



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**LA MÚSICA Y SU VINCULACIÓN CON LA SENSIBILIDAD  
HUMANA. UNA PERSPECTIVA ONTOLÓGICA**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:  
IVÁN ALFADIR GUTIÉRREZ PACHECO**

**TUTOR:  
DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM.**

**CD.MX., AGOSTO 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

Agradezco enormemente el interés, la dedicación, el apoyo y el conocimiento que humanamente me brindaron el Dr. Gerardo de la Fuente Lora, la Dra. Leticia Flores Farfán, el Dr. Ignacio Díaz de la Serna, el Dr. Axel Barceló Aspeitia y la Dra. Sonia Rangel Espinosa, sin los cuales el desarrollo y culminación de este trabajo no se hubiera podido concretar. Los comentarios, consejos y críticas de cada uno de ellos fueron invaluable e irremplazables, por lo que estaré siempre agradecido.

A mi familia, a mis amigos y a todas las personas que se dejan fascinar por el encanto de la música.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>CAPÍTULO I. LA MÚSICA COMO ONTOLOGÍA</b>	10
1.1. Naturaleza sonora	11
1.2. Producción y simbolización de sonidos	14
1.3. Significado y sentido musical	18
1.4. La música como forma de acceder al ser	22
1.5. La música como un fenómeno físico	28
1.6. ¿Existe algún significado oculto en la música?	30
1.7. La música ¿Fin o medio?	36
<b>CAPÍTULO II. EL DEVENIR SONORO</b>	41
2.1. El <i>ritornelo</i> : Entre el orden y el caos	42
2.2. Relación tiempo-espacio	46
2.3. La música como acontecimiento	49
2.4. Devenir sonoro	53
2.5. Recursión. Repetición y diferencia	56
2.6. El ruido. La frontera de lo musical	59
2.7. Sonido y silencio	62
2.8. Armonía y tonalidad o disonancia y atonalidad	65
<b>CAPÍTULO III. EL COMPONENTE ANÍMICO DE LA MÚSICA</b>	71
3.1. Composición, interpretación y recepción	71
3.2. El componente cultural del gusto musical	77
3.3. Factores extrínsecos e intrínsecos asociados a la percepción y apreciación musical	81
3.4. Pensamiento y sensibilidad	86
3.5. La expresión musical, una compleja relación entre “contenido” y “forma”	92
<b>CONCLUSIONES</b>	98
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>	105

## INTRODUCCIÓN

Pensar en una ontología de la música, es debido a la naturaleza propia de ella, una tarea difícil de llevar a cabo. Su carácter efímero, inasible y cambiante la convierten en una de las expresiones artísticas más difíciles de abordar, y más aún si lo que se pretende es analizarla bajo lo que podríamos decir son sus cualidades esenciales. La música ofrece, en este sentido, un gran campo de interrogantes para la indagación filosófica, que precisamente por la complejidad que ofrece es necesario reflexionar y profundizar en cada una de las arterias que toca y que se encuentran asociadas a su devenir más próximo.

En torno a esto, la presente investigación discurrirá por tres ejes temáticos que es necesario tomar en cuenta para tener un acercamiento ontológico del fenómeno estético-musical, y que pueden brindar una perspectiva más integral del tema. En un primer momento, la indisociable relación que el hombre establece con los sonidos como parte del mundo físico que circunda y que le muestran en plenitud un universo plagado de sonoridades diversas emitidas caóticamente, pero siendo referente de los objetos o seres de los que emanan, es un primer aspecto que nos da elementos para considerar la importancia de la sonoridad en el manifestarse de los entes. El ser humano no es ajeno a este universo sonoro consolidándose como un ser que interactúa y experimenta su existencia recurriendo en determinados casos al empleo de los sonidos.

La música ya como manifestación artística, es, en primera instancia, una manifestación sonora con ciertas características estéticas intervenida por la inventiva y sensibilidad humana, lo cual, desde luego, no es fácil de determinar ni especificar debido al componente histórico y cultural de éste, así como a los diversos criterios estéticos que rigen la producción musical. Sin embargo, y en el afán de acercarnos lo más posible al fenómeno en sí, es necesario tomar en cuenta que el sonido y su relación indisoluble con el silencio pueden ser considerados como los elementos sustanciales a partir del cual la música se va a entretelar, dando forma y sentido al sustrato acústico. La materia se muestra como poseedora de una acústica característica que es fuente inagotable de sonoridades manifiestas y discretas que la creatividad humana ha sabido hacer patente. El mundo físico así como el biológico se

desenvuelven a la par de su componente sonoro, el sonido es expresión de su existir y su transcurrir en el tiempo.

En este caso se enuncia la importancia que la música ha tenido como factor de desarrollo humano, al considerar a éste como un ser dotado de grandes aptitudes para la creación musical y que experimenta en su propia corporalidad la estrecha cercanía con ella y, que, debido a la tradición discursiva centrada en el pensamiento racional - como propone Eugenio Trías- ha quedado relegada del papel central que tenía como constitutiva del ser, generándose una ruptura histórica que ha escindido el plano de lo racional y sensible, que en la música conviven como parte de una unidad de sentido.

En un segundo momento, se llevará a cabo un análisis más concreto del devenir musical, que permita enfocar algunos de los aspectos inmiscuidos en dicha práctica artística, generando un acercamiento que aporte elementos para entender en la mejor medida de lo posible cómo se desenvuelve como fenómeno sonoro. La pretensión no es, desde luego, apostar por una corriente musical o estilo determinado ya que sesgaría el propósito de mantener una perspectiva general. Considero que la música a pesar de ser infinitamente diversa y de existir distintos criterios para su creación y apreciación, mantiene rasgos comunes y problemáticas que son competentes para ser abordadas en un plano general. Si bien en la discusión se refieren algunos tipos distintos de expresión musical, es con el objeto de aportar desde cada caso, distintos elementos para tener un mejor criterio de análisis.

El sonido como se menciona en un primer momento mantiene un vínculo indisociable con las propiedades de la materia, que en sus distintas formas de manifestación se muestra como un rasgo indisociable a su ser. La música, en este sentido, al conformarse de sonidos finca su campo de acción en esta cualidad ontológico-sonora de los objetos. Es por ello que asociado a esta cuestión, se plantea la necesidad de abordar la música considerando las determinantes del sonido que le confieren a éste su rasgo musical. La diferenciación problemática entre ruido y sonido-musical que pareciera ser un factor determinante para establecer límites más o menos precisos entre el campo artístico de lo que queda fuera de él, se difuminan al considerar, por ejemplo, la posibilidad de llevar los ruidos circundantes del ambiente al

terreno musical dejando aflorar su potencialidad expresiva. La diferenciación artística entre lo ruidoso de lo musical parece radicar más que en un componente formal, tomando en cuenta los términos físicos de regularidad de las vibraciones acústicas, en los parámetros artísticos desde donde se aprecie. Es el mismo caso, con respecto al papel del silencio en la conformación del discurso musical, el cuál como lo hace ver Lewis Rowell contrariamente a ser considerado la ausencia de toda musicalidad, representa siempre un sonido soterrado, en latencia, generando un impacto desde su aparente a-sonoridad en el fluir y articulación de los sonidos. El silencio, si es que se le puede denominar así con absoluta soberanía, forma parte del entramado que tejen los sonidos, lo que lo convierte en parte sustancial del devenir musical.

El tiempo es a su vez uno de los aspectos centrales a considerar dentro del estudio filosófico de la música, ya que esta se podría considerar según diversos autores como un arte eminentemente temporal. Es a la par del transcurrir del tiempo donde la música se despliega deviniendo en instantes de intensidad a partir del juego permanente de los sonidos que intervienen en cada momento. La música si bien se rige bajo un tiempo que transcurre simultáneamente, es paradójicamente un arte en términos deleuzianos que tiene la capacidad de generar momentos de ruptura con el orden secuencial del tiempo cronológico. Se podría decir, atendiendo al efecto que genera en la percepción, que la música finca un tiempo dentro del tiempo que varía con respecto al tiempo físico de la cotidianidad. Los sonidos se pueden considerar como esas partículas elementales que se manifiestan en distintos órdenes de intensidad y sentido, confiriéndole al conjunto de sus interacciones su propiedad expresiva.

La música se podría considerar desde una perspectiva ontológica como una entidad abierta al juego dinámico de los sonidos/silencios, los cuales pueden tomar rutas distintas de configuración, desde un ordenamiento estricto meticulosamente articulado, hasta optar por un desarreglo entrópico en franca desterritorialización de las fronteras limitantes. La música puede ser así, constantemente transgresora de los límites de la forma, es siempre forma móvil, cambiante y desestructurante.

Para Wade Matthews la música sucede en el momento en que se ejecuta, en el instante en el que los músicos son coparticipes de un diálogo que permite poner en juego el sentir plenamente musical, en tanto que florece despojada de ataduras, de lineamientos predeterminados que acallan, limitan y circunscriben el poder expresivo de los sonidos en contraparte con el ejercicio de libertad creativa del ser humano que se muestra en su carácter contingente e impredecible. Los derroteros por los que discurre la trama musical se encuentran en sintonía vital con el factor humano en su aptitud natural e intuitiva para la producción sonora.

Siguiendo con el propósito de esta investigación, considero importante tomar en cuenta cómo es que el fenómeno musical, una vez considerado algunas de las problemáticas en torno a su manifestación y devenir, se percibe y se aprecia por parte del escucha, que como ser humano envuelto en una cultura, en un momento histórico, con una historia de vida particular, con experiencias propias y un bagaje musical distinto agrega elementos que es necesario considerar y que en buena medida determina como se asimila y se responde ante los sonidos. En el tercer capítulo la discusión se centrará en el papel activo del escucha y en la indisociable respuesta anímica que sucede al estar expuesto al poder expresivo de los sonidos, que siguiendo con el tratamiento ontológico del tema, es a partir de la disposición, entrelazado y conexión de estos, en pocas palabras la forma, lo que dará origen o fundamentará el contenido expresivo sonoro que resonará en la parte emotiva y el gusto del ser humano. Si bien, se consideran los planteamientos del formalismo estético-musical teniendo como exponente rector las ideas de Eduard Hanslick, las cuales apelan al uso exclusivo de la razón en la apreciación de las formas sonoras en movimiento, también se toman en cuenta consideraciones que no limitan la valoración de la música únicamente a la lógica interna de su ordenamiento. Peter Kivy, por ejemplo, apuesta por un “formalismo enriquecido” el cuál considera que los sonidos contienen en sí una carga expresiva, que, si bien es cierto, no se traduce directamente en la expresión de un sentimiento concreto debido a su carácter abstracto y a-conceptual, sí es fuente de emotividad, sólo que de una emotividad como afirma Vladimir Jankélévitch ubicua, a-significante y difusa. En este sentido, como mencioné, los aspectos externos asociados a la percepción musical juegan un papel importante encontrándose directamente

involucrados con la respuesta emotiva, proceso eminentemente complejo que engloba distintos aspectos que, siguiendo el pensamiento de David Hume, se encuentran asociados.

Así pues, considero que esta investigación no agota en su totalidad las problemáticas presentadas en torno al devenir musical, pero sí brinda elementos para su estudio y profundización que abonan el terreno aún desértico de la estética musical, y que tiene en el vínculo entre el factor humano y la raíz sonora de la música uno de sus enclaves más interesantes.

## CAPÍTULO I. LA MÚSICA COMO ONTOLOGÍA

Un eje central de esta investigación es analizar la estrecha cercanía existente entre la creación musical y la naturaleza humana, la cual, podría decirse, resalta por su facultad y aptitud para el manejo y apreciación de los sonidos. Al encontrarse el ser humano rodeado por emisiones sonoras por parte de casi todos los objetos y fenómenos existentes a su alrededor, éste no es ajeno a su contexto sonoro ni al efecto que puede generar en su sensibilidad y afectividad. Como un ser que en su propia constitución se encuentra encarnada su predisposición a la música, el ser humano no sólo genera una amplia gama de sonoridades, sino que, además, tiene la habilidad de recrear los sonidos que percibe del exterior.

Esta facultad sin parangón en el reino animal, nos lleva a considerar al ser humano como un ser que experimenta su devenir de la mano de su vertiente sonora, lo que de alguna forma representa una expresión más fina y acabada del universo sonoro, el cual también encuentra en su componente acústico una cualidad ineludible de su existencia material concreta. El sonido se constituye así, como un factor ontológico que muestra las peculiaridades concretas de los seres y fenómenos en su sentido acústico.

La importancia del tratamiento artístico que el hombre hace de los sonidos, nos permite tener un punto de apoyo para entender el lenguaje configurado de la música, que involucra varios aspectos del acontecer humano integrándolos en un mismo plano de importancia. El pensamiento, así como la sensibilidad, son parte integrante de una unidad indivisible que bajo los efectos envolventes de la música reconstituyen y restablecen sus lazos escindidos, los cuales, debido al fuerte influjo de las prácticas departamentalizadoras del proyecto discursivo-racionalista han quedado segregadas.

El interés de este capítulo tendrá como propósito indagar en torno al estado sonoro de la naturaleza, que tiene en el ser humano como parte integrante de ella, un ejemplo paradigmático de la importancia que cobra el sonido traducido en música en su devenir existencial y en su sensibilidad.

### 1.1. Naturaleza sonora

Desde los incipientes orígenes de la civilización, el tratamiento y significado de los sonidos ha ocupado un lugar central en el quehacer cotidiano de los pueblos, es un hecho que en prácticamente todas las culturas ha existido algún tipo de manifestación musical reproducida en diversos rituales, ceremonias religiosas, celebraciones y en expresiones de identidad personal, como se puede constatar a partir de la amplia diversidad de propuestas musicales existentes en distintos pueblos y en épocas históricas particulares. La producción musical es un fenómeno que, conjuntamente con el dibujo y la pintura, se ha manifestado expresamente en el acontecer de la vida humana, adquiriendo una significación considerable en la forma en la que el ser humano concibe su existencia y su relación con el mundo<sup>1</sup>. Su relevancia en el ámbito individual como grupal nos indica la importancia de la música en la comunicación y la interacción social. El vínculo histórico indisoluble que establece el hombre con la naturaleza puede ser considerado un factor relevante dentro del simbolismo, con el cual se pretende, a partir del recurso de la sonoridad, plasmar el acontecer del ser.

La naturaleza, como el ser humano, son entidades que podríamos considerar sonoras. Si consideramos a la naturaleza o al mundo con el conjunto de seres que lo habitan, al igual que los fenómenos físicos y químicos que suceden dentro de su demarcación, podríamos decir que se encuentra plagada de diversas expresiones acústicas, que incluso en algunos casos como en el llamado “canto” de la aves o en la estridulación de los grillos o las cigarras cobra un sentido considerablemente melódico, con lo cual, se podría pensar que existe un tipo de “musicalidad” de la naturaleza. Sin embargo, los rangos de percepción y significación melódica son quizá más difíciles de establecer en la medida que nos alejamos del reino animal. Pensar en la “musicalidad” del sonido de una cascada al chocar el agua con las rocas, o la “musicalidad” del viento, o el sonido melodioso que éste provoca sobre las hojas de los árboles, nos compromete a realizar un mayor esfuerzo y a exigirle a nuestros paradigmas perceptivos asociados a la recepción estética un considerable ejercicio de apertura. En primera instancia, estos fenómenos naturales se encontrarían asociados a los múltiples

---

<sup>1</sup> Cfr., Anthony Storr. (2002), *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona, p. 17-19.

ruidos presentes en el entorno, entendiéndose de manera muy somera y desde un sentido exclusivamente físico del fenómeno, aquellos sonidos que se encuentran desposeídos de contenido y sentido armónico, caracterizados por su irregularidad acústica, que, incluso en algunos casos resultan molestos al oído. Sin embargo, este problemático tema no es tan fácil de discernir, las propiedades musicales de un sonido no quedan reducidas dentro del arte contemporáneo, por ejemplo, a su naturaleza consonante y tonal como desde la tradición clásica se daba por hecho, por lo que dado el momento y la importancia del asunto, lo abordaré posteriormente en esta investigación dejándolo únicamente señalado por ahora.

Con respecto a la estructura morfológica del ser humano, éste cuenta con un complejo aparato fonador que además de hacer posible el lenguaje verbal que permite comunicarnos y expresarnos, es también un sistema que emite sonoridades diversas dependiendo de la disposición de las cuerdas vocales, el manejo del aire expulsado y el uso vibrante de los resonadores. La tensión, elasticidad, altura, anchura, longitud y grosor de las cuerdas varía de acuerdo a la anatomía, sexo y edad de la persona conjuntamente con el tratamiento y cuidado que de su voz tenga, lo que da lugar a diferentes modulaciones de voz. La vibración de las cuerdas vocales da origen al chillido del recién nacido, el llanto, el alarido, hasta magistrales muestras de interpretación vocal como en su caso María Callas en el montaje de Tosca, de Puccini. Es decir, se podría afirmar que las habilidades musicales en el hombre se derivan conjuntamente con su naturaleza anatómico-fisiológica, los sonidos que emite mediante la voz contienen un componente musical, al registrar una gama variable de tonalidades y de timbres, lo que da lugar a distintas texturas de la voz, lo que de acuerdo a la nomenclatura italiana se le da el nombre de *tessitura*. Asociado al empleo elemental de la voz para comunicarnos mediante la articulación de palabras, a las cuales se les puede caracterizar como sonidos con significado, la gran mayoría de los seres humanos tenemos aptitudes para el canto, independientemente de que se cuente con formación académica o formal. Un alto porcentaje de personas puede, de manera aceptable, afinarse al escuchar una canción, al igual que reproducir los cambios de altura. Según el filósofo y matemático alemán Christoph Drösser “muy

pocas personas cantan fatal o cantan de maravilla; la inmensa mayoría se sitúa en la parte central más amplia de la campana. Y es capaz de afinar notas sin problema”<sup>2</sup>.

El ser humano, es en este sentido, un ser potencialmente musical y esencialmente sonoro en cuanto a su capacidad natural de producir diversos tipos de sonidos y de seguirlos al compás con el cuerpo, al grado de que en los humanos, como en ninguna otra especie, los sistemas auditivo y motor se encuentran estrechamente ligados<sup>3</sup>, lo que apunta, según Christoph Drösser, a considerar que la naturaleza musical del hombre descansa sobre una base genética y evolutiva<sup>4</sup>. Incluso se podría mencionar que la construcción del lenguaje –sin mencionar al lenguaje poético, donde es más evidente–, descansa sobre una base rítmica y fonética evidentemente musical, lo que ha supuesto una serie de especulaciones en cuanto a que el lenguaje y la música tuvieron un origen común como una especie de comunicación holística que derivó posteriormente en estas dos formas de expresión, una enfocada a transmitir significados concretos y diferenciados, en el caso del lenguaje y, en el caso de la música orientada más hacia el sentir emocional, más difícil de determinar<sup>5</sup>. Más aún, si se considera el desarrollo evolutivo del sistema auditivo, éste tiene como génesis el aparato vestibular encargado del equilibrio y control espacial que, se puede decir, actúa de forma paralela. La captación de sonidos por medio de la audición a partir de las vibraciones en el aire, dan al mismo tiempo información de la orientación de donde

---

<sup>2</sup> Dicha aseveración tiene como fundamento el experimento realizado por el psicólogo Simone Dalla Balla de la Universidad de Varsovia conjuntamente con científicos de Montreal en donde invitaron a un grupo de 20 estudiantes en su mayoría de psicología, 42 personas encuestadas en la calle, 4 cantantes profesionales y el compositor de la canción que se les hizo cantar. La actividad se realizó dos veces encontrando sorprendentemente que a la segunda ronda de canto, una vez superados los nervios iniciales y registrando el tiempo por parte de los no cantantes, estos registraron una enorme mejoría igualando en exactitud a los cantantes profesionales, salvo algunos casos flojos. Cfr., Christoph Dröser. (2010), *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Ariel, Barcelona, pp. 147-151.

<sup>3</sup> Según datos arrojados por estudios llevados a cabo por Aniruddh Patel y John Iversen del Instituto de Neurociencias de San Diego en elefantes de Tailandia, los cuales han sido adiestrados para tocar al unísono instrumentos de percusión y con Snowball la cacatúa Eleanora de cresta amarilla famosa por bailar al ritmo de los Backstreet Boys, las pruebas de que dichas habilidades musicales respondan a una habilidad musical no son concluyentes, por lo menos a lo que comparativamente con los humanos se experimenta. Cfr., Oliver Sacks. (2009), *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona, p. 287-289.

<sup>4</sup> Cfr., *Ibid.*, pp. 25-50.

