a partir de las orquestaciones wagnerianas o mahlerianas. En general en Bach es poco frecuente que se especifique la dotación, incluso en las *Suites* orquestales no se especifica que instrumento debe llevar cada línea. Por supuesto, había y se conocen ciertas convenciones y limitaciones instrumentales (de registro por ejemplo) que convienen más a un instrumento que a otro, pero aun así hay infinidad de interpretaciones de dotación.

¹⁶⁸ Texto leído durante el examen de grado. Las referencias entre corchetes no son esenciales a la argumentación, aunque sí son supuestas a lo largo del mismo.

Esto no significa, como quiere Goodman (Capítulo 2), que la notación sea deficiente. Solo demuestra que la tímbrica no está determinada, *algo* en la concepción de la música permite que sea posible expresar la música sin mencionar las instrumentaciones, si fueron intencionalmente concebidas es irrelevante. Verdad es que estas posibilidades, las de “demandar” tales y cuales instrumentos, eran simplemente inviables y había que ajustarse al personal, muchas veces diletante, disponible. Pero esto sólo confirma el hecho que se hacía música así determinada, bajo esta concepción: ¿qué concepción es esta? Esta pregunta tendrá que quedar pendiente.

¿A qué se refiere Bach con “Clave”? ¿Clavecín? ¿Por qué no órgano, un instrumento en el que Bach era especialmente bueno (considérese que Bach era muy bueno tocando varios instrumentos)? Clave, dada la ambigüedad del término, es pertinentemente interpretable como “instrumento de teclado” (Capítulo 3). ¿Qué tipo de teclado (porque hay muchos según la división de la octava)? [6].

Partamos del sonido. De acuerdo a Scrouton existen una serie de fenómenos que son percibidos bajo condiciones normales de cierta manera. En el caso del sonido, el componente físico de la música, ¿cuál es la realidad primaria? El aire vibrando, es cierto.

Pero al tratar de definir qué es o en qué consiste esta realidad física primaria estamos tentados a responder que determinadas cualidades del sonido dependen de ciertas variantes de la vibración del aire, y esta *es* el sonido.

Así, la altura, es decir, qué tan grave o agudo es un sonido, queda explicado en función de la “frecuencia de onda” (o sea, cuántas veces se repite el ciclo de variaciones periódicas de presión de aire generado por un cuerpo vibrante).

Esta afirmación es ir demasiado lejos, una cosa es decir que cierta variante del fenómeno está relacionada, bajo condiciones perceptuales normales, con un objeto secundario regular y predecible, o sea que la realidad física primaria es condición necesaria, no suficiente, del objeto secundario.

Otra cosa es establecer una relación biunívoca (uno a uno y para todos uno), o establecer una condición necesaria y suficiente entre, esa variante del aire vibrante y el objeto “sonido”: esto es identificar una cosa con la otra.

Entonces, al describir el sonido musical estamos describiendo, en realidad, una visión de la realidad, cosa que, por otro lado, es necesaria para cualquier “visión” de la realidad.

En particular me refiero a la visión que llamamos descuidadamente cientificista. Quiero ser preciso en este punto: me estoy refiriendo a la relación que se establece entre fenómenos y cierto tipo de entidades a las que llamaré “matemáticas” [1]. Scrouton abiertamente, como mencioné en el Capítulo 2, supone este compromiso al asumir conceptos “como los de las matemáticas”. ¿Por qué esta contundencia? La expresión “240 Hz” pertenece a esta visión de la realidad, pues supone esta relación de identificación del fenómeno con las entidades que estudian las matemáticas:

Se identifican ciertas relaciones entre variantes del fenómeno, el número de ciclos de presión por unidad de tiempo, *con* ciertas operaciones de objetos matemáticos [2]. En este sentido un sonido es más grave o más agudo en función del concepto frecuencia de sonido sólo si aceptamos la pertinencia de este.

Pero esta concepción del sonido existe también al interior de la teoría musical. Todavía hoy vemos en tratados de armonía o incluso de orquestación, más comprensiblemente en textos de acústica e informática, primeros capítulos dedicados al tema del “fundamento acústico de la armonía [occidental]”. No existe tal cosa.

Cualquier fenómeno audible es representable como fenómeno acústico, y cualquier sistema musical está supeditado a la realidad física del aire y a nuestras capacidades perceptuales (como cualquier dibujo en papel es bidimensional), esas son las limitantes de la causalidad y ni hablar.

Pero de ahí no se sigue que estas condiciones “externas” determinen el “sistema” armónico (como el papel y el lápiz, en su dimensión física, no definen completamente el dibujo, si bien lo constriñen). Más aún, estas supuestas justificaciones *no* forman parte de la práctica musical y el lenguaje de esta práctica no está comprometido con un lenguaje “matematizante”. Es, en cambio, mucho más frecuente el uso de metáforas visuales-espaciales: alto, bajo, tonalidad, color; o táctiles-espaciales: altura, fuerte; incluso las analogías emocionales: *allegro, dolce, etc.*

La aparición de estos apartados justificatorios en dichos libros responde a algo. Una necesidad de justificar a la “comunidad musical” y sus “productos” (así entendidos), análoga a la necesidad de legitimar el pensamiento filosófico sobre la música, asumiendo un compromiso con un lenguaje “que busca conceptos como los de las matemáticas” (Capítulo 3). Es decir, la definición de un ámbito *legítimo* a partir de las relaciones que *alcanzamos* a establecer entre la condición necesaria y las entidades matemáticas. Por ello son anacronismos terribles las “fundamentaciones físicas” de la octava o la armonía occidentales, son una reproducción ideológica de una visión “cientificista” hegemónica de la realidad.

Esta concepción ideológica es precisamente la que permite que la música sea considerada exclusivamente como su dimensión sonora. Obviamente de esto a definir la música como colección de datos, codificables en un iPod sólo hay un paso (como se mencionó en el Capítulo 4).

Así, aunque suponemos que todas las músicas son igualmente “legítimas”, sostenemos este juicio si, y sólo si, entendemos por música algo que es susceptible de ser expresado en términos de factores y medidas de los mismos y, claro, que es posible reproducir (v. Capítulo 4).