<sup>5</sup> Según la Teoría de Steve Muthen, tanto la música como el lenguaje derivan de un proto-lenguaje caracterizado por una uniformidad de sonidos como el “Hmmmmm” que refiere, en donde los valores propios del sonido como la altura del sonido y el valor significativo del lenguaje no se encontraban disociados, es decir, el valor musical comunicaba algo, y, a su vez, los significados que en ese momento de la evolución humana no eran demasiados se derivaban de una apreciación acústica del sonido. *Idem*.

proviene, la lejanía o cercanía de su punto de origen. Asociado esto, a un conocimiento aprendido a partir de la experiencia, el sistema auditivo y el sistema vestibular actúan conjuntamente para dotarle al hombre información de su entorno, situándolo dentro de un contexto en donde el sonido cumple un papel importante.

## **1. 2. Producción y simbolización de los sonidos**

Además de sus cualidades naturales que le permiten desplegar todo su potencial acústico, el hombre es un ser que ha simbolizado mediante diversos medios expresivos la compleja red de elementos que lo circundan, en su natural interés de darle sentido a su existencia concreta y concebir el mundo. En su ensayo histórico y antropológico *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* Marius Schneider, nos refiere que los hombres de las culturas primitivas (totemistas y pretotemistas) participaban directamente con la naturaleza al captar el movimiento natural de las cosas y actuar acorde a este plan dinámico. Para estas culturas los organismos y fenómenos naturales formaban parte de un “ritmo común” que les confería identidad pero también les permitía ser parte integrante del todo, por lo cual, la intervención directa del hombre consistía de algún modo en transformarse en esa naturaleza, en encarnar en todos sus aspectos posibles a la cosa. La relación mística entre el hombre y su exterior era esencialmente mimética, éste se deslizaba en la impresión sensible de los hechos no sólo para ser parte integrante de ellos, sino para descifrar sus leyes internas. La *mímesis* como recurso simbólico y religioso, es a su vez un recurso estético que tiene como propósito convertirse en un equivalente al original haciendo uso de una serie de recursos técnicos expresivos. Según Schneider, el hombre no sólo se asume como una parte activa del cosmos “sino que él solo en la tierra posee la facultad de poder imitar directa o indirectamente un gran número de ritmos ajenos y de ritmos fundamentales de la Naturaleza”<sup>6</sup>.

Los sonidos que emanan del mundo son identificados, localizados, comparados, diferenciados y caracterizados, para posteriormente ser vueltos a emitir en su

---

<sup>6</sup> Marius Schneider. (2010), *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Ediciones Siruela, Madrid, p. 21.

compleja diversidad por el ser humano, el cual, bajo este supuesto, se puede considerar un ser poli-rítmico debido a su amplio rango de reproducción acústica. El hombre no sólo posee su propia voz como su sonido peculiar, sino que además, puede copiar en un rango considerable los sonidos y ritmos de la Naturaleza, emitiéndolos a su antojo. Por decirlo de alguna forma, el rango de producción acústica del ser humano es de carácter expansivo o radiante, es sumamente amplio, no se encuentra limitado a una serie determinada de emisiones sónicas sino que las posibilidades de generar construcciones musicales no tienen un límite determinado. Por otro lado, el ser humano no sólo cuenta con su voz como instrumento natural para producir múltiples sonidos sino que cuenta con su corporeidad en conjunto para llevarlo a cabo. Las manos, los dedos, los brazos, los pies, pueden ser dispuestos para cumplir una finalidad musical, mediante la manipulación de objetos o instrumentos musicales, que ya en las culturas urbanas del cuarto y tercer milenio a. C. fueron diseñados e incorporados a la actividad musical, como la cuerda tañida, arpas, liras y laúdes.<sup>7</sup>

La amplia capacidad de producción sonora del ser humano se muestra de manera general en varios sentidos que es necesario considerar: 1) Como producción de sonidos con o sin un significado preciso haciendo uso de su aparato fonético, como el lenguaje o el canto; 2) como generación de sonidos a partir de la manipulación de objetos o instrumentos musicales; derivándose a partir de estas dos modalidades, los sonidos imitativos de la Naturaleza incluidos los emitidos por animales como el alarido, el gruñido, zumbidos; o de fenómenos naturales como el ulular del viento; los sonidos como sonidos descriptivos, que sin ser una reproducción fiel de los sonidos reales, registra una relación más o menos paralela a aquello que trata de describir y; los sonidos que no buscan imitar o sugerir un contenido sino hacer patente su propia sonoridad. El ser humano es, en este sentido, un ser exclusivo en la naturaleza -a reserva de considerar algún animal que presente un considerable rango de producción acústica- ya que puede reproducir los sonidos de ella por medio de la imitación y además crear nuevos, no existentes de forma natural.

Uno de los primeros acercamientos a la diversidad de seres y al conocimiento de ellos se da a través de su producción de sonidos, de su espectro acústico y de los

---

<sup>7</sup> Paul Griffiths. *Breve historia de la música occidental*, Akal, Madrid, p. 19.

ritmos de parentesco que guardan. Según la visión antropológica de Schneider el factor “melódico” como él lo nombra, representa para el hombre de estas culturas el lado vital de la vida terrestre, cada organismo emite su propio canto, el cual es expresión directa de su alma, variando en cuanto al timbre, el ritmo y la altura en cada caso.

El oído aguzado que muy probablemente poseía el hombre en aquellos tiempos remotos y, que como menciona este autor “permanece aún en muchas partes del mundo”<sup>8</sup>, en donde el contacto con la naturaleza era mucho más cercano, le permitía tener un registro mucho más detallado y profundo de los distintos tipos de sonidos del ambiente<sup>9</sup>, para así poder ser identificados con precisión. La propuesta genealógica de Schneider apunta a que el origen de la música pudo tener como alguna de sus fuentes la reproducción de los sonidos de la naturaleza traducidos en el canto del hombre, teniendo como telón de fondo el parentesco simbólico con los animales. Es decir, según la cosmovisión de estas sociedades de cazadores e incluso en las civilizaciones de agricultores, si el ser humano podía imitar la voz de algún animal en particular significaba que tenía una relación musical en común, si alguien podía con su voz imitar el rugido del león, entonces tenía un abolengo leonino<sup>10</sup>. El sonido melodioso o no, tenía un componente ontológico, ya que a partir de él se estructuraba un orden en la naturaleza y se determinaban las cualidades de los seres.

Es a partir de esta habilidad y disposición connatural que poseía el hombre para captar y darle un significado a los sonidos del medio, lo que de acuerdo a este autor le permitió generar una serie de correspondencias simbólicas que de alguna forma detallaban su experiencia concreta en el mundo. El devenir de los hechos para el hombre primitivo se ejercía a partir de un “ritmo común” que enlazaba los distintos acontecimientos. En una interpretación ontológica Schneider lo plantea así: “hay que admitir que la forma exterior de los individuos o de los objetos es de poca monta y que

---

<sup>8</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 26.

<sup>9</sup> Menciono el caso que refiere este autor con respecto a los distintos timbres de voz en el croar de las ranas según la familia de estos animales y de las distintas horas del día, ya que dependiendo de la especie de la que estemos hablando y del momento específico del día en que se dispongan a hacerlo, se escucharán en ocasiones semejantes a “voces de cabras” o, en otros casos, al sonido que emiten los becerros. *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

existe algo más esencial y oculto bajo las formas exteriores; son los espíritus, que nos invaden o, en nuestro lenguaje, estos fenómenos dinámicos complejos que llamamos ritmos”<sup>11</sup>, estando, además, cada ritmo particular o típico en consonancia con un ritmo general que emparenta a todos los objetos, generando un círculo concéntrico de resonancias comunes. El factor temporal siempre presente, asociado a la inconstancia efímera de los objetos era condición suficiente para que el hombre considerara el plano sonoro como aquél en el que se expresaba de manera más fiel y natural la parte más sustancial de los fenómenos u objetos.

Tener un acercamiento y experiencia directa con los seres y objetos implicaba dejarse llevar por la dinámica sonora, la experiencia musical sería bajo estas premisas un conocimiento irreductiblemente vivencial. En este sentido, retomando lo dicho, se podría decir que la música se efectúa en instantes de indeterminación que escapan en buena medida al escrutinio analítico. El fenómeno musical, como la vida, se resuelve en un devenir que liga en una unidad de tiempo vivido la serie de determinantes asociadas a la experiencia. De acuerdo con Schneider, “el dinamismo del transcurso rítmico se asemeja a la columna de agua de un surtidor. Su vivencia sólo se alcanza por el método intuitivo o directo, mediante el cual se percibe en seguida toda la forma rítmica como una ‘forma entera’ y un movimiento indivisible”<sup>12</sup>. La métrica, el *tempo*, la división temporalizada de los componentes musicales en un sentido espacial sirven para determinar e identificar su ordenamiento sucesivo, sus valores musicales, pero a costa de dejar de lado el principio vital del ritmo, su fluir, el *continuum* indivisible del tiempo.

La cercanía y valoración que estableció el ser humano con los sonidos, se puede decir que jugó un papel crucial en su desarrollo cultural, que, en dicho caso, emergía como un ser eminentemente musical. Siguiendo al autor, el manejo, la significación y la producción de los sonidos fue crucial para poder tejer un sentido de las cosas; el movimiento y el cambio como factor asociado al ritmo era también la forma bajo la que el ser de éstas se manifestaba.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 35.

### 1.3. Significado y sentido musical

Llegados a este punto es necesario preguntarse si existe una música o mejor dicho, una sonoridad musical intrínseca a la naturaleza, que el hombre percibe externamente a él o es que sólo a partir de las nociones estéticas estrictamente humanas que un sonido percibido se le puede recubrir de un determinado valor musical, resultándonos en este último caso otro gran problema, ¿cuáles serían aquellas condiciones que se tendrían que cumplir para que se pudiera decir que algo es musical?

Tomando en cuenta la complejidad del asunto y que dicha disyuntiva parece remitirnos a la vieja discusión entre si las cualidades y categorías estéticas como la belleza descansa en una realidad natural o son producto de la cultura, Juan David García Bacca considera que nuestra percepción auditiva está condicionada por nuestras capacidades cognitivas y nuestro humano discernimiento. Los sonidos, al igual que los colores, siempre nos refieren a algo concreto. Para García Bacca en su texto *Filosofía de la música* no escuchamos sonidos en abstracto sino siempre sonidos de algo específico que lo produce, “no oímos sonido; oímos sonido de campana, de voz humana, de trueno, de río, de auto, de avión, de violín, de hachazo, de rebuzno”<sup>13</sup>, lo que en buena medida nos previene de pensar la existencia de un sonido cósmico o música universal, más no así de la existencia de cierto grado de musicalidad en determinados sonidos. Dicha observación que parece ser de entrada sencilla, es, sin embargo, fundamental, ya que si se acepta la tesis de que la música existe de manera inherente a la manifestación de los fenómenos naturales, se tendría que empezar a diferenciar cuáles de todos los sonidos entran dentro de la categoría de lo musical y cuáles no, cuáles cumplen o tienen un sentido musical por elemental que este sea con respecto a los que adolecen de él o si todos encajan en dicha categoría, lo que nos obliga inmediatamente a diferenciar en su justa medida la propiedades de que gozan aquellos entes, es decir, seres, objetos o fenómenos que están ligados con una producción de tipo musical.

Determinar tajantemente qué sonidos tienen propiedades musicales y cuáles no, es algo que no se puede establecer tan claramente, aunque como lo narra Anthony

---

<sup>13</sup> Juan David García Bacca. (1990), *Filosofía de la música*, Anthropos, Barcelona, p. 35.

Storr a pesar de la polémica existente entre el origen, finalidad y significado de la música, existe el consenso generalizado de que ésta se relaciona lejanamente con los sonidos y ritmos de la naturaleza<sup>14</sup>. Lo que sí se puede decir es que aceptar la tesis distinta es considerar que todo sonido, como el ruido de una serradora al cortar la madera o el mugido de un toro, por ejemplo, entra dentro del campo de la “música” lo que tampoco brinda una explicación suficiente y abundan aún más las inconsistencias respecto al tema. Ante esto cabe hacer la pregunta ¿Quién es el que al final de cuentas hace esta labor de discernimiento? García Bacca agrega que el hombre “saca a las cosas su contenido de objetivas”, las cosas cobran significación a partir de que alguien las aprecia y les confiere cierto valor estético, simbólico, espiritual, sentimental y lúdico. Si bien, es el hombre el que a final de cuentas significa las propiedades de los sonidos, éstos contienen en sí mismos cualidades acústicas distintivas que los dota en mayor y menor grado de melodicidad, lo que los hace ser quizá más fácilmente apreciados. Es, pues, en el componente perceptivo al final de cuentas donde se hermana la sensibilidad humana con las múltiples sonoridades alcanzando su estatuto de musicalidad, ya que el ser humano, como se mencionó con antelación, no sólo tiene la capacidad natural de producir sonidos musicales, sino también de apreciarlos, distinguirlos y proveerlos de significado artístico. Al respecto Eugenio Trías en su análisis de la obra de Boecio rescata el componente emotivo de la música; para él, hablar de “música humana” es referirnos indisolublemente al elemento afectivo, que la distingue de cualquier manifestación sonora que tenga su origen en lo no-humano, en lo celestial, lo cósmico, lo orgánico. Trías es especialmente agudo, ya que considera un elemento que claramente posiciona a la música como un producto humano, su intencionalidad concreta que no se haya en los sonidos desarticulados del medio.

El oído humano asociado a la conciencia tiene la facultad de distinguir diversos sonidos, es además capaz de captar cualidades asociadas al fenómeno acústico de la sonoridad como el ritmo, la melodía y la armonía, que ya el hombre de las sociedades de cazadores poseía y manejaba con cierta naturalidad como lo argumenta Schneider. Aún sin tener una formación formal o académica digamos, el ser humano intuitivamente es capaz de apreciar las propiedades de los sonidos, por ello mismo, y

---

<sup>14</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 20.

asociado a una serie diversa de determinaciones culturales les reconoce un valor rítmico y melódico. Las cualidades de los sonidos, como de los olores o los colores son sacados de su estado latente a la apreciación objetiva, “los ojos sacan a la cara de las cosas colores visibles: el color en cuanto visible, los oídos y lengua sacan a la cara de las cosas lo que tengan de sonidos audibles; las manos sacan a la cara de las cosas lo que tengan de palpables”<sup>15</sup>. Las cosas existentes y que son parte de la exterioridad del hombre son dispuestas por él en su forma objetiva, en objetos para él, pisando terrenos kantianos el en sí se convierte en para mí. Se bien se puede decir que la música se gesta a partir de la intervención del hombre, de lo que en dado caso experimenta y siente concretamente el escucha, esta tiene como telón de fondo las cualidades propias del sonido. En este sentido, se puede decir que existen sonoridades en la naturaleza que pueden poseer propiedades musicales, aunque necesariamente tendrán que pasar por el tamiz de la consideración y sensibilidad humana, sin hacer mención, además, de los sonidos musicales que él mismo produce e interpreta y que quizá podría ser considerada formalmente como la música humana *per se*. La naturaleza ofrece infinidad de sonidos, su receptividad, valoración y sentido musical es tarea del hombre.

La ejecución, es decir la intervención directa sobre un instrumento musical o teniendo como empleo la voz, es un punto importante para dilucidar con más claridad la “musicalidad” de un sonido. Si el hombre es el que juzga y delimita lo artístico de lo que no lo es, esto no sólo se da al nivel de la escucha o la apreciación, sino en la creación de sonoridades. Las notas, por ejemplo, son así apreciadas y percibidas como sonidos con contenido musical, los sonidos en general provienen del mundo, emanan del ser natural, las notas en cambio, sufren un tratamiento determinado por el humano dentro de un sistema de correspondencias interválicas. Dicho de otro modo, el hombre genera una amplia de sonoridades confiriéndoles un ordenamiento intencional que constituirán, retomando lo expuesto por Schneider los sistemas armónicos. Al respecto menciona: “en la mística de las altas culturas, el ser humano, sólo después de haber armonizado y correlacionado las “notas”, esto es, después de haber dado a los ritmos imitativos una forma propiamente musical para construir las

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 36.

notas, puede participar en la música”<sup>16</sup>, cabe mencionar que esto se dio en función de una pérdida en la interacción directa con los sonidos del medio; lo que en sus orígenes era una actividad espontánea, plenamente intuitiva, pasó a ser una actividad abstracta y especulativa. Al manipular un instrumento u objeto para producir sonoridades musicales, el ser humano es el que orienta hacia ese fin su ejecución, lo hace con un sentido estético: al tocar el tambor con un cierto patrón de golpes en un tiempo acompasado, ya se está generando un ritmo, es decir sonidos con cierta estructura musical. Dichos sonidos enmarcados en patrones rítmicos, darán pie a los tonos musicales convirtiéndose así en melodías breves improvisadas.

La música, así, poco a poco se formaliza, se sistematiza y se estructura, de tal manera que se hace evidente cada vez más una separación convencional y arbitraria entre la práctica musical de la no musical, entre los sonidos musicales de los que no lo son. Sin embargo, como ya se resaltó, esta delimitación resulta imprecisa y puede ser cuestionada, los sonidos de la naturaleza que de manera inmediata no tendrían por qué responder a un fin estético, pueden ser llevados por el hombre al plano de lo artístico y ser apreciados como tales, es decir, integrándolos a una obra artística en parte o como totalidad o, desde otro enfoque, escucharlos mediante otros criterios artísticos como lo propone John Cage en un intento de valorar el carácter musical de aquellos sonidos que tradicionalmente se les ha dejado fuera de valoración estética. También los sonidos producidos por el hombre no tienen -como lo sugieren las corrientes no canónicas- que corresponder a un ordenamiento estructural como es el caso de la libre improvisación<sup>17</sup>, ni responder como en el caso de la música atonal a una regularidad “agradable” y convencional del sonido. Hasta aquí es claro que el hombre es al final de cuentas el encargado de configurar un sentido estético a los sonidos, sólo que este sentido no se da, a mi juicio, de manera lineal sino en franca apertura de éste.

---

<sup>16</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 140.

<sup>17</sup> *Cfr.*, Wade Matthews. (2012), *Improvisando. La libre creación musical*. Turner Música, Madrid.

#### 1.4. La música como forma de acceder al ser

El ser humano dispone de sus sentidos para entrar en contacto con el mundo, en este sentido, el oído, la voz y el tacto, son los medios con los que se cuenta para darle forma al arte de los sonidos. La escucha, sin embargo, trasciende a cada uno de los demás aspectos y es condición *sine qua non* para el desenvolvimiento y entendimiento musical, ya que al dejar florecer la voz implica al mismo tiempo escucharla, al generar sonidos al tocar o ejecutar un instrumento también se da indisolublemente la escucha. El oído puede ser considerado como puerta de entrada del devenir de las cosas y estar asociado íntimamente con su entendimiento.

La propuesta histórica desdeñada por la tradición filosófica en donde lo sonoro-musical tenía un lugar central en la cosmovisión de las cosas y que como propone Eugenio Trías, sería posteriormente dejada a un lado por el papel predominante del *logos* de la expresión denotativa, en donde el ser-pensar-decir sustituyen a lo que él denomina el *logos* musical<sup>18</sup>. En este sentido, el tiempo cobra una importancia considerable ya que es un factor esencial para la emanación sonora. Como ya el viejo Heráclito lo estipulara lo sustancial no se encuentra en lo estable sino en el ritmo cambiante de las de las cosas.

Trías señala este asunto. El ser mismo encuentra su revelación primera en el espacio sonoro. El conocimiento auditivo antecede a la razón discursiva y es matricial a ésta, incluso a la poesía. Lo que ha determinado el pensamiento del ser desde Parménides a Heidegger, o de Aristóteles a Wittgenstein ha sido el razonamiento predicativo<sup>19</sup>. La propuesta de Trías está encaminada en considerar a la música como una forma de *gnosis* sensorial que fue dejada de lado por el pensamiento parmenideano-aristotélico sustentado en la inmovilidad sustancial del ser y en la enunciación de sus atribuciones correspondientes a la dilucidación de su esencia, de su *quid*<sup>20</sup>. Por su parte, John Blacking argumenta a tono con esta propuesta sosteniendo que el canto y la expresión dancística fueron antecesores de la comunicación verbal; para este antropólogo “existen pruebas de que los primeros seres humanos sabían

---

<sup>18</sup> Eugenio Trías. (2007), *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, p. 450.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Cfr., Idem*.

bailar y cantar cientos de miles de años antes de que apareciera el Homo Sapiens, capacitado para producir el habla tal y como la conocemos”<sup>21</sup>.

La *gnosis* sensorial como la denomina Trías, implica un pensamiento que no se reduce al escrutinio analítico, ni al ejercicio de abstracción en la formulación de conceptos que refieran con cierto grado de precisión los objetos haciendo uso de la razón. Este tipo de “pensamiento sensible” remite a un conocimiento diversificado en varios términos, implica poner en juego el complejo entramado de las facultades humanas en sus procesos dinámicos de interacción, es pensar atravesado por el influjo de la sensación y las afecciones. La música es para Trías una forma de conocer y auto-conocerse porque permite dar salida a aquellos aspectos asociados a la totalidad del ser, como la sensibilidad, el juego, los estados anímicos, el recuerdo o la memoria, el placer, que no pueden ser dejados de lado si se pretende tener un acercamiento profundo del acontecer humano. En la experiencia musical se restituye la unidad del individuo constantemente fragmentada, quedando reducida al ejercicio de alguna de sus facultades, generalmente la razón. Una prueba de ello se observa en el cuerpo al resentir los efectos de la música respondiendo fisiológicamente a sus acordes, el ritmo cardiaco registra cambios en su frecuencia<sup>22</sup> así como los músculos y la piel se vigorizan para disponerse al movimiento. De igual modo, la conciencia proyecta todo su potencial creativo, la imaginación se despliega en un abanico infinito de posibilidades, el cálculo matemático tampoco es ajeno al seguimiento del ritmo y al desenvolvimiento preciso de las notas, la emoción vibra a la par de la vibración acústica respondiendo al compás de sus cambios de intensidad, de velocidad y de altura. El placer se regodea en la belleza de la forma así como el estado de ánimo experimenta un cambio significativo dotándolo de vitalidad.

La música es un fiel acompañante de nuestro tránsito cotidiano, es siguiendo a este pensador barcelonés un conocimiento “con capacidad de proporcionar salud: ‘un conocimiento que salva’... y que por esta razón puede poseer efectos determinantes

---

<sup>21</sup> Citado por Anthony Storr, *op. cit.*, p. 31.

<sup>22</sup> De acuerdo a Anthony Storr “existen grabaciones que reflejan el aumento de las pulsaciones de Herbert von Karajan mientras dirigía la obertura de Beethoven, *Leonora n°3*”. Según este dato el incremento del ritmo cardiaco se registraba en los pasajes más emotivos o conmovedores de la obra que con respecto a aquellos en que el director se esforzaba menos. *Ibid.*, p. 47.

en nuestro carácter y destino”<sup>23</sup>. Vladimir Jankélévitch, por su parte, considera que la música, al no tener un compromiso explícito con la búsqueda de la verdad, finca su poder persuasivo en el encanto de los sentidos, en el influjo seductor que opera sobre lo que este autor denomina el “existente psicosomático en su conjunto”<sup>24</sup>, es decir, en la relación integral de las capacidades y facultades humanas que una vez tocadas intempestivamente por el encanto de la música, se ponen a disposición, como Jankélévitch confiesa, más cerca del raptó mágico que del razonamiento demostrativo<sup>25</sup>.

Este efecto salutífero puede ser considerado uno de los bienes más preciados del arte de las *musas*<sup>26</sup>, nos restablece con nuestra unidad perdida en resonancia armónica con el universo. De acuerdo a Trías, la música junto con la filosofía sería el “hilo de Ariadna” que permite reencontrar nuevamente el camino de retorno al plano de las esferas celestes. No por algo, este autor observa atinadamente en la génesis mitológica de las *musas*, fruto del amor entre Zeus y Mnemosine, personificación de la memoria, la relación cercana entre la música y el ejercicio de la reminiscencia. Del recuerdo que despiertan los sonidos en el alma individual de aquel pasado inmemorial en que formaban una *mímesis* con las armonías del cosmos ordenadas a razón de distancias interválicas que son razones numéricas de progresión, constituyéndose en el principio ordenador del cosmos, como se narra en el *Timeo* de Platón<sup>27</sup> y que junto con la “música de las esferas” de Pitágoras se conciben las relaciones matemático-musicales como el ser que organiza y da razón de las cosas.

Según la tradición pitagórica “la iniciación musical corría pareja con la orientación –filosófica– hacia la sabiduría. La música permitía evocar las existencias anteriores (según la creencia en las reencarnaciones del alma en diferentes cuerpos)”<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 801.

<sup>24</sup> Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, p. 18.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>26</sup> Es importante mencionar la relación que guardan estas divinidades femeninas preceptoras de la música (particularmente Euterpe) y la poesía con la inspiración filosófica. Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Terpsícore, Talía y Urania, nacidas de la unión de Zeus con Mnemosyne (memoria) encargadas de deleitar con su canto a los dioses y acompañar en su séquito a Apolo, son también aquellas encargadas de estimular el retorno mediante la “suscitación erótica de la anamnesis” al plano supra-terrenal de las esencias puras. *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 802-803.

<sup>27</sup> Platón, (1996), *Diálogos*, Porrúa, pp. 674-676.

<sup>28</sup> E. Trías, *op. cit.*, p. 809.

Bajo este esquema de pensamiento, la filosofía surge unida a la música y no en oposición a ella, el dominio del *logos* como razón exclusivamente verbal, es según Trías resultado de un proyecto histórico que asignó el fundamento ontológico de las cosas a su sustancialidad, y por otro lado, enfocó todos sus esfuerzos epistemológicos para el conocimiento de ella a la expresión lógico-lingüística teniendo como principal impulsor a Aristóteles, dejando de lado, lo que él denomina el *logos* de la *foné* o la anteriormente citada *gnosis* sensorial, como otra puerta de entrada de acceso al ser, que en principio no se encontraba dissociada del pensamiento, ni del pronunciamiento de los hechos. En la música se amalgamaba antes que en lenguaje la configuración de la realidad última “como álgebra de toda indagación de sentido”<sup>29</sup>.

García Bacca se posiciona claramente en favor del origen musical de la *episteme*, ya que para él, el sustento físico de las leyes físicas y matemáticas del mundo tienen un correlato claro en la música. La tesis osada que lanza considera que de la música griega –épica, divina- surge la filosofía de los presocráticos, Platón y Aristóteles<sup>30</sup>. Es decir, que a partir del ejercicio musical se generan inquietudes de carácter filosófico. El oído es así considerado como un sentido estrechamente vinculado a la razón, a la estimulación del pensamiento.

La filosofía, en su sentido platónico, responde a su carácter *daimónico*, intermediario, en búsqueda y pugna por la revelación de la esencia y naturaleza del alma, siempre móvil, siempre emprendiendo el viaje de ida pero también de retorno de las cosas en su sentido dialéctico-conceptual; por su parte la música como el arte que pone en un plano de inmanencia el aspecto estructural armónico, matemático del universo y su correlación con el alma. Ambas, una desde la abstracción, la otra desde la experiencia vivencial sensible, desde una lógica de la sensación, se emparentan en la pretensión de sacar a la luz las leyes internas de las cosas, de darle sentido al carácter difuso y caótico de las mismas. El cálculo matemático antes de ser abstracto y lógico obedece a una facultad humana sensible e intuitiva que permite dilucidar patrones de relaciones existentes en las cosas. Para Enrico Fubini retomando las ideas de Leibniz en

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 883.

<sup>30</sup> Cfr. J. D. G. Bacca, *op. cit.*, pp. 30-31

torno a la música deja claro que: “la armonía matemática del universo se revela por ello de modo sensible e inmediato a la percepción aún antes que a la razón”<sup>31</sup>.

Por otro lado, la música, de acuerdo con Trías, es una “aliada natural de la filosofía en razón de su poder para evocar recuerdos, o para excitar la erótica”<sup>32</sup>. La música y la filosofía comparten ser una actividad siempre en movimiento, siempre en devenir constante. El movimiento implícito en el ejercicio de la razón, en el reordenamiento y recambio de las ideas para encontrar la universalidad del conocimiento se asemeja análogamente al reordenamiento de los sonidos para alcanzar la pretendida estructura armónica, bajo la perspectiva clásica, acompañadas siempre por el factor tiempo cimentado en el ritmo.

Para éste autor, es claro que la música ha sido segregada en el pensamiento filosófico a reserva de algunos autores importantes como Schopenhauer o más recientemente Adorno, los cuales de alguna manera siguen razonándola a partir del cálculo metódico de la razón y a lo que a esta puede aportar, no en su sentido *liminar*, en autonomía propia. Por lo mismo, la música, como las artes en general, fueron asociadas desde el nacimiento de la estética como disciplinas independientes por Alexander G. Baumgarten como aquellas que tenían por objeto las leyes del conocimiento sensible, en esencia oscuro y confuso, correspondiendo éstas a su vez a las facultades inferiores del conocimiento, en contraposición al pensamiento lógico como ciencia del saber intelectual.

Lo que propone Trías es un *giro musical* que denuncie la importancia que la música tiene como forma de pensamiento y autoconocimiento sensible, de acercamiento al flujo ontológico de las cosas, por ser incluso antecesora del lenguaje hablado; es decir, este último como derivado de la sonoridad emitida por la voz y, que, como lo refiere Schneider antes de ser palabra fue canto, fue sonido imitativo de los ruidos de las sonoridades de la naturaleza. Como dice el filósofo español “la música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan sólo una de las formas del sistema de las ‘bellas artes’ que se fue constituyendo a mediados del siglo XVIII”<sup>33</sup>. La música va

---

<sup>31</sup> Enrico Fubini. (2008), *Estética de la música*. Machado Libros, Madrid, p. 103.

<sup>32</sup> E. Trías, *op. cit.*, p. 824.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 801.

más allá, forma parte de la dinámica interna del mundo expresada en forma sonora. Dicho *giro musical* cuestiona la forma de concebir la música como algo desprovisto de cualquier importancia que pueda abonar al ser humano algún aporte significativo en mayor o igual orden de importancia al lenguaje verbal y escrito.

El concepto de *límite* resalta la necesidad de trascender las nociones clásicas que tenemos a partir de las cuales se establece una sistemática que regula la forma en la que se concibe la realidad. La música como lo menciona Trías puede ser considerada como una de las expresiones artísticas, con la finalidad de cultivar el espíritu, la sensibilidad, el gusto del escucha sin más pretensiones que la estimulación del placer, a razón de una actividad desinteresada acorde a la formulación del juicio del gusto de Kant<sup>34</sup>, sin embargo, bajo su forma *liminar* las fronteras claramente delimitadas empezarán a difuminarse. La música no estaría únicamente considerada como una forma de proporcionar placer estético mediante el difuso criterio de belleza, sino que cumpliría con otra función que para Trías es, como ya se mencionó, el de proporcionar un tipo de saber sensible, en una especie de “*qualia* musical”<sup>35</sup>, alternativo al celebrado por la tradición aristotélica y actualmente marcado por el *logos* cientificista. Pensar, a partir de la estimulación musical, se acerca a una operación compleja que no se reduce al cálculo meticuloso, sino a aquel pensar que en un acto de libertad pone en juego su sensibilidad.

El empleo de los sonidos ha ejercido un papel importante en el desarrollo cultural del hombre, facilitando el libre cauce al lado pulsional y simbólico pero también teniendo repercusiones claras en el pensamiento. Esta duplicidad de la música, a la vez civilizadora de un fondo ancestral salvaje, telúrico e irracional, y capaz de suscitar una elevación hacia las alturas matemáticas y astronómicas a las que la promovió la tradición pitagórica y platónica, y con ella también la ciencia medieval, forma parte de su naturaleza y esencia”<sup>36</sup>. Dicha ambivalencia constituye uno de los aspectos más interesantes que ofrece al pensamiento filosófico, la paradójica relación

---

<sup>34</sup> Cfr. Immanuel Kant, (2005), *Crítica del juicio*, Losada, pp. 46-49.

<sup>35</sup> En términos generales se define a los *qualia* como aquellas cualidades subjetivas (emociones y sensaciones) resultado de nuestras experiencias y vivencias sensoriales directas, que por lo mismo no pueden ser comunicadas objetivamente. Son propiamente dichas experiencias de la mente.

<sup>36</sup> E. Trías, *op. cit.*, pp. 888-889.

que guarda con el fondo “pasional”, con el abismal sustrato pre-racional, al exaltar las fuentes “primigenias de éxtasis y de enajenación”<sup>37</sup> rebasando los límites de la razonada cordura parece no corresponder al fuerte componente lógico, numérico y estructural inherente a la música, por lo menos de la tradición occidental. La duplicidad (racional/irracional) o haciendo alusión a la nomenclatura nietzscheana muestra su carácter apolíneo en la trasfiguración de las formas melódicas, armónicas y rítmicas constitutivas del andamiaje compositivo, pero a su vez hace patente su poder dionisiaco al tocar el sustrato salvaje, fuertemente emotivo, siempre presente en la intimidad de la naturaleza humana, teniendo un cauce de salida en el arrebató musical.

### **1.5. La música como un fenómeno físico**

Los sonidos son un bien físico de la naturaleza, que anteceden, podríamos decir, a la existencia de la cultura. La existencia concreta de los objetos se encuentra transida de ruidos que en algunos casos se hacen patentes al oído humano. En este sentido, como lo narra Joscelyn Godwin en *Armonías del cielo y la tierra*: “quien trabaja con el sonido está, por lo tanto, manipulando la fuente de todo lo que vemos y tocamos, gustamos y olemos”<sup>38</sup>. Tomando la asertividad de esto, el sonido es un acompañante esencial de la materia, así como toda materia requiere cierta cantidad de energía para mantenerse o conservarse. García Bacca al respecto menciona que energía y masa forman un par invertible uno en otro constituyendo una ley universal de los cuerpos. Toda forma de realidad material desde los componentes minerales, plantas, animales y el hombre mismo pueden bajo determinadas circunstancias ver transformada su materialidad en energía<sup>39</sup>. Frente a estos terrenos pertenecientes a la Termodinámica y la Ley de la conservación de la materia, es importante hacer notar el componente dinámico de los entes, de la resolución de su *ser* en un *estar siendo* constantemente, en un estar transformándose.

---

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Joscelyn Godwin, (2000), *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Paidós Orientalia, Barcelona, p. 20.

<sup>39</sup> J. D. G. Bacca, *op. cit.*, p. 321.

Los cuerpos pueden ser considerados como entidades energéticas asociados a una masa ocupando un volumen determinado. Los sonidos emitidos por la acción de la materia se proyectan en forma de energía acústica a través de frecuencias de onda<sup>40</sup>, dándose en este caso una manifestación del fenómeno mismo expresado en su vertiente acústica. Al respecto García Bacca considera que la sonoridad tiene un componente físico claro, ya que hace perceptible las leyes materiales, al mismo tiempo que, como se abordará posteriormente, juega con reglas probabilísticas, estructurales y matemáticas. En sus palabras y refiriéndose a la música, ésta tiene la particularidad de hacer audible aquello que permanece en estado de ocultamiento<sup>41</sup>. Del mismo modo, la música es posible en su devenir como en su estructuración ya que se encuentra enmarcada por leyes físicas y matemáticas que se lo permiten. La exactitud con las que se originan las divisiones interválicas de octava, quinta y cuarta de la escala mayor -comenta Storr- parecen reforzar la tesis de que la música occidental, por lo menos, descansa sobre bases numéricas y físicas independientemente de la creatividad artística que le confiera el hombre. Dicha proporción matemática fue descubierta por Pitágoras en el siglo VI a. de C., el cuál observó que al presionar por su punto medio una cuerda en vibración y se hacía vibrar el punto medio de la parte subdividida la nota resultante sería una octava más alta en relación proporcional 2:1; del mismo modo, si a la misma cuerda se dividía la cuerda en tres partes y se punteaban dos tercios de la cuerda se obtenía la quinta en proporción 3:2; dando por último la cuarta, si la cuerda se segmentaba en cuatro partes iguales en su respectiva proporción 4:3<sup>42</sup>.

La labor del músico o de aquel que tenga la habilidad de manipular los sonidos se encontrará en la situación de un arquitecto que busca darle forma a ese trasfondo material-energético de la que parte la sonoridad. En este caso, las fórmulas químicas o matemáticas al igual que las partituras pretenden describir mediante signos y conceptos la realidad concreta y fenoménica de los hechos. El universo musical,

---

<sup>40</sup> La energía sonora (o energía acústica) es la energía que transmiten o transportan las ondas sonoras. Tienen como origen la vibración del foco sonoro propagándose a las partículas del medio que atraviesan en forma de energía cinética, y de energía potencial un determinado medio como el aire, los cuerpos sólidos o el agua mediante distintos rangos de frecuencias.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>42</sup> *Cfr.*, A. Storr., *op. cit.*, pp. 77-81.

contando los músicos, las obras musicales y los instrumentos o aparatos de reproducción sirven como los *médiums* a partir de los cuales se expresan artísticamente las leyes internas del mundo acústico, que de manera inmediata tienen una primera manifestación en los ruidos o sonidos elementales que emiten las cosas.

Gran parte de las manifestaciones musicales se sustentan a partir de una lógica de la sensación, mediante la cual se ordenan o se desarreglan las notas o sonidos que intervienen en su estructuración. El ritmo, por ejemplo, abarca lo relativo al tiempo, a la métrica, a la división de la música en compases y a la acentuación de las notas de acuerdo con el sentido musical de las frases. En este sentido, la música, a pesar de ser una manifestación artística con fuertes repercusiones en lo emotivo, es también una disciplina que implica captar los elementos numéricos y físicos de los fenómenos acústicos. La diferencia quizá estriba en que mediante la música se tiene un acceso directo al fenómeno, implica de alguna forma un conocimiento intuitivo a razón de la *gnosis* sensorial propuesta por Trías sin descartar desde luego, sobre todo en la fase de composición, procesos que involucren ejercicios de abstracción.

#### **1.6. ¿Existe algún significado oculto en la música?**

Entonces, ¿se puede decir que la música nos da indicios de algo concreto? ¿Es reveladora de un contenido? ¿Establece un vínculo ontológico con el ser humano y las cosas? Para García Bacca como ya se dijo, la música tiene el don de hacer claro el sustrato físico y matemático del universo. Arthur Schopenhauer por su parte considera que la música tiene la cualidad de expresar la esencia íntima del mundo, la *voluntad* misma. Para este autor en *El mundo como voluntad y representación*, la música, que reina sobre las demás expresiones artísticas, es la depositaria de reproducirnos en su forma inmediata la parte sustancial de las cosas, el eje nuclear del mundo, no sus manifestaciones fenoménicas sino el contenido interno que las atraviesa y las trasciende, el en-sí, su componente vital, la *voluntad*. El arte de los sonidos es la forma, por encima de la ciencia y del lenguaje hablado, que nos permite tener un acceso al ser

sustancial de las cosas, pasa por encima de los constructos de la representación, conectándonos de manera intuitiva con el sustrato ontológico de las cosas<sup>43</sup>.

La música para Schopenhauer es también el vehículo mediante el cual el ser humano alcanza una tranquilidad efímera, liberándolo momentáneamente en lo que dura el hechizo musical del penoso imperio de la necesidad en el que discurre la existencia, para abrirse paso en la contemplación intelectual de la *voluntad*, que es, así mismo, la esencia que constituye al hombre; éste es voluntad objetivada como lo son los ríos, las montañas, los bosques, las plantas, los animales y todo lo que constituye el mundo, sólo que llevados en la medida que se asemejan al hombre a un plano de objetivación más fina, mejor acabada y más compleja<sup>44</sup>. Tomando en cuenta el poderoso efecto estético de la música, Schopenhauer considera que a ésta “hemos de reconocerle una significación mucho más profunda e importante que se refiere a la esencia más íntima del mundo y de nuestro propio yo, de suerte que las relaciones numéricas a las cuales cabe reducirla no se comportan como lo designado, sino como signos”<sup>45</sup>.

El poder que tiene la música de mostrarnos el estrato más profundo de las cosas, siguiendo a estos autores, es notoria; nada como la música para hacernos patente el trasfondo sensible y emotivo de nuestra humanidad. Sin embargo, nociones como la *voluntad*, expresión que incluye desde la materia informe, hasta la compleja función de la conciencia nos induce a pensar que la música se encuentra involucrada con todo y, a su vez, no se encuentra comprometida con nada en concreto. Las leyes físicas del universo son tan generales o se refieren a un plano tan general, como tan general es la presencia de la materia y la energía. El problema con nociones metafísicas como la de Schopenhauer, sin dejar de considerar su importancia, recae en que parten de metáforas y analogías que terminan por desplazarse al ser real de las cosas,

---

<sup>43</sup> *Cf.*, Arthur Schopenhauer, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I, F. C. E. Madrid, pp. 349-362.