Pero la vinculación música-matemáticas es un lugar común en la literatura filosófica y es, usualmente, atribuida en sus orígenes a Pitágoras. Quiero mostrar que no es verdad

que Pitágoras reduzca la música, lo que ella es esencialmente, a su naturaleza física o a la proporción matemática entre cuerdas en el sentido de expresar lo que hace que la música sea precisamente eso.

Antes bien, la naturaleza misma, lo sometido a la causalidad, el aire o la proporción entre las cuerdas tienen el mismo fundamento que la música de acuerdo a Pitágoras, a saber ser susceptibles de ser expresados en términos de números racionales (ilustrativamente, estos son los números que hoy llamamos *racionales*).

Los argumentos pitagóricos giran más en torno a probar la tesis de acuerdo a la cual todo es susceptible de ser expresado como un número racional, incluso las pasiones del alma. Y la prueba aducida por Pitágoras es que el alma es movida por la música:

- (a) El alma, como todo, es susceptible de ser expresada como racional, es decir: es una proporción, es decir: es armonía.
- (b) El alma padece emociones.
- (c) Las emociones están especialmente relacionadas con la música.
- (d) La música surge de las proporciones entre sus cuerdas.
- (e) Las cuerdas son la música.
- (f) Las proporciones entre las cuerdas *son* la música.
- (g) Las emociones en el alma corresponden a las proporciones de la música con la que son empáticas.
- (h) El alma es una proporción, es decir, es expresable en términos racionales.

Sabemos que (a) es un supuesto pre teórico, pues incluso en entidades matemáticas la teoría de Pitágoras tenía problemas, como el mismo descubrió al no poder reducir todos los números a esta forma. (b) es un hecho, supuesta el alma.

La asimilación de la música con un sentimiento determinado, (c), discutida durante el Capítulo 1 al abordar la identificación moral con criterios musicales en Platón y Damón,

impregna la concepción griega desde la médula: de los *nomoi* al helenismo, lo sabemos por los textos al respecto.

De Platón a Aristóxeno no es negada la correspondencia de la música con ciertos afectos: sea para establecerlos como criterio musical, sea atribuyéndoselos al aire, sea restándoles importancia de la teoría musical, o sea, como en Pitágoras, explicando esta empatía por medio del número que conviene a cada emoción, este paso no supone relevancia *en el contexto de la música griega*, pues es la interpretación de un hecho que se da por sentado: garantizado por la tradición.

El inciso (d) supone dos compromisos: que las cuerdas son música (e) y que de estas es la proporción recíproca la que determina el intervalo (f). Una vez probado esto, en virtud del inciso (g), que en realidad se desprende de nuevo del inciso (c), es posible arribar a la conclusión. Me detendré en los incisos (e) y (f).

Al hablar de las relaciones de la revolución musical en Grecia mencioné la profunda relación de la tradición musical hegemónica de la música que se expresaba en la lira, y establecí que esta revolución se expresaba en cambios tan dramáticos como el paso de la lira de cuatro a siete cuerdas. Aristóxeno se enmarca en esta tradición, como parte del movimiento de la misma, al pronunciarse abiertamente por la lira.

Mencionemos que la tradición musical que se expresaba en el *aulós* y su pugna como música no dominante queda interpretada, histórica y sociológicamente, por Robert Graves a través de su erudito estudio de *Los Mitos Griegos*.

Pero volviendo a la tradición de la lira, los griegos no nombraban a los sonidos, nombraban las cuerdas del instrumento y disponían estas de manera que los intervalos entre dos fueran de tal o cual característica: en esta tradición los nombres de las notas no existen, hay en cambio un nombre para las cuerdas, y estas cuerdas se nombran en función del ejecutante [v. Anexo]. Por ello, no debe sorprender el supuesto (e), que es un elemento de la práctica musical hegemónica.

Ahora, el modo en que se afina una cuerda *corresponde* al de una cuerda cuya longitud está en determinada proporción con la longitud de otra cuerda igual en todo lo demás (aunque de hecho puede obtenerse el mismo sonido con cuerdas de otras proporciones bajo diversos artilugios). *Este es el paso más escabroso de la argumentación.*

Piénsese en el mismo intervalo entre una cuerda y otra, y entre la primera y una tercera, de manera que la longitud entre la segunda y la tercera cuerda sea distinta, esto es posible manipulando el grosor, de la cuerda.

¿Qué pasa si, *de hecho*, ninguna de las longitudes de las cuerdas en cuestión satisface la razón entre las mismas que “corresponde al intervalo”? Esto no sólo es posible, sino prácticamente preferible.

La escuela peripatética trata de justificar este paso identificando la longitud de una cuerda con la rapidez del aire. Si en cambio, asignamos la velocidad de aire a la longitud de la cuerda que es en todo lo demás igual a la primera, misma que sí satisface la “proporción del intervalo”, entonces toda cuerda, si produce ese sonido, mueve el aire a dicha velocidad, independientemente de si lo hace en función de la longitud, el grosor, o cualquier otro recurso de la cuerda.

Un paso difícil, pues hacerlo supone separar la música de su tradición, en el sentido de abandonar la unidad sonido-cuerda, de ahí el rechazo de Aristóxeno por esas teorías que eran “especulativas” a su sentir.

Pero además, si hacemos esto, ¿por qué aceptar, entonces, la teoría del afecto musical, que también proviene de la tradición musical? Se pone en entredicho el supuesto (c) y, en consecuencia, el (g), del que depende la conclusión.

Sólo entonces este se convierte en un problema teórico: hay que “justificar” la relación entre la música y las pasiones. Este problema no existe en Pitágoras ni en Platón, en ellos la tradición garantiza la cuerda y su proporción en términos de longitud-intervalo en el caso del primero, y la lira de cuatro cuerdas, en el caso del segundo. Y, en ambos

casos, asegura también la correspondencia música pasión. De *esta correspondencia deriva que el alma corresponde con la música de la lira*, así, el alma corresponde con el la armonía-número.

Hemos encontrado, quizás, un hilo conductor para la historia de la filosofía de la música: ¿qué condiciones supone, a qué responde, una filosofía de la música que toma el problema de la moralidad como un problema de su ámbito? En este caso, a la propia tradición musical.