<sup>44</sup> De manera análoga Schopenhauer hace una comparación entre la estructura armónica de la música y los niveles en los que se objetiva la *voluntad* en el mundo. Así como el bajo continuo que es el soporte musical sobre el que descansa el edificio armónico es equivalente a la masa más tosca del mundo, es decir, los componentes inorgánicos, los valles, las montañas, etc. La melodía que es la parte más fina y detallada de la armonía y que de alguna manera adquiere independencia propia sobre la base rítmica, corresponde “a su vez a los niveles superiores de objetivación de la *voluntad*, la vida reflexiva y los anhelos del hombre”. *Ibid.*, pp. 352-353.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 350.

perdiendo de vista las situaciones particulares. Del mismo modo, la perspectiva matemática de la música como manifestación de las leyes numéricas que se juegan en el universo que nos viene heredada desde la corriente pitagórica, sólo atiende a un aspecto del problema, la estructuración lógica y armónica de las notas, más no considera el valor estético de los sonidos en sí, la ambigüedad del gusto o el arrebató emocional de tipo dionisiaco, por ejemplo. Más aún, la construcción de escalas no deja de ser una forma humana artificial de ordenación de los sonidos, con lo que así como en la música tonal occidental la escala mayor diatónica ha prevalecido, existen distintas expresiones musicales que no se rigen por los mismo criterios<sup>46</sup>, con lo cual resulta difícil asegurar que de la música emana al unísono una ley universal del fondo físico del mundo.

Jankélévitch considera que la música, a diferencia del lenguaje que tiene cierto significado literal, “no significa nada, por tanto, lo significa todo”<sup>47</sup>. Esta cualidad de las notas de ser expresiones de una sonoridad sin un referente determinado, se presta para asignarles todo tipo de significados, atribuyéndoles un sentido metafísico, e incluso una función que no necesariamente tiene una relación natural con la sonoridad. Para este autor en *La música y lo inefable* la música se puede prestar a todo tipo de especulaciones semánticas, por el hecho de que “al no expresar ningún significado comunicable, se presta con una docilidad complaciente a las interpretaciones más complejas y dialécticas”<sup>48</sup>. La música en este caso, ofrece una apertura de significados, se encuentra en este sentido más cerca del simbolismo que de la relación signíca y unívoca con las cosas, pero, aun así, los sonidos, las notas o los ruidos en sentido semántico parecen no ofrecer pistas de un referente claro. Los sonidos a diferencia de las palabras no sustentan sentido, ni establecen una comunicación directa con nadie. Para Cristián Caballero el mensaje musical se desenvuelve “en el campo de la intuición, y por lo tanto es abstracto, irreductible a

---

<sup>46</sup> Tomando como referencia lo expuesto por Anthony Storr mencionaremos para ilustrar este caso la música hindú que utiliza escalas en las que la octava se encuentran divididas en intervalos menores a un semitono, semejante al caso del descubrimiento del sonido 13 por parte del compositor mexicano Julián Carrillo. *Cfr.*, A. Storr, *op. cit.*, p. 81-83.

<sup>47</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 32.

<sup>48</sup> *Idem.*

palabras y conceptos lógicos”<sup>49</sup>, cualquier pretensión de atribuirles significado –dice él– tendría como consecuencia des-musicalizar los sonidos, convirtiéndolos en palabras. Nietzsche considera que la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente, recurriendo para ello al poder germinal que ofrece la música con toda su fuerza estremecedora a partir de la duplicidad que se da entre Apolo, dios de las formas, de las representaciones oníricas, del límite y de la bella apariencia y Dionisio, dios de la embriaguez, del instinto primaveral, la desmesura y el Uno primordial. Siguiendo la línea estética de Schopenhauer, Nietzsche apuesta por la música como la llave que nos permite tener acceso a la interioridad del mundo: “con el lenguaje común es imposible alcanzar el simbolismo universal de la música, porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primigenio que existen en lo Uno y, por lo tanto, simboliza una esfera que está por encima y es anterior a cualquier apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extra verter la interioridad más honda de la música”<sup>50</sup>. Con ello Nietzsche deja claro que el simbolismo musical es un simbolismo peculiar, puesto que no remite al orden de las cosas o hechos concretos o medianamente racionalizables, sino que simboliza lo inconmensurable, lo amorfo, la universalidad del ser. Y si vamos un poco más allá, y apelamos al carácter inefable de los sonidos, a su ausencia de contenido semántico y figurativo, podríamos decir que en sí la música no tendría que simbolizar nada, desprovista de toda referencia estaría más allá del simbolismo, en el terreno de la libertad imaginativa y la experiencia sonora vital.

Si la música nos dice algo, nos presenta un contenido, nos refiere un significado queda claro, para estos autores, que no lo puede hacer dentro del terreno del discurso conceptual, este se dará por medio del impacto directo y vivencial, ya que como bien lo plantea Jankélévitch la música no tiene como propósito el desarrollo de una idea, esta se resuelve en el tiempo vivido, va desarrollándose a la par de su propio devenir. Por otro lado, es conveniente indicar que el recurso del concepto es y ha sido usado comúnmente junto con la música instrumental para expresar algún tema o aspecto determinado; es el caso de la tradición oral mediante la cual se narraban noticias o

---

<sup>49</sup> Cristián Caballero. (2001), *Introducción a la música*. Edamex, México, p. 24.

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, (1989), *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, México, p. 72.

historias mediante el recurso del canto en la Europa Medieval con los juglares, como un ejemplo de la asociación histórica entre música “absoluta” (instrumental)<sup>51</sup> y la palabra (poesía) que persiste hasta nuestros días. Sin embargo, es pertinente indicar que dicha relación cercana entre música y palabra no nos debe impedir diferenciar las cualidades específicas de ambas partes, el sentido expreso de las palabras cantadas no corresponde necesariamente a la sonoridad de determinadas notas, pertenecen a dos ámbitos distintos, lo que no impide que juntas se acompañen y que ambas puedan servir de comparsa.

Schopenhauer es consciente de las dimensiones que cobra el concepto en asociación con las notas, ya que mientras la primera es usada para describir sucesos, hechos u objetos, la música nos alude desde una universalidad incapaz de ser traducida. Este autor reconoce en la música un origen pre-conceptual, en donde los sonidos nos hablan del mismo origen que antecede a la materialización de las cosas y, por lo tanto, al orden lógico y semiótico en el que se sustenta el entendimiento racional sobre las cosas.<sup>52</sup> No es algo que nos hable desde un universo desconocido tampoco, el aspecto peculiar y, que hace a esta expresión artística tan especial, es que no dispone del concepto como referente explicativo -especialmente la música instrumental-, ni alguna imagen iconográfica o material que nos dé indicios con cierta claridad de un tema. Como menciona Jankélévitch la música es la ubicuidad misma, está en todas partes y al mismo tiempo en ninguna.<sup>53</sup>

Por ello, el arte de los sonidos tiene siempre una capacidad extraordinaria de provocar estados de ánimo que a ciencia cierta no sabemos explicar sus razones. Por eso para Nietzsche la música nos habla desde el “corazón del mundo”<sup>54</sup> y desde las insondables fuerzas dionisiacas que gobiernan la profundidad del ser.

---

<sup>51</sup> Es con Arcangelo Corelli (1653-1713) que se independiza la música instrumental de los modelos vocales y su relación cercana con la danza, abriéndole la posibilidad de tener exposición y éxito comercial dando origen al movimiento del clasicismo musical con compositores de la talla de Handel, Bach hasta Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schuman, Mendelssohn, Chopin y Brahms. J. Godwin, *op. cit.*, p. 144.

<sup>52</sup> *Cfr.*, A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 433.

<sup>53</sup> *Cfr.*, V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 92.

<sup>54</sup> Friedrich Nietzsche, (1989), *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, México, p. 71.

Ésta constituye algo propio, que no se deja asir por el orden discursivo, si pudiera ser considerada un tipo de lenguaje, sería un lenguaje universal pero también un lenguaje que no entenderíamos conceptualmente, hasta que nos sumergiéramos en la autonomía de sus leyes. Es decir, la música sí nos ofrece la posibilidad de entenderla, no olvidar que es también producto del potencial creativo y técnico del ser humano, por lo tanto, no es algo que resulte ajeno al entendimiento. Las partituras son, en este sentido, un sistema de signos considerablemente riguroso que constituye con propiedad un “lenguaje musical” exclusivo de algunas cuantas personas que tienen el conocimiento para descifrarlo y más aún reproducirlo sonoramente, rigiéndose por principios elementales como el tiempo, la duración, el acento, la intensidad, la velocidad, que revisten un entramado de referencias internas.

El entendimiento profundo del “lenguaje musical” aspecto que no involucra necesariamente el gusto natural, exige un involucramiento de la dinámica interna en la que operan los sonidos. La música ofrece al escucha y al que la ejecuta un placer estético inmediato pero también exige una profundización en el escuchar. Es placer sensible y emotivo pero también ejercicio mental. De acuerdo a Jankélévitch la música al igual que la poesía, invitan a quienes la escuchan a ser de igual modo músicos, a amalgamarse con el encanto que los compromete<sup>55</sup>. Nuestra capacidad para apreciar la música se encuentra en sintonía con agudeza para penetrar en ella. Tomando en cuenta lo dicho, la mejor manera de entenderla sería reproduciéndola, haciendo música, entrando a un proceso de creación, siendo partícipe y receptivo a los procesos de interacción sonora, al fluctuar del tiempo, a los cambios de ritmo y de sonoridad, que, sin necesidad del alejamiento epistemológico del sujeto con respecto al objeto bajo el esquema clásico del pensamiento racionalista, se pueda tener experimentalmente una *gnosis* sensorial profunda del fenómeno.

Ante la pregunta de si la música expresa algo, se pueden dar las más diversas explicaciones que no dejan de ser reveladoras de algún flanco dentro de la compleja red de problemáticas que este fenómeno despierta. Lo que se puede decir, tomando en cuenta la naturaleza del arte musical es que al carecer de un contenido figurativo o representativo que nos remita en cierto grado a los objetos del mundo como la pintura

---

<sup>55</sup> Cfr., V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 141.

o la escultura, siendo además de forma cambiante, reconstruyéndose a través del tiempo sin dejar evidencia física, es que se muestra ella misma en su total independencia, se configura en su propio lenguaje al reproducirse en acto, única forma en la que cobra cabal sentido la música. El sentido aparece a partir de que se le escucha, de que ésta se desenvuelve y explora distintas áreas del ser, siempre sin destinatario preciso, permitiendo la posibilidad de generar distintas posibilidades de asociación imaginativa en quien se entrega a su apreciación. A razón de lo que afirma Jankélévitch, la música es algo que se experimenta en el ser, en el interior,<sup>56</sup> se encuentra desprovista de intermediarios externos.

### 1.7. La música ¿Fin o medio?

La apertura de significados que generan los sonidos musicales es prácticamente inagotable, ya que estos recaen en última instancia en la subjetividad del escucha, del que percibe bajo distintos criterios, momentos, estados de ánimo y gustos la variedad también inmensa de sonoridades. Si con García Bacca la música hace patentes las leyes básicas del universo, a partir de considerar la serie de combinatorias algorítmicas asociadas a la estructura básica de las armonías, lo que él denomina *forma mínima*<sup>57</sup>, ésta unidad elemental mediante la cual se arman los sonidos obedece en dado caso a una lógica que toma en cuenta el análisis combinatorio de las notas asociado a su expresión acústica. Sin embargo, una vez que los sonidos o elementos sonoros dispuestos en una composición o interpretación emiten su contenido, deviene fenoménicamente otra cualidad que deja atrás su componente organizacional. La música entra en el terreno de lo simbólico, de lo emotivo, de lo lúdico y de la imaginación.

Incluso cabe la posibilidad de que la música no remita absolutamente a nada, dejando de lado atribuciones que por asociación se le adjudican. El contenido figurativo que se adjudica a la tonalidad de las notas, del mismo modo que la misión metafísica asociada a filósofos como en Schopenhauer, el conflicto estético-ontológico

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>57</sup> La forma mínima la define el autor como una protoforma que sintetiza la obra en su conjunto y de la cual derivan los demás niveles de la armonía. J. D. G. Bacca, *op. cit.*, pp. 207-211.

en Nietzsche, la función moral y educativa en Platón, la finalidad epistémica en Pitágoras, el *pathos* erótico en Kierkegaard y la encomienda religiosa en San Agustín, pueden verse comprometidas cuando la música se muestra en su total plenitud, al margen de toda intencionalidad utilitaria y prosaica, en su absoluto encanto; como se narra en el pasaje de la Odisea en donde Ulises libra una batalla de resistencia contra el seductor canto de las sirenas, el cual lleva al hombre a apartarse irresistiblemente de su ruta, olvidando por completo el dominio de sí. En su manifestación y apreciación lúdica, la música se afirma en su ser, sin la intermediación necesaria del mundo al cual no pretende traducir objetivamente. Por ello, “la música no expresa palabra por palabra, ni significa punto por punto, sino que sugiere ‘a grandes rasgos’. No está hecha para las traducciones yuxtalineales, ni para la confidencia de intimidades indiscretas sino para las evocaciones atmosféricas y pneumáticas”.<sup>58</sup>

Ante la dificultad de definir un sentido semántico de los sonidos musicales, nos queda recurrir a su estricta sonoridad, porque como ya se mencionó, la mayoría de los fenómenos en la naturaleza, si no es que todos, vienen acompañados de una manifestación sonora que los identifica como tales, el sonido que emiten es, por decirlo de algún modo, evidencia misma del objeto, constituye ontológicamente una cualidad del ser en su vertiente acústica. Dichos sonidos, que en algunos casos pueden ser tomados como ruido, tampoco transmiten intencionadamente un significado, pero permiten tener un referente de qué o quién los produce. Así, por ejemplo, el sonido que acompaña a la manifestación eléctrica del trueno es un indicativo descriptivo del fenómeno mismo y de que muy posiblemente se suscite la lluvia. El sonido que emite la alarma de una ambulancia nos refiere que posiblemente ocurrió un accidente, e incluso nos permite medir con cierto grado de certeza la distancia en la que se encuentra con respecto al escucha, fenómeno físico conocido como “efecto Doppler” en el cuál sucede un cambio de frecuencia de onda producido por el movimiento del agente que lo produce, lo que significa que se percibe un sonido más agudo en la medida de que la alarma se encuentre a una distancia más cercana y más grave en la medida que se aleja. Los animales no son ajenos a esto, el venado, por mencionar un caso, tiene el oído considerablemente desarrollado, compuesto por varios músculos

---

<sup>58</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 91.

que permiten a manera de radar detectar la dirección en la que vienen los sonidos alertándolo sobre un posible ataque.

De esta manera, al ser el sonido una expresión del ser de los objetos o hechos permite tener un conocimiento de los mismo, un referente de las cualidades o circunstancias en las que se encuentra. En el caso de los sonidos musicales no son ajenos a estas determinantes; si bien es cierto que a diferencia de los sonidos del medio, las notas que conforman la música se encuentran trabajadas por el ser humano, estas no pierden su relación directa con el objeto y, por lo tanto, no significan nada más que la sonoridad particular del instrumento que la emite, jugando un papel importante las propiedades de la materia del que se encuentra hecho. Dicho de otra manera, las características del sonido estarán en función de la base material del que provenga. El ser humano con su gran aptitud musical, se ha encargado de explotar y hacer evidentes las sonoridades latentes de la materia, además de conferirles determinada intencionalidad en la selección de determinados sonidos y en la forma de interpretarlos. De tal manera, la música se erige como una entidad portadora de su propia realidad ejemplar, plenamente autorreferencial. Existe bajo su propia autoridad regodeándose en sus florituras, autónoma e independiente de significados semánticos, viaja por el espacio para perderse repentinamente en la nada y de la nada encontrar de nuevo su punto de partida.

Ante la pregunta de si la música es portadora de algo, emisaria de un mensaje indescifrable o simplemente es ajena a preocupaciones metafísicas y existenciales cabe reflexionar si la música funge como medio o es un fin en sí misma. Jankélévitch identifica claramente este problema suponiendo que si la música expresa algo, ello implicaría que existe una idea que la precede y que utiliza los sonidos musicales como medio<sup>59</sup>. Si el hombre es en este caso el agente causal que, mediante la música, busca manifestar algo, se encuentra con el problema de la a-significancia de los sonidos,<sup>60</sup> dejando en un plano de ambigüedad sus pretensiones conceptuales, exigiendo para ello el empleo de códigos estrictamente musicales para su transmisión, es decir, la comunicación se tiene que dar en un contexto musical. El mensaje, que en este caso

---

<sup>59</sup> Cfr., V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 54.

<sup>60</sup> El recurso de la palabra o la letra en la música es claramente usado en este sentido, para anclar la abstracción musical al plano del entendimiento.

vendría de alguna forma contenida en la sonoridad, tendría que ser transformada a su versión musical con todas sus propiedades estéticas. Por otro lado, si lo que busca manifestarse es el ser ontológico de las cosas, del mundo y del universo, los *médiums* como lo denomina García Bacca serían todos los componentes involucrados en la creación musical incluyendo el hombre. La música en estos casos cumpliría una función, quizá como en Schopenhauer, la función más importante como expresión inmediata de la *voluntad*, del sustrato íntimo del mundo, pero al final de cuentas supeditada a cumplir con una encomienda que preexiste por principio antes de la reproducción artística.

Trayendo a colación la noción pitagórica de “música de las esferas” la cual es una música que no se escucha, que se encuentra latente sirviendo como configuradora de la armonía universal, pero que es inaccesible al oído humano, Jankélévitch reflexiona en torno a ello: “antes de la música sonora, fenómeno acústico y sensible al oído humano, existiría, pues, una música suprasensible o supra-audible, algo así como una música en ciernes, anterior no sólo a los instrumentos capaces de producirla, sino incluso al creador capaz de componerla, una música anterior al primer tubo sonoro, a la primera cuerda vibrante, una música, en resumen, libre de cantar o no. Antes del fenómeno psíquico se daría, pues, la música metafísica –sea meta-música o ultra-música- perfectamente silenciosa e indiferente a cualquier expresión determinada”<sup>61</sup>. Sin embargo, como bien lo hace notar este pensador, la compatibilidad entre esta meta-música que es, al final de cuentas, la forma del ser absoluto y la música sonora o terrena que la expresaría, resultaría insuficiente, obstaculizando el acceso fiel a la armonía primigenia. La música tal cual, se convertiría en una copia más o menos adecuada a la forma original, cuestión que nos remonta a Platón con su división del plano de la existencia en el mundo de las ideas y el mundo de las cosas sensibles. El músico tendría que saber capturar en su psique el dinamismo interno de esta meta-música a razón de no distorsionar sensiblemente su sentido, lo que tendría como consecuencia, un alejamiento por parte del escucha del contenido real y profundo del contenido. Bajo estas circunstancias para Jankélévitch nos veríamos “inducidos a

---

<sup>61</sup> *Idem.*

preguntarnos si nuestros oídos, lejos de ser el órgano de audición, no serán más bien la causa de nuestra sordera”<sup>62</sup>.

Por otro lado, considerar a la música como fin en sí misma implica que, si existe cierta intencionalidad, surge en el momento en que la sonoridad ocurre como acontecimiento, como fenómeno concreto. Despojados de pre-determinantes, los sonidos abren sentidos de expresión que probablemente no existían en la mente hasta el momento en que se ejecutan, orillando al músico a discurrir por senderos inexplorados, abierto a la elección de un sinnúmero de posibilidades y de formas expresivas. La música como ya se ha mencionado, no sería medio de nada, sólo lo que ella es, recogiendo en el ondular de su paso significados que bien pueden ser correspondidos.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 55.

## CAPÍTULO II. EL DEVENIR SONORO

En este segundo capítulo, retomo el enfoque ontológico expresado en el capítulo anterior, solo que, la discusión en este caso tendrá como factor problemático el análisis de los componentes que definen la práctica musical. Es importante tomar en cuenta que para tener un acercamiento más profundo de lo que involucra dicho arte, se tiene que hacer un análisis de sus elementos constitutivos y cómo es que éstos interaccionan para dar origen a las múltiples formas en que la música se puede expresar.

Si bien, con lo expuesto hasta el momento la argumentación ha girado en torno al factor ontológico de los sonidos y su posterior e invariable empleo por el hombre en distintos ámbitos, cobrando distintas significaciones ya como fenómeno musical; en este presente escrito se tomarán como objeto de análisis factores como el tiempo musical, el cuál va más allá de una secuenciación de sonidos o notas, implicando a su vez una relación compleja entre lo espacial y lo temporal; la recursión como una reafirmación de la diferencia en la repetición; así como la trascendencia que tiene el momento vivido en la experiencia práctica y que define un tiempo del acontecimiento.

El replanteamiento del sentido musical del ruido que se plantea en el primer capítulo se retoma ahora como posibilidad compositiva e interpretativa, que lejos de contraponerse al sentido musical, lo enriquece, siendo al final de cuentas el valor que reconoce el hombre de los sonidos el criterio estético que determina lo musical de lo no musical. De igual forma, la aparente negación del silencio como parte integrante de la música y en general del universo sonoro, es re-considerado a favor de entenderlo como un elemento que conjuntamente con el sonido forman una unidad que se desenvuelve conjuntamente en el tiempo. La música ofrece una interminable gama de formas expresivas que en buena medida se van encausado conforme avanza el devenir del sonido. El tiempo es una condición innegable de la música, sin embargo, como afirma Gilles Deleuze la música marca un tiempo raro, un tiempo que sobrevuela la cronologitud y se instaura como acontecimiento donde los márgenes se flexibilizan y el orden rompe filas en instantes de intensidad.

En todos estos elementos propios de la música y que, se podría decir, obedecen a una pretendida ontología de la misma, es preciso marcar el factor humano presente en cada momento en la creación y apreciación musical.

### **2.1. El *ritornelo*: Entre el orden y el caos**

Desde el *Timeo* de Platón<sup>63</sup> se describe cómo el Demiurgo forja el Alma del Mundo dividiendo la sustancia primordial en intervalos armónicos. Los intervalos basados en relaciones armónicas entre notas constituye el suelo seguro a partir del cual se edifica el andamiaje musical, que en casos como el de Pitágoras será el fiel reflejo del diseño regular del universo. Las claras pretensiones de generar un orden a partir del caos quedan de manifiesto a partir del papel que tiene la música en este proceso, ya que ella misma se puede considerar como un sistema cerrado, equidistante entre sus componentes y como un discurso con forma, satisfaciendo una necesidad básica del ser humano por encontrar e imponer cierto orden al sinsentido<sup>64</sup>. El *ritornelo* cumple precisamente con esta función, éste asegura el territorio, delimita la organización de un espacio trazado con respecto a las fuerzas disgregadoras del caos externo, tiene como finalidad el marcaje territorial. El ladrido de un perro, o como Deleuze/Guattari menciona, el canto de los pájaros<sup>65</sup> pueden ser entendidos como radares sonoros que advierten al mundo exterior de su presencia y de un relativo dominio sobre las fuerzas germinativas. Así también el canturreo del niño, los aparatos de radio y televisión, en pocas palabras, el sonido, genera un cerco de seguridad resguardando al sujeto, pero también genera un estado de identidad con respecto al caos que lo circunda. Incluso se puede decir que existe una propensión universal e inconsciente por imponer un ritmo a los ruidos del ambiente, en una especie de organización a intervalos constantes y

---

<sup>63</sup> Platón, *op. cit.*, pp. 663-721.

<sup>64</sup> Para Storr todo aquel esfuerzo humano por encontrar respuesta a problemas, por establecer conexiones entre hechos, entender procesos, en suma todo aquello que nos permita generar un sentimiento de control o dominio sobre los fenómenos discordantes genera como resultado placer o satisfacción. *Cfr.*, A. Storr, *op. cit.*, p. 222.

<sup>65</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, (2006), "*El ritornelo*", en: *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, p. 319.

repetidos que permiten generar patrones auditivos con propiedades musicales reconocibles de sonidos aparentemente dispersos e inconexos<sup>66</sup>.

En palabras de Deleuze/Guattari, el *ritornelo* se caracteriza en un primer instante porque en él existe “toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean engullidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado”<sup>67</sup>. De esta forma, es a partir del caos que el ritmo se constituye, en otro sentido, es a partir del universo indiferenciado de los sonidos que circundan el mundo arbitrariamente como las notas melódicas afirman su independencia, su diferencia particular como música, imponiendo unanimidad en la divergencia, compatibilidad en la incongruencia, trazando de esta forma un claro agenciamiento territorial, un agenciamiento sonoro. El ser humano marca mediante el empleo de los sonidos su presencia en el mundo, dándole forma propia a la plétora de poluciones sonoras que lo circundan y al cúmulo de sonidos soterrados propiedad de la materia. La tan recurrida armonía musical -que en algunos casos no se logra completar del todo recurriendo para ello al temperado-, se realiza en términos claros mediante la adecuada expresión de ella, no a partir de las fuerzas e intensidades que la generan, sino del resultado esquematizado y territorializado de su expresión. Deleuze/Guattari lo describe así: “el *ritornelo* es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, -y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes”<sup>68</sup>. De esta forma, la música se puede tornar apropiativa, las intensidades y las fuerzas de la sonoridad son sólo reconocidas una vez que trazan un sentido en medio de un plano de inmanencia transfigurándose en marcha de guerra o canción pop.

La territorialidad musical, es propiamente espacial y expresiva. Sin embargo, ésta se da en términos de flujo, de tiempos que salen a contrapunto, que adquieren una forma fija para devenir en tiempo no pulsado. “En efecto, las cualidades

---

<sup>66</sup> Al respecto Oliver Sacks ilustra la tendencia a oír el sonido que emiten los segunderos de un reloj como “tictac, tictac” en un sentido claramente acompasado a diferencia del monótono y lineal, pero real “tic, tic, tic”. O. Sacks, *op. cit.*, p. 292.

<sup>67</sup> G. Deleuze; F. Guattari, “El *ritornelo*”, en: *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 323.

expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles que van a “expresar” la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos, y con el medio exterior de las circunstancias”<sup>69</sup>. Los sonidos transitan entre zonas, parten de un plano liso de impulsos internos para configurarse en un rostro o personajes sonoros. La estructura armónica es una presentación, es una formalización de lo creado; pero que se encuentra precedida e internalizada por su cara inversa, lo disgregado, el movimiento, los impulsos envueltos en términos de procesos. Así pues, la repetición constante en la música es una fuente permanente de transformación y de reinterpretación, es producto de una serie de confluencias sonoras y contrapuntos melódicos que generan espacios de sonoridad distintos. Si el *ritornelo* tiene en una primera instancia hacer devenir el caos en zonas de estabilización, las fuerzas materiales permanecen latentes y prestas a nuevas reestructuraciones, nuevos ordenes de expresión en un devenir constante entre zonas acústicas de infra, intra e interagenciamiento.

Además, la materia expresiva de la musical afianzada en un espacio-tiempo, en una zona de agenciamiento va a constituir lo que Deleuze/Guattari denomina desde una perspectiva etológica, los *personajes rítmicos*, que se pueden entender como los ritmos individuales y territorializados, como el *ritornelo*, que marca una distancia clara, incluso con otros ritornelos; es el ritmo común “asociado a un personaje, a un sujeto o a un impulso”<sup>70</sup>. Pero también, dichos personajes o rostros rítmicos, van a pasar al plano de contigüidad, a la espacialidad en donde los distintos tipos de sonoridades coexisten generando una sinergia por adición o sustracción de sonidos, de duraciones siempre crecientes y decrecientes, por ampliación o disminución de intensidades, enriqueciendo todo el cúmulo de sus potencialidades internas. En este sentido, los paisajes melódicos a los que alude Deleuze/Guattari son generados a partir del libre juego de los bloques sonoros, de su flujo entre-medios formando cromatismos en donde el carácter musical es trazado a partir de su propia interacción. “El paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 324.

virtual”<sup>71</sup>. La música dodecafónica de Schöenberg, posteriormente retomada por Stravinsky y Boulez, que, recapitulando lo dicho anteriormente, significa *música de doce tonos*, en donde cada una de las 12 notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes sujetas a una relación de igualdad, que, a diferencia de la tradición clásica basada en la tonalidad, no establece jerarquía entre las notas, es quizá, el primer intento de llevar a los hechos este atonalismo libre y paisajístico donde a partir de variantes de intensidad molecular de la música en un entre-medio se generen nuevas posibilidades de expresión reconocibles.

Así, el *ritornelo* es el agenciamiento de un territorio como cerco límite de un espacio y como fuerza molar y estatigráfica de procesos, pero también en el *ritornelo* coexisten las fuerzas vibrantes desterritorializantes en un intermezzo, en un espacio entre estratos, en un espacio liso en donde los sonidos, los ruidos y los silencios se traducen mediante distintos rangos de intensidad y duración en el ritmo, que marcará la pauta del devenir musical. Los ritornelos, que podríamos comparar analógicamente a las distintas melodías trazadas en una obra musical, no solo se espacializan expresivamente, sino que permiten el reacomodo y reagrupamiento de las fuerzas, para incluso, volver a encontrar nuevos agenciamientos, nuevos espacios de interacción siempre efímera, siempre cambiante. La música se podría considerar una potencia permanente de desterritorialización del *ritornelo*, que lo impulsa constantemente a ser punto de encuentro pero al mismo tiempo de partida, de orden y caos.

De esta forma, el significado y la expresión en la música siempre se encontrará en constante devenir, bajo distintos órdenes de intensidad y engendrando nuevos encuentros que fragmentan el tiempo cronológico. La cualidad de la música se desenvolverá a razón del plano relacional preciso en el que se haya organizado y de los juegos del devenir en los que entre. Los límites de lo musical siempre están puestos en juego, ya que sus fronteras siempre son móviles siempre explorando horizontes de sonoridad.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 324.

## 2.2. Relación tiempo-espacio

El tiempo es, sin duda, un elemento fundamental en la música; a través de él, la música se desenvuelve, se construye y reconstruye constantemente, afirmándose como un arte por naturaleza temporal. Pero del mismo modo, el “tiempo musical” se encuentra sujeto a una serie de determinantes que imponen las cualidades estéticas de la música. Para García Bacca “lo musical moldea, organiza el tiempo”,<sup>72</sup> a partir de lo que él denomina “modos” como las duplas grave-agudo y largo-breve, siendo esta última el modo que provoca principalmente un cambio de percibir el tiempo sucesional. La dupla largo-breve se encuentra íntimamente ligada al factor duración, enmarcando distintos cambios de velocidad y distintos tiempos de ejecución, dentro de un eje vectorial horizontal, direccional, caracterizado por la circunscripción a un inicio, desarrollo y fin de una obra.

Lo grave y lo agudo, por su parte, ejercen su valor en los momentos específicos y simultáneos dentro del andamiaje compositivo. De tal manera que si el factor largo breve (melodía) cuantifica la relación temporal en que las notas o sonidos musicales se van sucediendo unas a otras en una línea cronológica, el factor grave-agudo (armonía) determina cómo es que en un determinado momento éstas se superponen bajando o subiendo de intensidad, de timbre y tonalidad, teniendo como referente a diferencia de la línea armónica, la verticalidad <sup>73</sup>. El tiempo musical, de esta manera, se encuentra transido de movimientos internos, transcurre a partir de cambios puntuales de velocidad, de continuidad y dirección<sup>74</sup>. Se experimenta como un tiempo elongado, en donde suceden cambiantes tipos de intensidad. Para Bacca a diferencia del tiempo físico el cuál no tiene variantes de intensidad, sino que es uniforme; el tiempo musical adquiere cierta elasticidad, introduce la relatividad, dando pie a un tiempo vivencial, psicológico y anímico distinto al marcado por el paso constante de las manecillas del

---

<sup>72</sup> J. D. G. Bacca, *op. cit.*, p. 27.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> Bacca identifica en cada orden, distintos niveles en que el movimiento se manifiesta dentro de los distintos órdenes temporales: lento, acelerado, retardado, pasmado, detenido y suspenso, si de cualidades naturales del movimiento se habla; continuo, discontinuo, interrumpido, pausa, saltos y “quantumes” sonoros si se toma en cuenta la continuidad en el discurrir musical y; direccionalidad, hacia delante, hacia atrás, circularmente, coda, reflexión, inversión, retroceso, si lo que se analiza es la direccionalidad de la música. J. D. G. Bacca. *op. cit.*, p. 31

reloj<sup>75</sup>. Esto se ve reflejado, según el autor, en la gran complejidad de la escritura musical, lo abigarrado de algunas composiciones, simbolizadas por una sobrecargada serie de notaciones sobre los pentagramas que muestran todos los factores que intervienen en la composición de una obra, que, incluso, podrían rebasar cualquier modelo físico o astronómico debido a la gran variedad y cambio en sus componentes, como velocidades, cambios de ritmo, saltos, aceleraciones, duraciones, frenazos, silencios, calderones, cambios de compás, entre otros<sup>76</sup>. El *tempo* que es la asignación formal que en música designa el orden temporal bajo el cual corre una obra, no es un juicio absoluto, lo que designa son las variaciones arbitrarias y proporcionales que dan pie a una cadencia que delinea un cierto tipo de velocidad. *Rápido, moderado y lento* son *tempos* que se encargan de dar ciertos matices convencionales al transcurrir de una obra, teniendo como patrón de comparación la velocidad del pulso; un *tempi* moderado es aquél que se desenvuelve a la par con el ritmo normal de las pulsaciones, un *tempi* rápido o acelerado es aquel que rebasa o excede esa velocidad generando cierta excitación, distinto al efecto producido por el *tempi* lento encontrándose por debajo de la frecuencia del pulso y dando a su vez la impresión de desasosiego o disminución de tensión. Lewis Rowell es sensible a este problema central dentro de las disquisiciones sobre la música y deja abierta la posibilidad de que se pueda torcer el tiempo, de que el tiempo musical vibre a distintas pulsaciones marcando acontecimientos distintos<sup>77</sup>. Los modelos en los que incursiona la música no sólo se organizan a razón de marcar un tiempo teleológico o lineal como tradicionalmente se vienen afirmando en la música occidental. Éstos pueden –como más adelante abundaré– seguir otros patrones, como aquellos que se centran en la acentuación de momentos discretos y autocontenidos, los que buscan generar un “estado” apelando al uso de patrones

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 32-34.

<sup>76</sup> Es precisamente este cambio de intensidades y velocidades lo que impide caer en una monotonía creativa. Un tipo de música en donde no existan variantes o sean escasas, pronto caerá en el fastidio, hastío y aburrimiento. “La variación destruye la identidad simple, no potenciabile, monótona y repetitiva que, al construir un ser, lo vuelve monótono, aburrido, pasmado”. J. D. G. Bacca, *op. cit.*, p. 94.

<sup>77</sup> *Cfr.*, Lewis Rowell, (2005), *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, Barcelona, pp. 40-41.

repetitivos o cíclicos y los que sugieren la existencia de tiempos simultáneos paralelos<sup>78</sup>.

El aspecto temporal en música se encuentra asociado también al factor espacial. El discurso musical no sólo considera conforme a un orden sucesional de sonidos entrelazados, sino que además, ellos se encuentran superpuestos, guardando distancias relativas en un momentáneo ordenamiento que siempre está por transformarse, cambiando de forma y organización. Estos sonidos coincidentes generan un mosaico musical, atmosférico que conforma una “espacialidad musical”. Dicho “espacio sonoro” es un lugar de apertura, en el que las dimensiones espaciales, sufren modulaciones, asociado a los matices que definen la obra musical. En este lugar, no sujetado a un esquema geoméricamente establecido, se dan procesos de cambio dentro de los parámetros en los que se delimitan las fronteras de una obra musical. Incluso como lo menciona Wade Matthews, los sonidos percibidos del medio que desde una perspectiva conservadora podrían resultar perturbadores, pueden bajo la libre improvisación ser incorporados al discurso musical como un componente más del *collage* sonoro. La grabación del ladrido de unos perros -como lo narra-, puede pasar por ser simplemente eso, fuera de todo discurrir musical o como se mencionó en el primer capítulo, por ruido; pero también, dependiendo las habilidades del improvisador y la disposición del escucha pueden pasar a ser un fragmento sonoro que es necesario tomar en cuenta y responder ante su presencia<sup>79</sup>. De acuerdo a Trías, la música aloja la cualidad de generar una amplitud extensiva e intensiva del espacio, que es a su vez consecuencia del cambio de velocidades, del reacomodo y ordenamiento diverso de las notas a distintos tiempos, del tratamiento a distintos momentos del uso de los tonos mayores y menores, así como de los modos musicales que intensifican o aminoran la velocidad como los *crescendos* o *diminuendos* que dan su tono peculiar al devenir musical. Nos recuerda que la música es un arte atmosférico que es necesario habitar, “la arquitectura y la música son artes ambientales que dan forma a un

---

<sup>78</sup> Como ejemplos de composiciones en los que se resalta la discontinuidad temporal en instantes de “atemporalidad” Rowell cita la *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky y *Klavierstück XI* de Stockhausen, y como modelos de obras musicales en donde participan tiempos simultáneos el *Cuarteto (1964)* de Witold Lutoslawski. *Ibid.*, p. 234.

<sup>79</sup> Cfr., W. Matthews, *op. cit.*, pp. 108-111.

ambiente y que determinan el carácter y la calidad de la atmósfera o del aire que se produce entre el cuerpo y el ambiente”<sup>80</sup>.

En su análisis a la obra de Franz Schubert en particular su *Quinteto en do mayor*, Trías reconoce que este compositor austriaco advierte en dicha sinfonía la posibilidad de que “el espacio real y físico, o el espacio sonoro como distribución de lugares diversos y específicos, cada uno de los cuales podía servir de disparadero de una determinada opción tonal diferenciada, se movilizase de pronto, de manera que la amplitud que se alcanzaba fuese de tal calibre que el recorrido argumental del movimiento pareciera componer una suerte de polifonía estereofónica”<sup>81</sup>. Para Trías, además, “el tiempo deviene espacio”<sup>82</sup> también a partir de que éste evoca un “mundo imaginante”<sup>83</sup> caracterizado por imágenes y simbolismos que nos remiten a un plano de relaciones e identidades que dan forma a un espacio limítrofe alternativo al mundo. En este ejercicio imaginativo de entidades, consecuencia del poder evocativo de la música se construye “una nueva tierra y un nuevo cielo”<sup>84</sup> como lo describe Trías, en donde las relaciones espacio-temporales se recrean sobre el suelo fértil de la imaginación. La música no solo se resuelve en su devenir temporal sino que ésta se proyecta insistentemente en el orden espacial. Autores como Lewis Rowell<sup>85</sup> han abordado este problema contrastándolo con las características de la pintura o la arquitectura como artes estrictamente espaciales. Factores como la profundidad, la amplitud y el volumen son igualmente captados por la vista y el oído a partir de las bondades que confiere el tener una percepción estéreo, permitiendo en cada caso poder tener una apreciación tridimensional del fenómeno sonoro.

### 2.3. La música como acontecimiento

Es indudable que el tiempo es un factor determinante en la música, el fenómeno propio de la sonoridad se da a partir de la duración de cada uno de los sonidos

---

<sup>80</sup> Eugenio Trías, (1991), *Lógica del límite*, Ediciones Destino, Barcelona, p. 55.

<sup>81</sup> E. Trías. *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 256.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>85</sup> *Cfr.*, Lewis Rowell, op. cit., pp. 38-45.

musicales; incluso, en la estructura armónica de una obra, el *Tempo* con sus variantes como el *Andate* (normal), el *Allegro* (rápido), el *Presto* (acelerado) y el *Adagio* (lento) es un indicador que precisa su importancia, así como la métrica que va marcando el ritmo a través de los compases y que se encuentran asociados a la recursión; es decir la repetición de un tema o figura básica de una obra. Sin embargo, esta variedad en los tiempos y en las velocidades, así como sus distintos grados de acentuación, están también condicionados por indicadores que propician alteraciones en su estructura como el *Adagio sostenido*, el *Larghetto*, el *Adagio molto*, el *Alegro vivace* y el *Prestísimo*. Así, pues, es propio de la música desenvolverse en el tiempo, sólo que ésta marca un tiempo que no es preciso y unívoco, sino que está sujeto a cambios, a modulaciones que de alguna manera instauran un tiempo flotante, lo que Gilles Deleuze en conjunto con Felix Guattari denominará tiempo del acontecimiento (*Aión*). Desde el campo de la libre improvisación, la cual no se encuentra constreñida a ningún plan compositivo o guía estructural básica que seguir, la música es un proceso creativo que se da en el momento del instante, en la que los músicos interaccionan y generan en *facto* un “diálogo musical” sin un fin ni un guion pre-escrito. Como lo apunta Wade Mattheus en la música improvisada “lo que hace falta no es un acuerdo previo sino la inteligencia, claridad de percepción y autodisciplina necesarias, para poder asir, realmente las implicaciones de la música en cada instante y actuar y reaccionar, seguir, proponer o incluso imponer el rumbo que vaya a tomar”<sup>86</sup>; lo que apunta, sin lugar a dudas, a considerar a la intuición y a la sensibilidad natural del ser humano como guía y un factor indispensable en la creación musical, que incluso sería matricial, como diría Trías, a la formalización sistemática de esta, que, como lo apunta Mattheus, es antecesora de la composición escrita al ser heredera de la tradición oral<sup>87</sup> y, que, como también lo señala Schneider en el primer capítulo, tuvo en el canto su raíz germinal.