Si suponemos que la música se identifica con la longitud de las cuerdas o con el sonido, y si estos son susceptibles de ser expresados como números racionales, entonces la música puede ser expresada como número racional. Y, en efecto, en función de la proporción entre las longitudes de las cuerdas la música puede expresarse como relación matemática: en exactamente el mismo grado que cualquier cosa, de las piedras a los dioses y las buenas acciones, *todo* es expresable, de acuerdo a Pitágoras, como un número racional.

Una interpretación científicista, en el sentido descrito más arriba, identifica el intervalo musical pitagórico con el cociente entre frecuencias, en la medida que este es del ámbito de la “realidad primaria”. Pero en esta identificación, observamos que hay ámbitos como el moral o el social que quedan fuera de la relación (Capítulo 3). Una consecuencia es la reducción de la música a su realidad sonora [3].

Pitágoras no supone esta diferencia de sectores: todo es un racional, “la armonía los constituye realmente”, dice Aristóteles según lo expuesto en el Capítulo 1. Tanto el unísono, como el bien y el ser son expresables como, *ergo son realmente*, según la interpretación aristotélica, $1/1$. De manera que la expresión en términos de racionales no es en realidad algo que defina la música.

La división pitagórica de la octava es un proceso de otro tipo, que supone resultados para la teoría pitagórica de los números racionales [4]. Pero independientemente de si fue postulada por Pitágoras o su escuela, o si fue un desarrollo práctico basados en los resultados pitagóricos, esta respondía a la realidad de varios *nomoi* conviviendo entre sí

como parte de procesos sincréticos, y a la necesidad de integrarlos en nuevas estructuras demandadas por la práctica musical.

La expresión de la música en proporciones se ajustaba a una práctica musical cuya escucha estaba determinada por la interválica y cuya práctica hegemónica privilegiaba la lira, al mismo tiempo que respondía al contacto de distintos *nomoi* [v. Anexo]. Los distintos *nomoi* fueron integrados como parte de una explicación de la práctica musical, a través de sus proporciones interválicas.

El intento de rastrear el “origen de la música a los griegos”, es una expresión del prejuicio de legitimar una práctica atribuyéndole un origen en los clásicos. Todavía hoy leemos “modos griegos” respecto al sistema modal medieval.

La identificación de la música con el sonido en términos científicistas, y el supuesto de que esta identificación subyace a la teoría de Pitágoras, así como el supuesto origen “griego” de la práctica musical, son más bien compromisos con una discurso hegemónico de la realidad. Pero si la armonía-número no proviene de Pitágoras, y si en la práctica musical no encontramos un lenguaje que asuma los compromisos que sí se asumen en ciertos textos musicales, ¿de dónde podrían provenir estos prejuicios ideológicos de la práctica musical(Capítulo 4)?

Aunque es difícil rastrear el desarrollo de esta tradición musical podemos encontrar dos características, ya en la Edad Media, que nos permitirían esbozar un proyecto de respuesta. Me refiero a un impulso que pretendía homogeneizar la práctica musical de una institución social ya de por sí hegemónica. Esto a través de dos procesos:

Por un lado, se reserva una función legitimadora de la música, consistente en la reducción del músico-ejecutante a poco más que simio adiestrado y el empoderamiento de la teoría que se suponía musical y en la que se suponía residía la verdadera musicalidad (como parte del *Cuadrivium*) que, por supuesto, *no tiene relación alguna con la práctica musical*.

Este es un proceso más bien teórico-político, y no debe confundirse con las concepciones pre-teóricas de la práctica musical del canto llano (la profundísima relación texto-religión-música).

La “centralidad institucionalizada”, de la que habla Goehr, expuesta en el Capítulo 3, son las prácticas musicales que caen bajo un mismo concepto abierto y en las que observamos cierta continuidad. El término “música” del *Cuadrivium* no es parte de este concepto. La práctica musical tuvo contacto con esta posición hegemónica: en la misma medida que los músicos griegos trabajaban para hombres que *pensaban* que la música era cosa de esclavos, el músico de canto llano trabajaba en este caso con gente que *pensaba* que la música era insonora.

Posiblemente el *cuadrivium* sea parte de un concepto abierto distinto, pero aquí investigamos acerca de la música. En cambio, esta posición es mejor entendida como un movimiento por establecer la inamovilidad de determinadas estructuras sociales correspondientes al feudalismo previo a la invasión árabe que cerró el mercado mediterráneo, es decir, nos enfrentamos al problema de la música como ideología (Capítulo 4).

La música, desde el concepto abierto que hoy tenemos (bajo el que podríamos englobar la práctica del canto llano) de música, y la música como instrumento hegemónico son conceptos abiertos distintos.

Por otro lado observamos una homologación de la práctica musical hegemónica durante el medioevo. La recopilación medieval de cantos, la reforma gregoriana de alrededor del año 600, supuso el establecimiento de criterios que homologaban la práctica musical de este sector social.

¿Qué criterio, en términos musicales, es este? La inalterabilidad de una pieza, y en consecuencia de las leyes sociales (véase Capítulos 1 y 4): el mismo salmo en Baviera que en

México. (El brutal cambio de Lutero supuso la legitimidad de las prácticas musicales regionales, en función de su uso sacro, es cierto, pero aún así, supuso su legitimidad).

¿Acaso hemos encontrado en la demanda de homologar los cantos el origen del precepto de la práctica musical de “reproducir *una* obra”? Una idea, por cierto, muy particular de la práctica de la música de la tradición de las Bellas Artes.

Observemos que ante la exigencia de homogeneidad, surge una necesidad, la necesidad de registrar las características deseadas notacionalmente. En este sentido, si bien no es viable adoptar una postura que define una obra en términos del sistema notacional, quizá podemos estudiar la tradición occidental a través de las dimensiones que poco a poco se integran a la notación: las alturas, las dinámicas, las articulaciones. ¿Qué procesos se expresan en la partitura cuando, por primera vez, Beethoven escribió una marca metronómica? ¿Qué expresiones hay, en cambio, cuando rechazó este aparato para la nueva música Romántica?

En fin, el desarrollo de la práctica musical modal medieval (que podemos comentar tal vez en otra ocasión) supuso un nuevo desarrollo con el que contrasta: una práctica tal vez aislada pero influyente en la tradición de la práctica que hoy llamamos música occidental: el impulso Renacentista, opuesto en la práctica musical por principios tan contundentemente distintos como la música instrumental y la consonancia de tercera.