En contra de *Cronos* que es “el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto”<sup>88</sup>, que en música estaría caracterizado por las secuencias estructurantes y formales, Deleuze/Guattari antepone

---

<sup>86</sup> W. Mattheus., *op. cit.*, p. 61.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>88</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “*Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*”, en: *Mil Mesetas*, *op.cit.*, p. 265.

el *Aión* “que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder”<sup>89</sup>. Dicha noción de tiempo no sólo lleva hasta el extremo las variaciones a las cuales la música recurre, revolucionando las nociones fundamentales bajo las cuales se compone, sino que, además refleja en buena medida la naturaleza propia de la música como acontecimiento, que si por un lado transcurre en un devenir, por otro, hace patente un tiempo único, que, valga la inexactitud de los términos, pareciera realizarse de manera independiente. Para Deleuze/Guattari, esta propiedad de evocación de un tiempo distinto se puede trazar como una línea de fuga que va a contrapelo del eje vertical y horizontal que enmarcan el tiempo cronológico. Los bloques sonoros en proceso de desterritorialización, es decir, -de disgregación de formas estructurantes a elementos particulares-, devienen en espacios abiertos, estos se descomponen en moléculas libres partiendo del punto 0 de intensidad para proyectar su fuerza expresiva, su sonoridad siempre latente. Este movimiento nómada atraviesa el espacio trazado por las coordenadas de la estructura. Deleuze/Guattari lo expresa de la siguiente manera: “en esta línea transversal, que realmente es de desterritorialización, se mueve en bloque sonoro, que ya no tiene punto de origen, puesto que está siempre y ya en medio de la línea, que ya no tiene coordenadas horizontales y verticales, puesto que crea sus propias coordenadas, que ya no forma una unión localizable entre un punto y otro, puesto que está en un “tiempo no pulsado”: un bloque rítmico desterritorializado, que abandona puntos, coordenadas y medida, como un barco a la deriva que se confunde con la línea, o que traza un plan de consistencia”<sup>90</sup>.

Si tomamos el ejemplo de la música improvisada, este proceso de fuga, de nomadismo constante, de escape de líneas simétricas estabilizadoras para trazar rutas inesperadas sin destino ni fin preciso se convierte en la regla. La libre improvisación, se puede decir, siempre se encuentra a la expectativa del sentir momentáneo, dúctil y cambiante, en proceso franco de desterritorialización permanente, que impide tener que acotarse a un parámetro o argumento base como sucede en la interpretación por

---

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> G. Deleuze; F. Guattari, “*Devenir-Intenso, Devenir-Animal, Devenir-Imperceptible*”, *op. cit.*, p. 296.

composición. Para Wade Matthews en la libre improvisación “al no haber un pulso claro y audible, la escucha se centra más bien en lo que podría llamarse la velocidad de los acontecimientos”<sup>91</sup>. El músico adquiere bajo esta perspectiva la autonomía plena de ejecutar la música según lo dicte su interacción creativa en tiempo real, en ese momento impreciso del Aíón. De acuerdo a Wade Matthews, mientras que un proceso de composición los momentos creativos se supeditan a un producto final, en la interpretación el artista creador comparte su proceso creativo en el acto, es decir, el proceso mismo es el producto, el resultado que una vez terminado se disuelve<sup>92</sup>. La creación musical juega a la par del fluir de las emociones, de las sensaciones y de la agudeza intuitiva que permite dar rienda suelta a las inquietudes libres del músico. La improvisación se da en el momento del “aquí y ahora”, las ideas musicales así como la sensibilidad que lo acompaña son lo que acontece en el momento.

Siguiendo a Deleuze/Guattari conjuntamente con Wade Matthews el punto nuclear de la creación musical tendría siempre como referencia ese momento de intervención libre de los sonidos, en su carácter de juego siempre abierto a estarse reafirmando. El factor estético de la música se encontraría así atravesado fuertemente por el elemento lúdico.

Por su parte y, retomando la tradición, Trías menciona la noción de un “tiempo ensanchado” como aquel que rebasa la medida y la proporción de la física clásica. Las composiciones sinfónicas y orquestales de Anton Bruckner, Gustav Mahler, Arnold Schonberg, Carl Nielsen o Dmitri Shostakovich, de acuerdo con este filósofo español, transitan a partir de una ruptura con las estructuras formales que encajonan al tiempo en un orden sucesional proporcionado provocando una apertura temporal en “instantes de eternidad”<sup>93</sup>, en donde se conjugan los diversos elementos musicales en un orden que sobrevuela la línea continua del tiempo, dando paso a una temporalidad distinta que instaura su propio acontecer, marcada por el efecto estético y efímero de la música. Se da como este autor argumenta una “suspensión del tiempo (dentro del

---

<sup>91</sup> W. Matthews, *op. cit.*, 189.

<sup>92</sup> *Cfr., Ibid.*, p. 27

<sup>93</sup> G. Deleuze; F. Guattari, “*Devenir-Intenso, Devenir-Animal, Devenir-Imperceptible*”, *op. cit.*, p. 370.

tiempo)”<sup>94</sup>, un tiempo que se abre, dilatando la noción de *continuum*, en pasajes de suspensión que dan pie a vivir el tiempo musical como un momento de eternidad.

De la misma forma, este tiempo flotante que instaura la música como tiempo del acontecimiento (*Aión*) en terminología deleuziana, que sobrevuela o libera el tiempo pulsado de la estructura armónica, con vistas a generar devenires intensos de sonoridad, de cambios de ritmo, de aperturas de ritmo, es también llevado al terreno de la percepción sensible, un tema recurrente en filosofía de la música. Rowell considera que la música participa de una noción del tiempo distinta a la noción del tiempo común. Para este autor la música tiene la propiedad de evocar otra concepción del devenir temporal, a partir de que crea su propia métrica delineando una sucesión de estímulos discretos diversos, lo que nos lleva a producir una representación mental distinta a la que tenemos bajo el discurrir del tiempo objetivo. Según este autor “hay un acuerdo general en que el tiempo de la música no es igual al tiempo del reloj. Es un tiempo especial, creado, que comparte muchas propiedades con el tiempo del reloj y que está socialmente aceptado por intérpretes y oyentes”<sup>95</sup>.

#### **2.4. Devenir sonoro**

Las posibilidades de interacción sonora son bastas y determinan, en buena medida, según sea el caso, el carácter temporal de la música, ya que es a partir de la comunión que guardan los sonidos entre ellos que se puede decir que se está ante un fenómeno estético dúctil y dinámico. Trías establece que la música no puede ser concebida como un ser sustancial, sino como algo en constante producción de relaciones que a su vez le dan cuerpo, permitiendo su redefinición continuamente. Es por ello que la música siempre se encuentra debatiéndose en los límites, se encuentra en constante amenaza de verse modificada, de formar senderos sonoros no presupuestos y ser, al mismo tiempo, un órgano que conserva cierta coherencia en sí. El dinamismo que se experimenta en la música se da a tal nivel de intensidad como quizá no se da en otro arte, cuestión que permite considerar a ésta en función de su gran potencial de

---

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> L. Rowell, *op. cit.*, p. 39.

transformación<sup>96</sup>. Esta noción se hace presente con mayor relevancia a partir, por ejemplo, del arte dodecafónico, el cual potencia y posibilita la variación en contra de la repetición mecánica, la inclusión de la disonancia sobre la lógica tonal de las armonías clásicas, la disonancia puesta al nivel de la consonancia como elementos, ambos, con el mismo valor musical, complementarios y no necesariamente opuestos; lo que permite, a su vez, abrir caminos nuevos y fecundos no sólo en lo que respecta a las propuestas musicales más novedosas, sino, incluso, sobre las grandes formas musicales: el cuarteto, la forma sinfónica, la ópera, el oratorio, la cantata, el melodrama, el concierto; que en dado caso pueden reclamar un cambio en la manera en que se componen y ejecutan<sup>97</sup>.

La música ofrece un espacio, podríamos decir ilimitado, de posibilidades, como ilimitada puede ser la inventiva del artista; incluso eso le confiere una cualidad insuperable para modificar obras terminadas o digámoslo así, momentáneamente acabadas. La oportunidad siempre latente de que una obra musical pueda ser transformada en su estructura superficial e interna, es una cuestión que nos permite valorarla como una entidad que tiene en el cambio un punto nuclear. Para Trías dicho “espacio de posibilidades, fecundado por el límite entre lo posible y lo imposible, abre el ámbito de rutas y de aventuras musicales –melódicas y expositivas- a través de esa fecunda síntesis de variación y desarrollo. En esa síntesis halla la nueva música, y su espacio lógico-musical, al fin desvelado, su genuina encarnación, que es siempre encarnación en el tiempo”<sup>98</sup>. La improvisación y, más aún, la libre improvisación, por ejemplo, se podría considerar una aventura musical que parte siempre de un punto cero de intensidad, retomando las ideas de Deleuze/Guattari, para trazar una interacción de ideas musicales que se van desarrollando en el acto, trazando un

---

<sup>96</sup> Es importante mencionar la distinción entre obra cerrada que se hereda a partir de la tradición romántica y la tradición post-renacentista en donde las composiciones se presentaban al escucha como unidades terminadas en cuanto al contenido y la forma en su grado de concreción y propuesta estética; la obra abierta, que, como lo indica Trías, es experimentada a partir del serialismo integral y de la reciente música electroacústica presenta a la obra sujeta al carácter contingente del azar y a la recomposición de los sonidos. *Cfr.*, E. Trías, *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, p. 723.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 449.

camino no reconocible de antemano, sujeto siempre a la novedad, la experimentación y al efecto sonoro del instante<sup>99</sup>.

Para García Bacca la música es un transcurrir de momentos de presencia que desaparecen a cada nueva actualidad sonora. La música “desfila hacia un futuro, no presente aún, y hacia un pasado no presente ya. Y tal desfile de sonos –suelos o en obra- no tiene causa presente ya y efecto presente ya; sólo está presente un son o sonos en acorde –que es un son complejo presente”<sup>100</sup>. El principio aristotélico de potencia y acto, es contradicho por la música, ya que ésta siempre se ejecuta en acto; causa y efecto forman una unidad en el sonido que es a su vez, siempre un fenómeno móvil, pero siempre deviniendo en momentos de intensidad variable que podríamos connotar de “emotiva”. Las variaciones de altura, duración, intensidad y timbre generan la gama de fluctuaciones responsables de los diversos momentos de sonoridad, sin perder a su vez su carácter de identidad, es decir, las variaciones dentro de una obra musical no rompen la relación de los sonidos en fragmentos o jirones, sino que abre cauces en los que estos se reacomodan encontrando nuevas rutas de expresión, encaminados a configurar nuevos presentes sugeridos por el marcaje del pasado y por el futuro siempre expectante de la anticipación.

Sin embargo, este presente musical de efectos diversos, es un presente que se diluye como el tiempo en cada instante, al sonar se conecta automáticamente con su efecto posterior de tal manera que los momentos musicales siempre se dan en función del paso de un sonido a otro o de ciertas sonoridades a otras. La significación que cobra un sonido no parte únicamente de su sonido “en sí” de su particularidad acústica discreta, sino también de la relación que guarda con los demás sonidos con los que se interconecta sincrónica y diacrónicamente. Los patrones relacionales son determinantes en las propiedades acústicas de los notas determinando en buena manera su musicalidad. Si una melodía se describe como una sucesión de notas independientes, ésta se percibe como un *continuum* entrelazado y relacionado de sonidos, que dan origen, a su vez, a un sistema que trasciende a cada nota particular, una Gestalt, es decir, lo que determina formalmente el carácter melódico además de

---

<sup>99</sup> Cfr., W. Matthews, *op. cit.*, p. 150

<sup>100</sup> J. D. G. Bacca., *op. cit.*, p. 305.

las propiedades formales de los sonidos, es la forma en la que éstos se encuentran dispuestos y el efecto musical que se produce a partir de la conexión entre ellos, dando como fin un efecto global de sentido. Para Storr “estamos tan acostumbrados a tratar la percepción visual y la auditiva como el medio para la apreciación de detalles, ya sean sonidos o imágenes, que tendemos a subestimar la importancia omnipresente de los patrones relacionales. Un patrón no es un objeto, no es tangible ni visible”<sup>101</sup>. En música dichos patrones no son, como menciona Storr, fáciles de discriminar ni de identificar, sin embargo, constituyen la forma en los sonidos diferenciados devienen en un arreglo con intención, tendiéndose la mano y generando expectación a manera de un recorrido en el tiempo.

En palabras de García Bacca, el presente musical “es un presente que hace acto de presencia; más no queda pasmado en presente por muy bien sonante que sea tal presencia”<sup>102</sup>. De tal forma que dichos instantes de presencia sonora siempre se encuentran aludiendo a un pasado dejado atrás y también en el mismo momento aluden a un futuro que aún no suena. Por esto mismo, este autor afirma que lo musical “es, pues, intemporal, no porque no esté en tiempo, sino por algo mejor: porque ninguna dimensión del tiempo lo pasma en ella”<sup>103</sup>. Se desenvuelve en el tiempo fugaz de cada instante de sonoridad.

## **2.5. Recursión. Repetición y diferencia**

Esta propiedad de la música de adoptar una temporalidad especial, se encuentra - desde cierta óptica- relacionada con su constante reafirmación temática. La recursión, como una forma de composición e interpretación en la cual cierta estructura básica es repetida a lo largo de una obra tiene la propiedad de generar un estado en el que pareciera que el tiempo entra en una circularidad, en un devenir que retorna constantemente para iniciar en el mismo punto.

---

<sup>101</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 213.

<sup>102</sup> J. D. G. Baca, *op. cit.*, p. 306.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 336.

Dicho fenómeno es un aspecto comúnmente utilizado en composiciones que tienen como eje rector un desarrollo y reafirmación de una estructura rítmica y melódica pero es también, a su vez, una forma en que la música muestra su capacidad de jugar con el sentido del tiempo, guiando el decurso de éste sobre distintas rutas de cauce. Trías observa puntualmente que la recursión es una forma en la que “se anula y suspende el tiempo en virtud de una especie de rotación lírica o de *jourald* de canciones que circulan una y otra vez en rondalla (aunque siempre con alguna variante)”<sup>104</sup>. De esta forma, la repetición circular de un mismo tema, de una figura básica viene acompañada de nuevas posibilidades de sonoridad que se añaden a cada vuelta, pero también, por otro lado, de nuevas y distintas formas de generar efectos estéticos distintos a cada nuevo suceder. Así, en términos musicales estrictos, la recursión indica la repetición de una sección o fragmento básico de una obra. Pero, la repetición constante de algo tiene como fin también su reafirmación, el canto que se repite a sí mismo una y otra vez, o la misma melodía que se reproduce hasta su agotamiento busca generar un estado, un efecto permanente de la melodía y ritmo básico permitiendo la consolidación de la estructura de la obra, que de no ser así correría el riesgo de perder su argumento base. Sin embargo, dicha repetición viene a su vez acompañada de la diferencia, no es lo mismo lo que se repite, sino la diferencia en la repetición. Las fuerzas del caos siguen presentes aún en la repetición, una interpretación musical jamás vuelve a ser exactamente igual a la que precedió, ni siquiera la escucha de la misma obra en momentos distintos se podría afirmar que es la misma. En *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze alude a esta idea “no hubo primero un caos, y después, poco a poco, un movimiento regular y circular de todas las formas, al contrario: todo esto es eterno, sustraído al devenir; si alguna vez hubo un caos de fuerzas es que el caos era eterno y ha reaparecido en todo los ciclos”<sup>105</sup>. La recursión en música lo que muestra es que un tema que se repite a lo largo de la obra es en cada vuelta diferente, viene acompañado de un nuevo devenir intensivo. El *Bolero* de Ravel es un caso típico de esta repetición desterritorializante, de este *ritornelo*, como Deleuze lo nombra, que en cada vuelta se reafirma pero jugando con distintos cromatismos que lejos de agotarse encuentra nuevas posibilidades.

---

<sup>104</sup> E. Trías., *El canto de las sirenas, op. cit.*, p. 371.

<sup>105</sup> Guilles Deleuze, (2012), *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, pp. 45-46.

De igual modo para Jankélévitch, la repetición en música no es algo estéril. A diferencia del discurso y la prosa, en donde las repeticiones están proscritas, debido a que una vez expresada una tesis resulta chocante e inútil enunciar la misma frase reiteradamente, puesto que, el lenguaje conceptual, a excepción quizá de la poesía, tiene como fin la comunicación directa, el cual avanza “en progresión dialéctica y camina recto sin volverse ni retroceder. Aquí lo que se ha dicho no debe volver a decirse, es definitivo: una sola vez basta, y todo recomenzar es ocioso al igual que en boca del humorista profesional es inútil y lamentable el chiste repetido demasiado a menudo”<sup>106</sup>. En el caso de la música, por el contrario, la reiteración puede ser una fuente constante de innovación y enriquecimiento tanto para el creador como para el oyente. “Recrear, en este caso, es crear, lo mismo que rehacer es hacer, o que recomenzar es comenzar, siendo la segunda vez tan inicial como la primera, y la re-exposición tanto como la exposición”<sup>107</sup>. Volver a escuchar la misma melodía, el mismo pasaje melódico significa reencontrarse con un acto sorpresivo descubriendo en cada nuevo encuentro relaciones nuevas, encantos quizá no escuchados o percibidos del todo e intenciones que logran en la reiteración su medio de darse a conocer.

Deleuze, retomando conceptos de Pierre Boulez, se refiere a esto: “Lo fijo no es lo mismo, y no nos descubre una identidad tras la variación sino todo lo contrario. Es lo que permite identificar la variación, es decir la individuación sin identidad. De este modo es como amplía la percepción: hace perceptibles las variaciones en un medio estriado y las distribuciones en un medio liso. Lejos de remitir lo diferente a lo mismo, permite identificar lo diferente en cuanto tal”<sup>108</sup>.

La cualidad de la música de recrearse constantemente como una de sus cualidades distintivas ofrece la posibilidad de suscitar efectos estéticos diversos haciendo uso o no de nuevos materiales. La recursión es así una fórmula en la que la música a manera de un “eterno retorno” se reencuentra en el mismo punto pero siempre con la posibilidad paradójica de emprender nuevos derroteros.

---

<sup>106</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 50.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>108</sup> G. Deleuze, (2007), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, Valencia, p. 267.

## 2.6. El ruido. La frontera de lo musical

La propiedad ontológica de los sonidos musicales que para la tradición musical occidental se erigen como los componentes básicos a partir de los cuales se constituye la música como arte, se fundamentan a partir de la diferenciación entre los sonidos que tienen como cualidad acústica una vibración regular a los cuales se les denomina tonos y los sonidos que contrariamente los caracteriza una vibración no periódica, lo que en términos formales da origen al ruido<sup>109</sup>. Este es el punto de partida, a partir del cual se especifica el material de trabajo del músico. En términos llanos, el músico es aquel que trabaja haciendo uso de tonos, de timbres peculiares de diversos instrumentos, de sonidos con frecuencias vibratorias periódicas y estandarizadas. Sin embargo ¿Que tan a-musicales resultan ser estos sonidos no regulares? En algunos casos las notas con sus tonos respectivos se hermanan en determinados momentos con los sonidos desprovistos de sentido musical en compositores como John Cage. Para este músico, “lo musical” portadora de propiedades estéticas discretas y lo externo a ella, es decir, los ruidos como sonidos que incluso perturban la orientación artística de la música resulta obsoleta, la apuesta radica en abrir los oídos a los sonidos y descubrir su riqueza estética antes de manipularlos, de darles una formalidad lógica, abstracta o simbólica. Descubrir la musicalidad de los sonidos o ruidos es la premisa de su proyecto artístico. Para Cage la música debe entenderse a partir de una escucha profunda, de una redefinición de lo que se ha considerado como arte y a partir de qué elementos sonoros se origina.

El ejemplo paradigmático en este sentido es la pieza para piano de Cage que lleva por título 4'33' en donde el intérprete se limita el tiempo que dura la obra a permanecer expectante con el piano cerrado fungiendo el mismo como espectador en cada uno de los tres movimientos, el primero “33'”, el segundo “2' 40'” y el tercero “1'20'”. La música, que, en este caso, aparentemente parece estar ausente, en

---

<sup>109</sup> Considerando la naturaleza del fenómeno físico-técnico, tanto el sonido que podríamos denominar “musical” como el que no se determina así (ruido) se manifiestan como ondas sonoras marcadas por picos y valles que en el caso del sonido nítido de un instrumento de piano o de guitarra se verán organizadas por los armónicos, los que le confieren una oscilación regular producto de la superposición de las vibraciones (frecuencia fundamental) dando así origen al timbre, lo que en el caso de los “ruidos” los cuales no logran la misma periodicidad de las oscilaciones conservando como tal una mezcla caótica de las vibraciones. *Cfr.*, C. Drösser, *op. cit.*, 63-70.

realidad está presente en todos lados y se desarrolla perfectamente en el tiempo de duración de la obra. Los ruidos de la sala son la música ignorada y denostada que irrumpe sorpresivamente al acallarse el sonido adiestrado del piano. El silencio abre la puerta a la plétora de voces, de sonoridades diversas acalladas por el sonar musical oficializado, esta *vox ignota* se oculta tras el silencio, el cual nunca desaparece del todo, sino que se encuentra escondido esperando su turno de emerger a la superficie ruidosa de la cotidianidad. Sin embargo, y a pesar de la crítica corrosiva, irónica y radical que somete Cage al hermetismo de la cultura musical occidental, la pregunta que subyace al evento podría ser: ¿Efectivamente el conjunto de sonidos dentro de una sala de orquesta, así como podría ser de un mercado, una escuela, de un bosque e infinidad de circunstancias y lugares en los que se pueda pensar, pueden ser considerados música formalmente, o en el mesurado caso, un tipo de música peculiar? O, como ya se cuestionó en el capítulo primero ¿Es posible pensar en una música latente en los sonidos existentes del medio?

Para Trías la propuesta musical de Cage pretende ver con una óptica artística la vida cotidiana en la línea de Marcel Duchamp, del cual nos refiere Trías, Cage fue un admirado seguidor, sin embargo, no se olvida que dichos criterios tienen como referente la sensibilidad humana, un cierto grado de valoración artística que permita apreciar y redescubrir el valor estético presente en los sonidos del medio. Respecto a la obra de Cage menciona: “La obra es la propia vida. Pero ese complejo proceso debe ser deliberado, calculado y proyectado. Para que haya elección libre no debe dejarse nada a la improvisación. Si se quiere y pretende que la diosa *Fortuna* resplandezca en sus mejores galas es preciso propiciar su comparecencia, allanarle el camino, facilitar su epifanía. Y eso exige estrategia, táctica y teoría. Sobre todo mucha teoría”<sup>110</sup>.

La improvisación en el contexto del jazz, por ejemplo, requiere de una guía<sup>111</sup>, los músicos necesitan establecer una comunicación entre ellos y desenvolver una idea musical, dar seguimiento a una progresión sonora, es decir, la improvisación a pesar de no seguir un discurso pre-escrito y una serie de pasos obligados dentro de un esquema

---

<sup>110</sup> E. Trías. *El canto de las sirenas, op. cit.*, pp. 658-659.

<sup>111</sup> En el caso de jazz los músicos llevan a cabo la improvisación siguiendo una melodía principal o nuclear al cual se le denomina “tema” dándole diferentes formas y matices según se den los diversos acompañamientos.

prefigurado, tampoco desemboca en la anarquía, no es el rompimiento total y absoluto con el conjunto de los sonidos, no implica la apertura diacrónica indiscriminada de los sonidos, sino que establece un ordenamiento distinto sin un destino predeterminado. No busca un azar sin sentido sino encontrar un sentido dentro del azar, de la amplia gama de posibilidades y rutas sonoras. Y como bien lo indica este pensador barcelonés, para llevar a buen término este juego artístico, se requiere de un conocimiento profundo de las propiedades del sonido, de sus potencialidades, así como de una sensibilidad e intuición que se pongan al tanto del acto creativo, porque producir música como escucharla, implica en ambos casos un ejercicio activo, que, siendo más precisos, no son cuestiones que se puedan separar tan claramente, como lo abordaré en el siguiente capítulo.

Lo que detecta Cage es la insuficiencia del escucha para percatarse del universo de sonidos o ruidos que circundan el medio y que por una especie de amusia no son apreciados por el escucha promedio. Cage trata de demostrar que aquello que nosotros asociamos al silencio en realidad no es sino un mundo plagado de constelaciones sonoras que por indiferencia dejamos pasar desapercibidas. Como menciona Trías: “esos sonidos mínimos apagados prácticamente inaudibles constituyen lo que denominamos ‘silencios’ con nuestro inexacto vocabulario”<sup>112</sup>. Estos sonidos mínimos o moleculares como los nombra Deleuze exigen un esfuerzo y un rescate auditivo para ser apreciados y, en dado caso, poder ser integrados al discurso musical. Estos sonidos circundantes son, en el más común de los casos, caracterizados como ruido, como sonido desprovisto de contenido melódico o tímbrico, que como ya se refirió, obstaculizan la apreciación musical<sup>113</sup>. Sin embargo, la música en su descripción más convencional, la comunión de sonidos enmarcados en una secuencia rítmica, melódica y armónica, pueden ser percibidos como ruido, dependiendo las circunstancias psíquicas del escucha. Si bien, que alguien en determinado momento aparte o trate de acallar un sonido musical porque obstaculiza, por ejemplo, el escuchar a alguien hablar; no le quita su propiedad estética y

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 660.

<sup>113</sup> Siguiendo el caso de la obra para piano 4' 33' de Cage, este invierte la relación común entre los ejecutantes y el público, donde estos últimos guardan silencio como regla obligada para escuchar la música interpretada por los músicos. En el caso de esta obra paradigmática el que calla es la música y el actor que irrumpe en escena es el público como agente generador y liberador de sonoridades.

ontológica a la música, sí demuestra la complejidad para distinguir y delinear una frontera precisa entre ruido y música. De la misma forma, los sonidos o ruidos pueden ser apreciados en su vertiente musical y ser al mismo tiempo un recurso legítimo en su producción, que muy al contrario de obstaculizar o impedir su desenvolvimiento, enriquezca al amplio abanico de sonidos por apreciar. Más si los sonidos catalogados como ruidos no se diferencian del todo de los sonidos musicales como lo hace ver pertinentemente Christoph Drösser, puesto que en ambos casos existe una superposición de diferentes frecuencias donde no necesariamente se registran patrones perfectamente definibles, ecuación que se complica cuando se escuchan a un mismo tiempo distintos sonidos.

## 2.7. Sonido y silencio

En paridad con el caso que se trató con antelación, se presenta la dicotómica relación entre el sonido y el silencio, que si en el caso del ruido y la música no es fácil de distinguir y delimitar terminantemente, entre el sonido y el silencio asistimos a un asunto aparentemente de opuestos. De entrada, se puede pensar al sonido o presencia de éste, en relación al ser existente que se manifiesta acústicamente, como la evidencia física de ondas acústicas que se dispersan en el medio generando una sonoridad y por el contrario, al silencio como la ausencia plena de cualquier emanación sonora. Como lo no existente, el no-ser. La vida como ya se mencionó en la primera parte de este escrito, se encuentra asociada ontológicamente a su manifestación sonora, el ruido forma parte de la existencia concreta de los entes incluyendo al ser humano, del cambio de un estado a otro, de los procesos que registran los objetos y los hechos. Los sonidos son la manifestación nítida de la presencia que se desenvuelve en el tiempo, a diferencia del tiempo “puro” y “abstracto” que es un tiempo silencioso, “pero el devenir, lleno de acontecimientos y circunstancias, de contenidos concretos, lleva consigo un ruido mundano”<sup>114</sup>. El silencio, por su parte, nos remite a la ausencia, a una temporalidad en la que no sucede nada, desprovista de contenido en donde pareciera que el tiempo se detuviera

---

<sup>114</sup> V. Jankélévitch., *op. cit.*, 199.

a razón de esperar un nuevo momento de irrupción sonora. El ruido, y por su parte la música, se hayan involucrados en el transcurrir natural de la temporalidad y del movimiento. Para Jankélévitch “la música, a su vez, semejante en todo a la vida, es una construcción melodiosa, una duración encantada, una efímera aventura y un breve encuentro que se aísla entre el principio y el final, dentro de la inmensidad del no-ser”<sup>115</sup>.

Pero el asunto requiere un tratamiento, que, de acuerdo al fenómeno estudiado, rebasa la simple y formal división de contrarios. En primer lugar, el sonido se encuentra circundado por períodos de silencio, determinado su carácter temporal, su duración como períodos de tiempo en que duran las sonoridades. Así, para García Bacca “pausa es a-sonoridad entre notas; no ser musical entre ser musical entre ser o seres musicales. Silencio es a-sonoridad inicial y final respecto de un conjunto de notas y pausas que forman una obra”<sup>116</sup>. El sonido musical y el sonido en general experimentan su periodo de vida entre el relativo silencio en el que emerge y el relativo silencio en el que encuentra su término, volviendo a él nuevamente. Sonido y silencio forman una unidad de sentido, ambos se significan. Para Trías, por su parte, los eventos acústicos “aparecen bajo dos modos: como eventos de sonido, y como eventos de silencio. El tiempo, la duración, admite esos únicos atributos, para decirlo al estilo spinoziano (sólo que en forma dinámica, temporal): el sonido y el silencio”<sup>117</sup>. García Bacca toma como punto de apoyo la sentencia del viejo Demócrito: “No es más real el ser que el no ser”<sup>118</sup> haciendo alusión a la existencia de los dos elementos principales que conforman el universo, el vacío por un lado, conformando lo no material y el átomo como el componente que sustenta la materia; que bajo distintos órdenes de agregación configuran los cuerpos<sup>119</sup>, para argumentar que en la música se juega la misma relación ontológica. Si, como retoma de Demócrito, el vacío no es menos real que todo aquello concreto contenido de átomos, de igual manera en

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>116</sup> J. D. G. Bacca., *op. cit.*, 269.

<sup>117</sup> E. Trías. *El canto de las sirenas, op. cit.*, 663.

<sup>118</sup> J. D. G. Bacca., *op. cit.*, 267.

<sup>119</sup> Lo que “no es” (el vacío) representa para Demócrito el espacio que permite el movimiento de lo que “es” (los átomos) y, a su vez, que estos conserven a partir de una distancia mínima su individualidad. Lo cual confiere al vacío un papel de igual importancia que la materia atómica. Cfr., George Novack, *Los orígenes del materialismo*, Editorial Pluma, Bogotá, pp. 115-126.

música “no son más reales las notas o sonos que las pausas y silencios musicales. Son reales en el mismo pie y grado pausas que sonos”<sup>120</sup>.

Concretamente en las obras musicales, la relación íntima que guardan estos dos aspectos es evidente, sonido musical y silencio van dando forma a una obra a razón de un orden temporal; la sucesión de notas de distinta duración se encuentra constantemente interrumpida por fracciones de silencio que en cuestión de escritura musical es simbolizada por una serie de notaciones (redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa). El silencio es tomado en cuenta en composición y, en buena medida, marca la estructura de una obra. En cuanto a la ejecución, se puede uno percatar que como en algunas obras o canciones los instrumentos no siempre suenan ininterrumpidamente, sino que estos intervienen en lapsos de tiempo para agregar su sonido al conjunto de los demás sonidos emitidos por los demás instrumentos y así completar en su totalidad la armonía. La sintaxis musical se configura a partir del juego que se entrelaza entre los sonidos de las notas musicales con sus distintos atributos (altura, duración, intensidad, timbre) y el silencio relativo que se encuentra ubicado entre las notas; de tal forma que la música se construye a partir de un entramado discursivo, coherente, de sonidos y silencios que atraviesa los tres niveles fundamentales de organización: el ritmo, la melodía y la armonía.

El silencio juega un papel musical, no es la ausencia total y absoluta de sonido sino que es “en realidad, sonido latente y virtual, ya que el silencio puro, el silencio como ausencia y negatividad, no existe”<sup>121</sup>. Incluso, se puede decir, que gracias al recurso de los silencios, es que los sonidos musicales pueden cobrar mayor relevancia, se pueden resaltar sus cualidades acústicas, generando expectación de un impacto sonoro por venir. El silencio es un recurso expresivo. Como Rowell lo apuntala, dichos descansos no son puntos neutros, sino que se encuentran investidos de una extraordinaria cantidad de tensión y liberación de energía física<sup>122</sup>. Los silencios participan del flujo musical, confiriéndole al tiempo su carácter discontinuo, pero al mismo tiempo de conexión constante de sonidos, “poseen tanta sustancia eventual –

---

<sup>120</sup> J. D. G. Bacca., *op. cit.*, 268.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>122</sup> L. Rowell., *op. cit.*, p. 150.

temporal, sonora- como los sonidos propiamente dichos. Son como ya se vio, sonidos siempre latentes, en duermevela”<sup>123</sup>.

## 2. 8. Armonía y tonalidad o disonancia y atonalidad

El concepto de armonía desde la perspectiva clásica, define una, si no es que la máxima propiedad de la música. Representa el fin por alcanzar en la composición musical. En la armonía se conjugan todos los elementos rítmicos y melódicos dando forma a un sistema congruente. La simultaneidad es una noción que García Bacca arguye para describir los componentes típicos de la armonía, describiendo que en la música pueden coexistir varias líneas expresivas al mismo tiempo integrándose sin perder su individualidad, dando sentido a cada una y al ensamble en general. Ésta da origen al fenómeno de la co-espacialidad señalada también por Eugenio Trías, en donde establece que la simultaneidad de sonidos emitidos por distintos instrumentos en un mismo momento no sólo va dando cauce al desenvolvimiento temporal y progresivo de la obra, sino que genera una espacialización acústica en un ordenamiento dinámico. “La música –dirá Heráclito- es una mezcla de sonidos agudos y a la vez graves; largos y a la vez breves que, mezclados en sonidos diversos, consiguen como final perfecto una armonía (fragm. 10)”<sup>124</sup>. Así, la co-espacialidad no implica que suenen simultáneamente sonidos iguales, estos pueden ser distintos con la condicionante de resonar armónicamente. Un acorde, por ejemplo, es una unidad armónica elemental constituida por tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente dando como resultado un sonido agradable, no disonante, en donde cada nota se corresponde interválicamente<sup>125</sup>.

De tal forma, la correspondencia armónica no sólo se da entre notas respetando la respectiva distancia interválica en un mismo instrumento, también se genera a partir de la correspondencia entre sonidos o acordes producidos por distintos

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 676.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>125</sup> La distancia interválica o intervalo es la distancia que existe entre dos notas guardando una correspondencia tonal dependiendo de cada tono fundamental. Los diferentes intervalos determinan a su vez los diferentes tipos de acordes.

instrumentos musicales conjugados en una progresión armónica, dando pie al entrecruzamiento de distintas líneas armónicas de una canción, de tal forma que la sucesión de estructuras armónicas pueden generar una progresión melódica. Así, pues la melodía principal a pesar de sus devaneos rítmicos y tonales debe ajustarse a la música de acompañamiento o melodías base.

La armonía entonces se logra a partir de considerar las adecuadas distancias interválicas, que son la medida espacial y temporal sobre la que las notas entran en un sistema de correspondencias. De acuerdo a Bacca, teniendo como parámetro físico la Teoría de la relatividad, el “intervalo designa la distancia entre dos puntos cósmicos, cada punto caracterizado no sólo por las coordenadas espaciales  $-x, y, z-$  sino por la temporal ( $f$ )”<sup>126</sup>. Dicho de otro modo, la música no sólo se construye bajo una perspectiva simple como una sucesión lineal de sonidos musicales, sino que estos sonidos van respetando sus distintas correspondencias interválicas. Una diferencia elemental, por ejemplo, entre la música dodecafónica y la música diatónica (y aún cromática), está dada según Bacca por la importancia y el uso que cobran determinados intervalos. Si en la música dodecafónica no existen intervalos privilegiados afín con la Teoría de la relatividad, en la música diatónica algunos intervalos imperan sobre otros, marcando la pauta en la composición como es el caso de la octava y la quinta utilizadas recurrentemente<sup>127</sup>.

La música dodecafónica al igual que el universo físico mismo, no posee un “sistema privilegiado de referencias”<sup>128</sup>. Así como desde Copérnico la Tierra fue desplazada de su posición central y privilegiada del universo y desde Newton el Sol, en esta corriente musical nos comenta García Bacca, ninguna de las doce notas juega un papel rector sobre las demás, ninguna funge como único sistema de referencia privilegiado, ninguna nota es más importante que otra, con un grado de mayor importancia ontológica. Del tal forma, que “no hacer de puntos de referencia ni la quinta, ni la tercera ni, como queda dicho desde otro aspecto, la octava. Con ello queda excluida la tonalidad clásica. La atonalidad es el equivalente –la existencia científica equivalente- a la inexistencia de sistema (o cuerpo) privilegiado de referencia

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 186.

en Teoría de la relatividad”<sup>129</sup>. No implica la pérdida de la tonalidad en sí, sino la centralidad de un tono sobre otros, en este efecto democratizador cada nota ocupa su lugar con igual posibilidad de ocupar un protagonismo efímero. Si ya en la música tonal que ha dominado la tradición occidental, la posibilidad de generar distintas melodías y armonías es inagotable debido a las infinitas combinatorias posibles dentro de la escala atemperada (natural). En la música dodecafónica y serial se acentúa ésta facultad estadístico-probabilística o estocástica de dar origen a un sinnúmero de armonías a partir de la libre permutación de sonidos y en el cambio de escalas en clave o tonalidades diferentes a la atemperada tradicional. Bacca advierte “en la música dodecafónica la unidad no es la nota o son, sino la serie –una de las permutaciones de las 12 notas, cual si dijésemos que respecto del lenguaje natural la unidad hablada, hablable e inteligible no son vocales y consonantes sueltas o unidas en sílabas sino palabras enteras y, mejor aún, frases típicas”<sup>130</sup>.

En dichos momentos de reacomodo de los sonidos dentro de un orden temporal y espacial, los componentes que podríamos denominar básicos, constitutivos o moleculares se disponen en diferentes órdenes de relación dando soporte a edificios armónicos, pero también a su desintegración constante en líneas melódicas o sucesivas que escapen a formas y figuras geometrizadas en un plano estricto de relaciones pre-determinadas. En este sentido, la importancia que cobran los fragmentos mínimos que dan forma y sentido a la totalidad de la expresión musical es necesario considerarla en su justa dimensión. Esa “microfísica de la semántica musical”<sup>131</sup> como la describe Trías, opera en los confines del sentido musical de los sonidos. Así, el nivel infinitesimal “que se indaga en el orden armónico, a través de la exploración de las fracciones de semitono”<sup>132</sup> se asemeja al “átomo y su posible desintegración en partículas elementales”<sup>133</sup>. Con la música dodecafónica es donde la tendencia a reconsiderar y dar cuenta del aspecto nuclear de las partículas más elementales logrará ponerse a prueba, que en el terreno de la física moderna tendrá su paradigma en la mecánica cuántica.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>131</sup> E. Trías, *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 431.

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> *Idem.*

El arte dodecafónico que tiene en Arnold Schönberg su principal profeta proyectó un nuevo acontecer musical que no se restringe a repetir y reproducir un molde mecánicamente, sino que fuera un arte de las variaciones, del rescate de la disonancia en el juego de la expresividad musical y de la distinción banal, rígida e inocua entre lo consonante y lo disonante. El sonido armónico regido por la guía del tono abre su campo sonoro a la integración del sonido no armonioso y al papel democratizador del régimen de los 12 tonos en igualdad de importancia. La música dodecafónica se centra en el componente probabilístico en donde las distintas variables, notas y escalas van evolucionando a partir de otra de las variables, el tiempo. En los procesos estocásticos de efectos aleatorios reina antes que todo el número, la estadística y a partir de ello, por consecuencia, la música. La azarosidad en este caso se antepone a la intencionalidad del músico; el juego estrictamente matemático y logarítmico desplaza el sentido discursivo de la música, el vínculo directo entre el sentimiento y la elección subjetiva de una tonalidad que quizá aludidamente lo exprese, quedan desdibujados. La música dodecafónica se configura constantemente con base en la variedad y variación, la música tonal se conserva en la frágil identidad.

En el ánimo de ir al fenómeno musical en su objetividad desnuda, despojada de la carga expresionista y emotiva de que ha sido objeto desde los abusos que le imprimió el Romanticismo, la respuesta en el terreno de la composición a partir de las nuevas corrientes del siglo XX acuñaron como propuesta estética el realismo inexpresivo. Dejar que los sonidos cobren independencia propia es la premisa que marca la pauta en la música clásica contemporánea<sup>134</sup>, más no así, cabe aclarar, de la música popular o que no se encuadra dentro de este terreno específico de la creación musical. Tomando en cuenta esto “la consecuencia más sorprendente de este objetivismo es la disolución de la figura humana”<sup>135</sup>, que ya desde el impresionismo en autores como Debussy, reacciona contra el factor dominante del sentimiento y el psicologismo. Con estos nuevos criterios estéticos, se busca no sólo desligar a los

---

<sup>134</sup> Autores como Serguei Prokófiev, Shostakóvitch, Mossolov, Stravinski, Albert Rousell, Mussorgski, Rimski Korsakov, Saint-Saëns, Bela Bartók, Ravel, Louis Albert, Claude Debussy, Szymawski, Janáček, se inscriben dentro de esta tendencia que busca la claridad objetiva en alguna de sus obras más representativas. *Cfr.*, V. Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 63-73.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 67.

sonidos musicales de la subjetividad humana, sino además, permitirle a estos que puedan explotar todo su potencial acústico y, poder con ello, a razón de un patente realismo, amalgamarse con los sonidos de la naturaleza. Así, la obra se desembaraza de su creador, evita dar cuenta de algún intermediario, busca fundarse en el objeto o suceso mismo, obteniendo con ello la música su plena soberanía y ser portavoz de todo el universo acústico. *Sonidos de la noche* de Bartok, las *Historias naturales* de Ravel, por citar algunas, son una muestra de algunas de las obras que ilustran esta tendencia objetivista.