Poco a poco se desarrollaban nuevas “divisiones de la escala” que, si bien estaban basados en cálculos pitagóricos, renunciaban a la visión “armónica” de la naturaleza en función de nuevas posibilidades técnicas. Las nuevas divisiones de la octava en no pocas afinaciones o temperamentos, dieron lugar al buen temperamento igual [5]:

El Clave bien temperado, es eso, un instrumento de teclado con sus teclas y cuerdas afinadas respecto al temperamento igual, que era uno de los “buenos” temperamentos [6]. No hay unidad de “obra musical”, hay 24 trabajos hechos para un teclado con estas características. Pero, además, es una toma de posición de Bach, es simplemente la prueba

de que *Bach* prefería un instrumento con estas disposiciones, y es el modo que él encontró de mostrar sus bondades.

Y, aunque existen evidencias de que la obra musical fue conocida antes por varios compositores importantes en la tradición de la música clásica occidental, la inclusión del Clave como *modelo fundante* de la práctica musical fue a partir del re-estreno de la *Pasión según San Mateo*, dirigida por Mendelssohn en 1829 (Capítulo 3).

Se trata de un trabajo realizado por un miembro de la comunidad musical, ratificado posteriormente *a través de la práctica musical*. Ante estos datos debemos cuestionar si en verdad es “anecdótico” o “irrelevante” el carácter instructivo de la colección. Y no me refiero a la “intención del autor”, sino al claro, musicalmente hablando, despliegue de procesos y posibilidades compositivas diversas a lo largo de las piezas que conforman el Clave, una obra que, como mostré más arriba, rompe, *de hecho*, con la tradición pitagórica de división de la octava, compuesta en una época en la que la música “profana” había alcanzado tal desarrollo que planteaba sus propias exigencias, una obra que se posiciona por una organización musical musical.

El temperamento rompe con la tradición musical al mismo tiempo que es resultado de ella. El Clave fue escrito como apología de las bondades del temperamento, Mendelssohn ratifica esta toma de posición y las ontologías de la música (Capítulo 2) legitiman este proceso.

¿Qué música es esa, a la que volvemos una y otra vez para definir la música clásica occidental, aquella para la cual construimos discursos filosóficos que no tratan de investigar esa música pero que garantizan que nuestra música es de ese tipo? ¿Qué música es aquella que se fundamenta en el Clave Bien Temperado, considerado no ideológicamente sino musicalmente?

Un intento de respuesta podría sentar su atención en la música: en el temperamento que define la escala aún hoy predominante hasta en la música-producto, es decir, en la regularidad de la división de las alturas a través de la división de la octava en 12 partes

iguales. Un espacio sonoro regular. Pero también una jerarquía, un orden cíclico de dichas alturas en torno a una. Un orden cíclico que da lugar a un espacio sonoro regular y finito.

¿Podemos encontrar una “tendencia” en las obras del clave? ¿Qué análisis filosófico de la música a partir de la categoría del “tema”? ¿Qué es una tema, qué estructura es aquella que Bach plantea en los preludios del Clave, 1,2,3,5,6, susceptible de transformarse según la disposición de la armonía? ¿Qué idea de música hay bajo la fundación de la música occidental sobre un “teclado temperado” (el piano por ejemplo), distinta a la fundación en la cuerda o en la voz humana?

En una palabra: ¿Qué unidad resulta de la variación de un tema? Para analizar estas respuestas optaría por un análisis más conveniente en las *Variaciones Goldberg*, pero sobre de esto baste con lo dicho.

Notas

[1] *Acerca de la interpretación matemática del sonido:*

Dado un fenómeno, es posible describir este en términos de ciertas características. Tomemos un fenómeno, el sonido. Es cierto que existe una relación entre el viento y el sonido (las investigaciones de Aristóteles, y después de la escuela peripatética, ya apuntaban en esta dirección).

Además, sabemos que un cuerpo en vibración es causa, en el sentido de contigüidad temporal, de un sonido. Llegamos a la conclusión de que el “movimiento” de la cuerda empuja al sonido de “cierta manera” que “produce” un sonido.

Si a continuación definimos el sonido como “las ondas mecánicas periódicas (o *quasi*) longitudinales que se propagan por el aire, un medio elástico y continuo, y generan una variación local de presión o densidad”, en realidad solo estamos reiterando aquello de aire que se mueve de “cierta manera”.

Pero podemos establecer una relación bi-unívoca (uno a uno y uno para cada uno) entre dos órdenes de objetos: las “variantes” de un fenómeno y ciertas entidades cuyo conjunto son objeto de estudio de las matemáticas.

Por ejemplo, si tomamos una variante del fenómeno y lo relacionamos con un elemento del conjunto que llamamos: “de los números reales” (\mathbf{R}). Como se trata de un fenómeno, este despliega sus características esenciales a través del tiempo. Entonces, si relacionamos el tiempo con el conjunto \mathbf{R}_t , podemos describir la “realidad” del fenómeno en términos de la relación entre el conjunto \mathbf{R}_t y conjunto \mathbf{R} ($\mathbf{R}_t \times \mathbf{R} \rightarrow \mathbf{R}$).

Por supuesto, la relación será tal que pueda establecerse entre los elementos de \mathbf{R} , digamos el cociente. Conforme podamos establecer relaciones entre las variantes del fenómeno y conjuntos de elementos como \mathbf{R} , expresamos las relaciones entre los *reales como si* fueran las características del sonido. Evidentemente, eventualmente aparecerán relaciones que involucran relacionar determinadas variantes del sonido que, a su vez, producen bajo condiciones normales, cierta percepción regular y predecible.

Si tomamos el número de veces que se repite el patrón de variaciones de presión (previamente asignado a un conjunto \mathbf{R}_p), obtendremos un número r_p , podemos comparar todos

los números r_p entre sí dividiéndolos entre una mismo número r_t . Así, al comparar todos los números de la forma r_p/r_t , previamente relacionados con ciertos elementos del fenómeno, suponemos que estamos comparando las variantes del fenómeno: la frecuencia de onda.

Así, la expresión “240 Hz” supone esta relación e identificación del fenómeno con las entidades que estudian las matemáticas (por supuesto, no puede negarse la sorprendente relación que ha hecho pensar que las relaciones entre fenómenos y objetos matemáticos es parte de la propia naturaleza o bien, las matemáticas son el lenguaje de la naturaleza).

[2] *Interpretación del sonido:*

Tomemos un sonido cualquiera, digamos el sonido que percibimos ante una frecuencia de 264Hz (do grave) por segundo, producido por una cuerda de cierta longitud. Al duplicar, triplicar, etc., la longitud de la cuerda, obtendremos determinadas alturas cuyas frecuencias son, respectivamente, el doble, triple, etc. Llamemos a a este sonido y denotemos con a_i a la frecuencia que resulta de multiplicar al número de vibraciones por segundo por cualquier natural i . Por ejemplo, si a es la frecuencia o sonido de 440Hz, a_5 es la frecuencia de 2200Hz, pues $a*5=2200$.

Ahora, la longitud de una cuerda esta directamente relacionada con la frecuencia del sonido que esta produce. Si la cuerda de longitud x mide el doble que y , entonces cumple el ciclo de variantes de presión el doble de veces que y . Consecuentemente, vemos que podemos considerar, para los cálculos concernientes a la frecuencia de los sonidos, las longitudes de las cuerdas, tomando como unidad la longitud de la cuerda que produce una frecuencia dada y tomando cuerdas cuyas longitudes sean respectivamente el doble, triple, etc., de la unidad. Entonces las frecuencias de los sonidos resultante serán del doble, el triple, etc (asumiendo ya la interpretación matemática del fenómeno).

En la siguiente figura se muestran gráficamente estas alturas para una cuerda que “produce” un sonido de frecuencia de 1 Hz, 264Hz y 440Hz respectivamente).

<i>Sucesión aritmética de frecuencias</i>					
	a_1	a_2	a_3	a_4	a_5
Frecuencia	1	2	3	4	5
(Hz)	264	528	792	1056	1320
	440	880	1320	1760	2200

Al sonar dos sonidos cualesquiera “percibimos”, al concentrarnos exclusivamente en qué tan graves o agudos son uno respecto al otro, una “diferencia” entre ellos. Sin embargo, aunque la diferencia, en términos de frecuencia, es la misma de a_1 a a_2 , que de a_2 a a_3 , por ejemplo, no escuchamos la misma diferencia entre ambos.

En cambio, percibimos que de a_1 a a_2 hay la misma diferencia que de a_2 a a_4 , y que de este sonido a a_8 . Es decir, determinamos que existe la misma diferencia entre dos sonidos de 528 y 264 vibraciones por segundo, que la que hay entre una sonido de 880 y 1760 vibraciones por segundo: o bien, entre dos sonidos cualesquiera tales que sus frecuencias son una el doble de la otra.

Análogamente percibimos la misma diferencia entre las frecuencias 792Hz y la de 528Hz, y entre las frecuencias 1320 y 880 Hertz respectivamente. O sea, percibimos la misma diferencia entre frecuencias que son una la mitad del triple de la otra (o bien, entre sonidos emitidos por cuerdas que, idénticas en todo lo demás, varían en longitud de tal modo que una mide el triple de la mitad de la otra.

Expresamos esto diciendo que nuestra percepción de la diferencia entre la altura de dos sonidos está determinada por el cociente de ambas frecuencias. Quedémonos con el sonido de frecuencia 1 y con la altura que es de frecuencia 2. El cociente de , expresa *una* relación entre dos sonidos en función de sus frecuencias, que son una realidad primaria. Pero la diferencia también es una relación de ambos sonidos en términos de su realidad física primaria interpretada a través de las matemáticas, como lo es la relación , donde 2 y 1 son las frecuencias de dichos sonidos.

Pero suponemos que “escuchamos” la misma diferencia entre a_1-a_2 , a_2-a_4 , a_4-a_8 , etc. Y, al analizar el fenómeno descubrimos que dichos sonidos guardan entre sí una relación común, la de ser una frecuencia el doble que la otra. Mientras que el resto de las operaciones no corresponden consistentemente (es decir para cualesquiera alturas) con alguna relación que identifiquemos al percibir los sonidos.

Llamaremos a esta “diferencia”, determinada por el cociente de dos frecuencias un *intervalo*. *Es posible relacionar la percepción del intervalo-sonoro*, con una relación entre elementos matemáticos vinculados biunívocamente con variantes del sonido, a saber el cociente de sus frecuencias: llamaré a esta función matemática relacionada con el sonido: “cociente intervalo”.

Al ordenar los objetos matemáticos cocientes, vemos que $2/2$, $3/3$, n/n expresan el mismo elemento: a saber aquel denotado por el signo “1” (no asumo ninguna posición acerca del estatus ontológico de estos objetos). Y convenimos en expresar los intervalos como cocientes con las cifras más pequeñas posibles: Así, el primer intervalo ha sido el cociente $1/1$. Así buscamos cocientes a/b donde a es distinta de b.

El primer cociente en este orden es el de $2/1$. Un cociente que aparece como cociente de sonidos cuyas frecuencias son una el doble de la otra. Se da entre sonidos producidos por cuerdas que miden uno el doble de la otra, llamaremos al supuesto que relaciona el modo como percibimos los sonidos con las frecuencias de estos, o con la longitud de las cuerdas que lo producen, *el supuesto de la octava*. Podemos inferir, a partir de diferentes textos que los griegos, que ya en tiempos de Pitágoras, compartían este supuesto.

[3] *El cociente intervalo*

Veamos una reconstrucción del sistema *tradicionalmente* atribuido a Pitágoras, en esta consideraré tantos los cocientes entre frecuencias como las proporciones entre cuerdas. Veamos cómo se relacionan entre sí cada uno de los sonidos con el posterior, es decir, determinemos el intervalo cociente entre las alturas de la sucesión aritmética de un sonido (figura 2).

		Frecuencia		
		1 Hz	264Hz	440Hz
<i>Múltiplos sucesivos de la frecuencia</i>	a_2-a_1	$\frac{2}{1} = 2$	$\frac{528}{264} = 2$	$\frac{880}{440} = 2$
	a_3-a_2	$\frac{3}{2}$	$\frac{792}{528} = \frac{3}{2}$	$\frac{1320}{880} = \frac{3}{2}$
	a_4-a_3	$\frac{4}{3}$	$\frac{1056}{792} = \frac{4}{3}$	$\frac{1760}{1320} = \frac{4}{3}$
	a_5-a_4	$\frac{5}{4}$	$\frac{1320}{1056} = \frac{5}{4}$	$\frac{2200}{1760} = \frac{5}{4}$

Observemos dos cosas: para cualquier frecuencia (a la que llamaremos *frecuencia generadora*), ejemplificado con las frecuencias de 1Hz, 264Hz (do 1) y 440 Hz (A-440), asignando a la cuerda que produce dicha frecuencia una longitud de 1 (que variara de acuerdo a la frecuencia precisa de que se trate), y obteniendo las frecuencias que resultan de duplicar, triplicar, etc., la frecuencia generadora, el primer intervalo-cociente, se producirá entre el sonido producido por una cuerda que mida 1 y otra que mida 2, el intervalo cociente se dará entre una cuerda y otra que mida el triple de la mitad de la primera.

Además, dada la frecuencia de cualquier altura y su progresión aritmética, al dividir la frecuencia de la segunda altura entre la frecuencia de la primera obtendremos el intervalo-cociente, al dividir la segunda entre la tercera obtendremos el intervalo cociente, al dividir la cuarta entre la tercera tendremos, y al seguir obtendremos sucesivamente los cocientes, etc.

Ahora, como las frecuencias están directamente relacionadas con las longitudes de las cuerdas, el primer intervalo cociente será producido por dos cuerdas que estén una respecto a la otra en razón 2:1, el tercer intervalo cociente se producirá entre cuerdas que estén en razón, en proporción de 3:2, y estas proporciones se dan también entre las frecuencias en cuestión.

Además: Al avanzar en los cocientes de los múltiplos de una frecuencia y el múltiplo anterior obtenemos, para cualquier frecuencia generadora, las siguientes razones en este preciso orden: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5, 7:6, 8:7, 9:8, etc. A esta sucesión la llamaremos la sucesión de intervalos cocientes.

[4] *La división de la octava:*

Dos observaciones. Es muy importante distinguir que el intervalo-cociente, expresado aquí como un número racional, es el cociente entre dos frecuencias. Y también es el cociente de la longitud de las cuerdas que producen dichas frecuencias. Segundo, un intervalo entre dos notas es “divisible” si es posible encontrar un sonido más grave que el primero y más agudo que el segundo. En cuyo caso, a partir de un intervalo obtenemos dos: uno que va de la nota más grave del intervalo original al nuevo sonido, y otro que va de este a la nota más aguda del intervalo original.

En lo sucesivo haré las estimaciones suponiendo una nota, teórica, cuya frecuencia sea 1 (aunque *realmente* comenzamos a percibir y distinguir con nitidez a partir de 264 vibraciones aproximadamente), y la cuerda que produce este sonido será considerada como una cuerda de longitud 1.

De acuerdo a la tradición musical, que ya era tradición en tiempos de Platón, Pitágoras logró dividir la octava del siguiente modo. Tomemos los sonidos producidos por cuerdas iguales en todo excepto en su longitud que es de 1 para una y de 2 para la otra (de frecuencias 1 y 2 respectivamente, si se quiere) y llamémoslos t y o . Como ambos están en proporción 2:1 se trata de una octava. Sabemos que la razón 3:2 es la siguiente en “aparecer”. Y sabemos que el sonido que es producido por una cuerda que mide $3/2$ de la primera (frecuencia $3/2$ de vibraciones por segundo) mantiene el intervalo cociente con la nota de 1 vibraciones por segundo: . ¿Cómo determinar, cómo *producir*, con precisión, este sonido?

Sabemos que en la progresión aritmética, después de la cuerda que mide el doble, sigue la que mide el triple, es decir la que produce un sonido de tres vibraciones por segundo. Pero este sonido es más grave de lo requerido, pues la cuerda mide más de dos. Hay menos vibraciones por segundo, que o , de 2 vibraciones por segundo. En lo sucesivo me referiré exclusivamente a las longitudes de las cuerdas.

No obstante, es posible tomar la cuerda de longitud 3 y obtener una octava más aguda del mismo sonido: basta tomar una cuerda que mida la mitad de la cuerda de longitud 3. Es decir, una cuerda de $3/2$ de longitud. La nota así producida será más grave que la producida por una cuerda de longitud 1, pero más aguda que la cuerda de longitud 2. Es decir, divide al intervalo.

Ahora, obtengamos la cuerda que mide el triple que la cuerda de longitud 3. Es decir, la cuerda de longitud 9. Obviamente este sonido no divide al intervalo. Tampoco la cuerda que mide la mitad, $9/2$, la octava baja de la anterior, ni la que mide la mitad de esta $9/4$, pues ambas son de mayor longitud que 2, y producen sonidos más agudos. Pero la cuerda que mide $9/8$ sí divide al intervalo. Además es más corta que la cuerda de $3/2$ de longitud, pero más larga que la de 1. Es decir, divide al intervalo $1-3/2$.

Tomemos, ahora, la cuerda que mide el triple que la de 9, aquella de longitud 27, al octavar (dividir entre 2 su longitud) hacia abajo reiteradamente obtenemos una cuerda que mide $27/16$ de la cuerda t de longitud 1. La lámina en la siguiente página ilustra gráficamente el proceso de división de la cuerda hasta que “encaje” en el intervalo de octava, y la siguiente tabla presenta los cálculos en cuestión:

<i>Longitud de la cuerda</i>	<i>División del intervalo</i>
3	$3/2$
9	$9/8$
27	$27/16$
81	$81/64$
243	$243/128$
729	$729/512$
2,187	$2,187/2048$
6,561	$6,561/4096$
19,683	$19,683/16384$
59,049	$59,049/65536$
177,147	$177,147/131072$
531,441	$531,441/524,288$
1,594,323	$1,594,323/1048576$

De este modo llegamos a una sucesión de sonidos, constituidas con los sonidos emitidos por la cuerdas iguales en todo excepto en su longitud, cuyas longitudes son, tomando como unidad la cuerda que produce el sonido más grave, o en sentido griego, partiendo de que la más aguda la mitad que la más grave:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a'</i>
1	$9/8$	$81/64$	$4/3$	$3/2$	$27/16$	$243/128$	2

[5] *El temperamento pitagórico:*

En términos cronológicos es difícil precisar en qué momento se descubrió la división de la cuerda (utilizo cuerda en el sentido musical, puede ser de hecho un tubo, una membrana, una superficie, etc.). Suponemos en sentido histórico (diferente al sentido en el que “suponemos la proporción sonora”), que durante la práctica musical se utilizaron continuamente ciertos intervalos correspondientes a cuerdas cuya proporción era de 2:1, 3:2 y 4:3. Con base en estos intervalos se desarrolló lo que hoy llamamos temperamento pitagórico, que puede reconstruirse como sigue.

Al intervalo que hay entre un sonido y él mismo le llamamos unísono. El intervalo que hay entre el primer sonido y el segundo (producidos entre cuerdas cuya proporción es 9:8) se llama segunda. El intervalo entre el primer sonido y el tercer sonido (que se da entre cuerdas cuyo

División de la octava por quintas

t: longitud original
 o: el doble de t
 (intervalo a dividir)

Primera Quinta

b: el triple de t (3)
 q: la mitad de b ($3/2$ de t)

Segunda Quinta

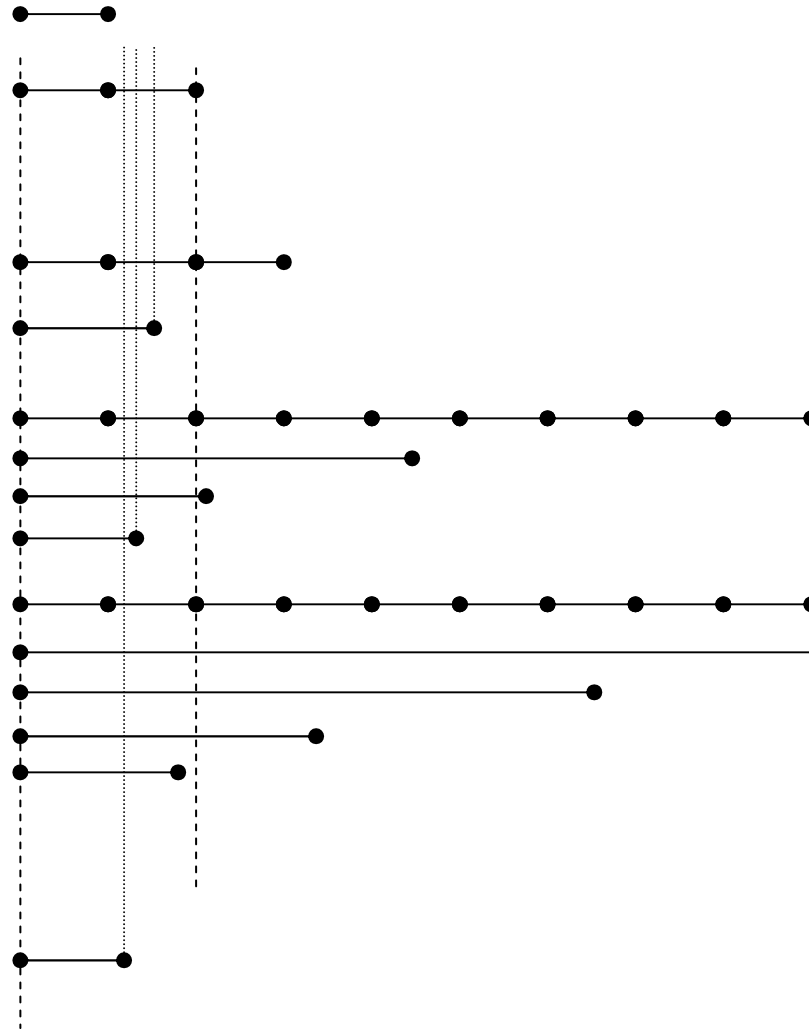
c: El triple de b (9)
 c': la mitad de c ($9/2$)
 c'': la mitad de c' ($9/4$)
 q': la mitad de ($9/8$)

Tercera Quinta

d: el triple de c (27)
 d': la mitad de d ($27/2$)
 d'': la mitad de d' ($27/4$)
 d''': la mitad de d'' ($27/8$)
 d''': la mitad de d''' ($27/16$)

Cuarta Quinta

e: el triple de d (81)
 e': $81/2$
 e'': $81/4$...
 e''': $81/64$



cociente entre sus longitudes es $81/64$). Análogamente tenemos la cuarta, la quinta, la sexta, la séptima y la octava.

Tomemos nuevamente el sonido que es emitido por una cuerda de longitud 1, el sonido a en la tabla del apartado anterior. Entonces

Primero: su quinta, e , es la cuerda de longitud $3/2$ (). Segundo: su octava, a' , la cuerda de longitud 2 ($2*1$). Tercero: tomemos la cuerda de longitud $3/2$ y busquemos su respectiva quinta, b' , la cuerda de longitud $9/4$ (). Cuarto: Además, la octava baja de la cuerda de longitud $3/2$ es la cuerda que mide la mitad de esta, es decir, el sonido b : $9/8$ (). Tenemos cuatro cuerdas:

- a : la cuerda generadora de longitud 1,
- e : la quinta de esta generadora ($3/2$),
- a' : la octava de la generadora (2),
- b' : la quinta de la quinta, o quinta doble ($9/4$),
- b : la octava baja de la quinta doble ($9/8$).

A partir de la primera cuerda, a , obtenemos dos nuevas cuerdas: la octava, a' , y la quinta e marcada en la tabla en sombreado. A partir de este punto trabajamos sobre la cuerda e , y, partir de ella obtuvimos b y b' .

División de la escala por quintas: paso 1					
a	b	e	a'	b'	
1	$9/8$	$3/2$	2	$9/4$	

Hemos generado varios de los sonidos que satisfacen la interválica de la división de la octava pitagórica, organizándolos en torno a uno, el generador, es decir, respecto al generador los sonidos sucesivos cumplen los cocientes correspondientes a los intervalos de la división de la escala. O sea, hemos pasado al concepto de *escala*. Sigamos con este proceso.

Tomemos la octava baja de la quinta de la quinta, la nota b , la cuerda de longitud $9/8$ (donde la unidad es la medida de la generadora). Vemos que entre a y b se cumple el primero intervalo pitagórico ($9:8$). Vemos que entre e y a se cumple el quinto intervalo. Vemos, finalmente, que, entre a' y b' se cumple, de nuevo, el primer intervalo ($9/4$ entre dos).

División de la escala por quintas: paso 2							
a	b	e	f	a'	b'	e'	
<i>Sobre el generador</i>							
1		$3/2$		2			
<i>Sobre la primera quinta (3/2)</i>							
	$9/8$	$3/2$		$9/4$		3	

Sabemos que la quinta de la nota e es la nota b' . Ahora obtengamos la quinta de esta nota, f' (), la cuerda de longitud $27/8$. Obtenemos, gracias a esta la octava baja, f , de longitud $27/16$. Vemos que entre a y f se cumple el cuarto intervalo pitagórico, así como entre a' y f' .

<i>División de la escala por quintas: paso 2</i>										
a	b		e	f		a'	b'		e'	f'
<i>Sobre el generador</i>										
1			3/2			2				
<i>Sobre la primera quinta (3/2)</i>										
	9/8		3/2			9/4			3	
<i>Sobre la segunda quinta</i>										
				27/16		9/4			27/8	

Ahora, la quinta de F, c', nos permite el siguiente resultado. Primero, respectivamente su quinta, c'', el sonido que mide tres veces la mitad (3/2) de la cuerda de 27/8, (), f', la cuerda de longitud 81/16. La cuerda que mide la mitad de esta, la octava baja de c'', es decir c' de 81/32 y, finalmente, c la cuerda de longitud 81/64. Tenemos:

<i>División de la escala por quintas: paso 2</i>											
a	b	c		e	f		a'	b'	c'	e'	f'
<i>Sobre el generador</i>											
1				3/2			2				
<i>Sobre la primera quinta</i>											
	9/8			3/2			9/4			3	
<i>Sobre la segunda quinta</i>											
					27/16		9/4			27/8	
<i>Sobre la tercera quinta</i>											
	c		c'		f'				c''		
	81/64		81/32		27/8				81/16		

Veamos que conforme avanzamos en el proceso las quintas dobles son más agudas y es necesario octavar. Sin embargo no es posible “mesurar” la octava en la quinta, pues después de 12 quintas, obtenemos la cuerda de longitud 2^7 . Este número no es divisible entre 2. O sea: no es octava de nada. Siguiendo el sistema de octavas y quintas llegamos al punto en el que aparece una nota que no es parte de nuestra escala. La nota más cercana es la producida por la cuerda de longitud 128 (2^7), la séptima octava desde la cuerda 1. Suele expresarse diciendo que “12 quintas no son siete octavas”.

Recordemos que si el cociente entre dos longitudes es igual a uno, estas son percibidas como el mismo sonido [2]. Ahora, el intervalo entre las doce quintas y las siete octavas es, en realidad, muy cercano a 1:

Pero no son el mismo sonido, y la discrepancia entre las notas se va haciendo más evidente al alejarnos, hacia lo agudo o lo grave, de manera que incluso se llama “justas” a las primeras 11 quintas, y “del lobo” a la número 12 (un buen recurso técnico y explicativo desarrollado por la Profra. Eunice Padilla de la Escuela Nacional de Música de la UNAM en www.temperamentum.net).

[6] *Un buen instrumento*

Sabemos que este temperamento pitagórico fue preferido durante la Edad Media y a través de distintos modos, lo cual es razonable si tenemos en cuenta que una voz humana en general se enmarca dentro del ámbito de dos octavas, de manera que la diferencia pitagórica es prácticamente insignificante.

Pero el desarrollo instrumental (en lo tocante a registros cada vez más amplios), y el cambio de concepción del intervalo consonante durante el Renacimiento supusieron nuevas propuestas basadas en la tercera, afinando paulatinamente las cuerdas en función de dicho intervalo, y tenemos, en fin, el temperamento mesotónico.

Supongamos una nota a , su quinta e , y su quinta doble b . Para dar una idea no técnica podemos pensar que estas divisiones proponían, por ejemplo, una cierta nota b como quinta de otra e , pero una nota a' , distinta a a , como quinta baja. En consecuencia estos teclados tienen dos tipos de nota a (como los clavecines romanos construidos por Boni, Albana, Faber, Zenti, Ridolfi, y Giusti).

Pero al mismo tiempo surgieron nuevos temperamentos *buenos* que presentan las siguientes características (tomado de www.temperamentum.net):

- Todas las tonalidades y acordes son utilizables.
- Los bemoles y sostenidos son enarmónicos.
- Las tonalidades y acordes con menos alteraciones tienen la sonoridad más reposada y pura.
- Las tonalidades y acordes con mayor número de alteraciones tienen sonoridades más ásperas y características.
- Las tonalidades presentan “colores” que las distinguen.
- Es posible la modulación hacia cualquier región tonal en todas las tonalidades.
- No hay intervalos “lobo”.
- Divide la coma Pitagórica de manera irregular entre cuatro quintas: Do-Sol, Sol-Re, Re-La, La-Mi.
- Un intervalo puro de tercera mayor Do-Mi.
- El color de las tonalidades con pocas alteraciones, tanto sostenidos como bemoles, es muy cercano.

Se toma y divide la coma pitagórica en cuatro quintas alterando un poquito la afinación cada cuatro quintas de manera que la quinta número 12 no impide ya el uso de las regiones alejadas. Extendamos este proceso y mejor dividamos la coma pitagórica entre las 12 quintas: todas las quintas son iguales, en consecuencia, las alturas se han dividido a través de un ciclo que puede extenderse a través de todas las alturas *en función de la regularidad de los intervalos*.

Un instrumento de teclado sigue la división de la octava en ocho intervalos, si está temperado sigue la tradición de construcción por quintas, si las doce quintas son iguales, entonces está *bien temperado*. Es decir, hay un intento por extender la regularidad del espectro sonoro.

Bach prefería esta afinación. Eso es todo.