No obstante, es conveniente precisar que la pretendida objetividad al final de cuentas no reemplaza al objeto mismo, no lo sustituye, ni tampoco se fusiona con él. El arte no deja de ser una intervención. El artista que en este caso es el músico en su papel de ejecutante, intérprete o compositor, no se desliga del todo del proceso creativo. Si se pretende, por ejemplo, hacer audibles los sonidos del ambiente o la naturaleza, es porque dichos sonidos pueden despertar en el mejor de los casos una afinidad o empatía, una musicalidad que tome en cuenta a los sentidos, estimulando en menor o mayor grado su estado de ánimo. Si el arte de los sonidos ha desempeñado un papel importante en la historia del hombre se debe en buena medida a que aporta a la vida de éste de un colorido emotivo, que refuerza su sentido de pertenencia, de reafirmación de su ser, así como es también, un aliciente de motivación. La necesidad humana de expresar sentimientos o estados de ánimo no se debe desdeñar tampoco, constituye una parte nuclear del ser humano y de la práctica artística, que en el caso de la música se encuentra directamente asociada a los centros de placer y recompensa del cerebro<sup>136</sup>. Teniendo como referencia el pensamiento de Nietzsche la música sirve como un estimulante que embriaga y seduce, pero que, por lo mismo afirma la vida en cada instante, la experiencia musical que tiene su forma de acontecer en lo vivencial, en la inmediatez sensible fácilmente nos sumerge en el sí a la vida, en la afirmación del placer, el goce y el dolor.

Apelar sólo al lado intelectual o despersonalizado del disfrute musical nos lleva desconocer la importancia que tiene para un enorme número de personas que buscan en ella una fuente legítima de placer independientemente de cuestiones técnicas y

---

<sup>136</sup> Cfr., C. Drösser, *op. cit.*, pp. 190-191.

académicas. No se puede negar tampoco que la música es en sí expresiva, aunque no objetivable en imágenes o significados concretos, las notas se desenvuelven en toda una gama de espectros generando diversas resonancias en el sentir particular del individuo. De alguna forma, el atonalismo se acerca a este objetivismo agudo en su versión matemática y aleatoria que como lo refiere Jankélévitch “rehúye la vida emocional a costa de una supuesta expresión, se aproxima hacia aquella zona a-melódica, a-musical, para-musical y pre-musical que es, como el océano, el universo del ruido amorfo y del caos sonoro”<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 70.

### **CAPÍTULO III. EL COMPONENTE ANÍMICO DE LA MÚSICA**

Una vez considerado a la música en dos niveles distintos de estudio; donde en un primer momento se resalta la condición sonora inherente al ser humano junto al mundo material que lo rodea y; partiendo de dicha situación llevar a cabo un análisis de las particulares de la música resaltando algunas de sus cualidades esenciales, en este tercer y último capítulo me propongo conectar la discusión, a mi juicio, con un aspecto ineludible en el tratamiento estético de la música que corresponde al conjunto de problemáticas asociadas a la forma en la que se percibe, a la recepción auditiva de los sonidos y como es que dicha respuesta del escucha se encuentra generalmente atravesada por asociaciones emotivas, vivenciales y culturales que marcan fuertemente una tendencia ante distintos tipos de expresión musical.

De igual manera que el ser humano recurre a la música como una forma de expresión a la que se encuentra ampliamente capacitado para ella como ya se afirmó, también, a la par de su inventiva es profundamente receptivo a ella. La música como quizá ningún otro tipo de arte tiene la facultad de afectar el estado de ánimo. Sólo que esta respuesta involucra varios aspectos complejos a considerar, como complejo es el ser humano en sus distintos niveles de ser.

La razón, como la sensibilidad no son bajo los efectos de la música facciones antitéticas que se obstaculicen, sino que ambas colaboran en una experiencia común, se potencializan bajo cada despliegue de las figuraciones en las que la música se va reconstruyendo, dejando aflorar todo su contenido expresivo.

#### **3.1. Composición, interpretación y recepción**

Cuando se piensa en música, se corre el riesgo de no atinar con precisión a qué nos referimos concretamente. Como se ha visto, los valores estéticos asociados a este arte, así como las nociones que se ejercen sobre ella, se encuentran en permanente evolución, marcando distintas directrices y nuevas formas de entenderla. La dificultad de localizarla claramente en un espacio y tiempo específico, aunado a su ausencia de materialidad, la convierte muy probablemente en la menos tangible y la más

perecedera de las artes. La música pareciera estar en todas partes y en ninguna; nos encontramos sumergidos en un mundo sonoro casi omnipresente y, a su vez, la música pasa sin dejar rastro ni huella, se diluye constantemente a través de un tiempo inaprensible ¿Cómo se desenvuelve el acontecimiento musical? ¿A partir de qué condiciones podemos ser partícipes fieles de su presencia? ¿Se puede decir que ella radica y tiene su fuente primaria en la escritura musical, que a manera de código guarda en sus notaciones un mensaje encriptado? O, tal vez, ¿Son los instrumentos musicales la base material de la música, sirviendo como soporte material presto a ser ejecutado? o ¿Se encuentra simple y llanamente en el aire en forma de ondas expansivas que se difunden por distintos medios? ¿Se percibe pasivamente o su escucha involucra una acción interpretativa? ¿Se encuentra en la mente del músico ejecutante o compositor, producto de su imaginación e ingenio o siendo más puntilloso, de la serie de interconexiones neuronales? O, como los románticos lo postularon, ¿Radica en el *pathos*, en el núcleo emotivo, sentimental y pasional del ser humano? ¿Qué tantos factores externos al fenómeno sonoro en sí se encuentran asociados a ella?

Es pues, complejo definir inequívocamente el punto de partida de la creación musical, como complejo es el proceso artístico en su conjunto. Qué factores intervienen, en qué grado y en qué momentos, es un problema que quizá no podamos clarificar del todo. Pero considerar todos estos elementos de entre posiblemente otros, es indispensable, ya que efectivamente la música en mayor o menor grado se encuentra comprometida con todos. Es a partir de la conjunción de estos elementos, que mediante una especie de conjuro alquímico da como resultado la trascendencia e importancia que en la vida del ser humano cobra esta manifestación artística.

La música se hace patente en el momento en que se deja oír, en el momento en que el sonido acontece, aunque venga precedido o tenga como telón de fondo la partitura, la idea, la técnica del músico, los instrumentos, el sentimiento, el espacio físico y más elementos que, sin duda, son parte del escenario y toman partido en la obra. Del mismo modo, esta compleja red de factores partícipes de la experiencia musical se pueden ubicar en un juego de roles que también corresponden a momentos específicos del devenir musical y que corresponden a la fórmula común que desde el

siglo XIX hasta nuestros días sigue marcando la práctica pública de conciertos dentro de la tradición occidental. En orden de aparición se pueden identificar: 1) el compositor; el agente que plasma en algún medio y mediante nomenclatura musical un discurso sonoro; 2) el ejecutante; el o los sujetos que mediante la ejecución de algún instrumento musical intenta reproducir sonoramente las ideas musicales sugeridas por el compositor y; 3) el o los escuchas; personas que son el destinatario, que aprecian la ejecución y la estructura concreta de la obra. Para Rowell, siguiendo esta triada básica “la actitud del compositor hacia su propio producto será normalmente muy distinta de la del intérprete o el oyente. Este último considerará a la obra como un producto terminado y por lo general, se interesará poco en cómo se llegó a escribir. El compositor ve a su trabajo como la salida y el residuo de un proceso largo y en parte inconsciente, y la pieza puede perder parte de su interés para él una vez que la ha terminado satisfactoriamente”<sup>138</sup>.

En este esquema, aunque cabe decirlo expresamente simplificado, se logran visualizar hermenéuticamente cada uno de los pasos en los que la música puede acontecer, ciñéndose en el caso del ejecutante a rescatar el sentido e intención del compositor y, en el caso del oyente, a percibir casi por contagio el sentido íntimo de la obra. Cada uno de estos momentos específicos del acontecer artístico exige la libre interpretación de cada agente. Desde esta perspectiva, la interrelación en la que los distintos momentos de la creación musical se entrelazan, dan una panorámica lineal y sencilla del fenómeno. Bajo esta perspectiva, el ejercicio creativo tanto del compositor como del ejecutante y el escucha pareciera estar determinada por la dilucidación de una idea musical o sentimiento íntimo, que a manera de código explícito en la partitura e implícito en la recepción auditiva, por ejemplo, permite acceder a un sentido original, el cuál atraviesa transversalmente cada uno de estos agentes conservando en el óptimo de los casos su intencionalidad. La experiencia musical se encuentra así escindida en partes operativas en las que a cada momento determinado le corresponde una acción concreta. El compositor se convierte así en el que prescribe el productor original, el intérprete en el reproductor fiel y el oyente en el receptor del

---

<sup>138</sup> L. Rowell, *op. cit.*, p. 43.

producto final, que de manera intuitiva se ajusta a las coordenadas marcadas por los demás.

Sin embargo, la complejidad del fenómeno musical rebasa sustancialmente dicha perspectiva simplificada, unidireccional y unidimensional de la cuestión. Para Janckélévitch, por ejemplo, “el creador, el intérprete, que es recreador activo, y el oyente, recreador pasivo, participan los tres en una operación mágica: el instrumentista o el cantante cooperan con el primero porque de modo efectivo materializa la obra en el arte vibrante durante un cierto lapso de tiempo; y el oyente, recreador en tercer grado, coopera con los primeros con la imaginación o mediante gestos nacientes”<sup>139</sup>. El acto creativo no queda, así, circunscrito al papel del artista compositor, sino que, en cada momento se efectúa un nuevo acto de composición, de recreación, manifestando cambios y particularidades en cada nivel, desde su génesis hasta su percepción.

El compositor es en este caso también un ejecutante y un escucha al mismo tiempo, hace uso de los sonidos configurándolos, dándoles forma, pero en el acto mismo de composición, se haya involucrada una presentación, una interpretación de una idea musical o estado emotivo; el compositor se vuelve su propio intérprete, al grado de prescindir en algunos casos como en la música electrónica de alguien más, siendo también, como se puede entrever, un escucha de su propia creación. Así mismo, el artista que se da a la tarea de elaborar una pieza no necesariamente tiene como norma principal complacer o hacer explícita una intención, muy posiblemente la música aparezca de manera inesperada y espontánea en momentos de inspiración independientes de toda encomienda previa, la comunicación si es que se pueda considerar, puede pasar a un segundo término si lo que pretende es exorcizar a través de los sonidos su sentir personal; él es su primer auditorio y su primer crítico que se da cuenta cómo sus inquietudes se traducen al “lenguaje musical”, pero sobre todo “cómo ha dado sentido a sus emociones, cómo las ha estructurado y cómo ha transformado en arte sus sentimientos en estado puro”<sup>140</sup>. Yendo un paso más lejos Wade Matthews nos refiere que la improvisación implica siempre un proceso de

---

<sup>139</sup> V. Janckélévitch, *op. cit.*, p. 127.

<sup>140</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 134.

creación colectiva en tiempo real, donde la interacción de los músicos se da de manera libre, respondiendo únicamente a la incidencia sensible del instante. En la libre interpretación, la figura del músico compositor queda rebasada ya que no se hace música apelando a obtener como fin un producto terminado, una obra; sino en establecer procesos musicales, diálogos sonoros en común que no queden fijados y estructurados, sino que sean acontecimientos creativos que demuestren en su carácter efímero el rasgo pleno de su libertad<sup>141</sup>.

El ejecutante, por su parte, no sólo es un fiel transmisor de las condicionantes del compositor, un simple reproductor a cuadro, sino que es también un ente creativo al ejecutar la obra, imprime su acento personal, añade al original su particular modo de sentir y vivir la obra, más aún, la figura del intérprete -que es necesario diferenciarla del ejecutante- es aquél que, podríamos decirlo, se encuentra permitido para aportar algo propio a la obra con más o menos libertad, aportando ideas nuevas<sup>142</sup>. Así, el ejecutante, aunque al final de cuentas se encuentre en la situación de respetar lo expresado en el papel, éste dota a la pieza musical de su forma expresiva única de tocarla, lo que en el argot musical se denomina como el *feeling*, su sello personal. El músico ejecutante se convierte en un personaje propositivo también, cada interpretación es un nuevo acto de recreación de la obra original, el instrumentista le confiere al papel pautado los rasgos de su propia personalidad, que incluso en casos como la improvisación comunes en el jazz o la música experimental, la composición no se encuentra precedida de la ejecución -la cual se encuentra esquemáticamente planificada y controlada-, sino que la composición juega a la par de esta última, corren paralelamente en un mismo tiempo y espacio. Compositor y ejecutante pueden ser dos caras de la misma moneda, en la que no exista una separación tajante, como en el formalismo de la música de cámara. Es el ejecutante, que bien puede ser también, un intérprete o improvisador el que proponga ideas musicales haciendo sonar su instrumento y entablando un diálogo con los demás músicos a partir de la escucha recíproca.

---

<sup>141</sup> Cfr., W. Matthews, *op. cit.*, p. 25.

<sup>142</sup> Cfr., *Ibid.*, pp. 31-32

Por ello, cabe preguntarse acerca de la irrepitibilidad de la obra musical, sobre la pertinencia de un original que permanece como pertenecen las tablaturas en papel. Si se piensa a la música como su manifestación acústica, es decir, en el momento en que suena, estaríamos ante la presencia de una obra distinta en cada ejecución enmarcada y marcada por particularidades emergentes que agregan a la escritura algo nuevo<sup>143</sup>, aunque siguiendo en cada caso un mismo modelo estructural. La notación musical, como bien lo indica Rowell, no alcanza a poner en tinta toda la complejidad asociada al papel activo de la música, dejando al trabajo empírico del músico la facultad de capitalizar en toda su riqueza las líneas inexactamente sugeridas<sup>144</sup>.

Por último, el oyente en todo momento es un agente activo también, el acto de escuchar no queda reducido al papel del receptor de sonidos que atiende sosegadamente conforme la secuencia de cromatismos se van haciendo presentes. No es el contemplador libre y desinteresado kantiano de la obra de arte que apuesta por un placer estético encerrado en la independencia absoluta de la obra, por el contrario, éste se compromete intelectual y sensiblemente con la música. El oyente se involucra hermenéuticamente con la obra, explora sus recovecos dándole cauce a la imaginación y generando imágenes alusivas. Compone creativamente alegorías, que si en cierto caso no se puede corresponder claramente con las posibles “pretensiones originales” de la obra, sí enriquece y permite explorar toda su potencialidad evocativa, permitiendo que la obra hable otros lenguajes. Por ello Rowell atinadamente apunta que la notación musical se encuentra muy lejos de ser una escritura exacta que agote en su totalidad todas las intenciones del compositor o el ejecutante, la dimensión estética rebasa con creces el formalismo de la escritura musical<sup>145</sup>. Factores como el estilo, la emotividad, el carácter o la personalidad propia del músico no se encuentran señalados en la tablatura, estos son propiedad de la persona. Constituyen los elementos humanos que subyacen al acto artístico y que no resultan fáciles de

---

<sup>143</sup> Con el avance de la tecnología, el almacenamiento de la música en diversos medios electrónicos para su constante reproducción y disposición inmediata, que desde el disco era una realidad, es un aspecto que viene a poner sobre la mesa un cambio radical en el modo de experimentar la música, que, desde luego, antes no se contaba, lo que apunta en este caso específico a replantearnos la posibilidad efectiva de que la música pueda ser considerada como idéntica en cada momento en que se reproduce virtualmente, no así el caso de la música interpretada en vivo.

<sup>144</sup> L. Rowell, *op. cit.*, pp. 209-210.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 44.

cuantificar. Si bien, la notación musical permite conservar en líneas las obras originales para su correcta reproducción, que a final de cuentas es lo que persigue todo músico al ejecutar una pieza, en la práctica la musicalidad se manifiesta como algo más que una simple secuencia de sonidos tocados en tiempo y forma, siendo en dado caso malas interpretaciones desprovistas de “alma”.

Escuchar música, refiere Oliver Sacks “no es proceso pasivo, sino intensamente activo, implica una corriente de inferencias, hipótesis, y expectativas y previsiones”<sup>146</sup>; de tal suerte que escuchar una pieza implica comprender su devenir, percibir sutilmente cómo se encuentran entrelazados sus componentes y sus sugeridas intencionalidades, siendo en dicho caso partícipes directos del flujo permanente que hace posible intuir las rutas de expresión. La escucha se muestra así como un elemento central del devenir musical y de la naturaleza musical del ser humano, no sólo porque a través de ella se captan los sonidos, sino porque además, es por medio de ella que se puede establecer una interacción creativa que, según Wade Matthews, se da principalmente en dos niveles: 1) Cuando el músico escucha a los demás músicos y; 2) cuando escucha la conjunción de los sonidos emitidos como un discurso unificado<sup>147</sup>.

### **3.2. El componente cultural del gusto musical**

Con respecto al papel activo del escucha, las preguntas sobre cómo se percibe la música son diversas. En primer lugar ¿Hasta qué punto la audición se encuentra condicionada por lo que denomina Rowell “hechos o cosas aprendidas”<sup>148</sup>, que de alguna forma permiten el reconocimiento y la familiaridad como el sonido del clarinete o el sonido de un acorde mayor? Por otro lado, ¿hasta qué punto la percepción se centra en hechos separados, en partes específicas de la obra? O también si la audición ¿se fija en subestructuras o líneas melódicas diferenciadas de la totalidad? O si bien ¿la música se percibe como una totalidad en donde sus partes se funden en un orden

---

<sup>146</sup> O. Sacks, *op. cit.*, p. 253.

<sup>147</sup> *Cfr.*, W. Matthews., *op. cit.*, p. 96.

<sup>148</sup> L. Rowell, *op. cit.*, pp. 130-131.

común?<sup>149</sup> Retomando nociones de Leonard B. Meyer nos podemos preguntar si la música despierta afectos, recuerdos conscientes e inconscientes partiendo de la asociación que establece el sonido percibido con algún otro aspecto como personas, lugares y experiencias. Es decir, ¿Por qué la música a partir del ejercicio de la memoria, a la que queda fuertemente anclada, tiene la capacidad de evocar situaciones concretas, quizá como ninguna otra experiencia artística?

La experiencia auditiva es ciertamente un aspecto complejo que abarca distintos aspectos asociados a lo que se siente y se piensa en el momento de estar expuesto a los sonidos. La primera interrogante nos remite a considerar la apreciación musical a partir de criterios estéticos centrados exclusivamente en el elemento acústico, que de alguna forma permiten hacer una discriminación entre sí de una variedad de sonoridades. El reconocimiento de distintos instrumentos, estructuras armónicas, líneas melódicas, ritmos, tonalidades, sonidos, géneros y estilos musicales se encuentra siempre enmarcado por su aceptación y gusto o, en el caso contrario, a su rechazo o desagrado. Christoph Drösser asegura que, a pesar de que el género humano posee habilidades musicales similares, la respuesta a determinados ritmos, por ejemplo, varía considerablemente según la región geográfica en la que se nace y, agregaría yo, a la exposición permanente que se tenga con ciertos patrones rítmicos<sup>150</sup>. En el plano individual sucede algo similar, como lo hace ver claramente Gerard Vilar: “En tanto oyentes o público, cada cual carga con su bagaje, su baúl de saberes y sensibilidades aprendidos inconscientemente o espontáneamente, y este bagaje está compuesto por una lista compleja de ingredientes tales como el conocimiento, las

---

<sup>149</sup> Rowell analiza estas dos formas de percepción tomando como referencia los conceptos trabajados por Edward T. Cone como la audición “sinóptica”, como aquella audición estructural que captura la estructura global de los elementos implicados en una composición, y a la que Peter Kivy llamará dentro de su pensamiento filosófico también como percepción “arquitectónica”. A ella, le contraponen la aprehensión inmediata como una respuesta a un contacto directo, sensible, que no conceptualiza niveles de esquematicidad, sino que se deja impresionar por los valores vividos, por secciones más estrechas dentro de una unidad. *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>150</sup> El autor toma como referencia el estudio realizado por Erin Hannan junto con Sandra Trehub de la Universidad de Toronto en la que a bebés de pocos meses de nacidos les reproducían fragmentos de música búlgara caracterizada por sus ritmos irregulares, encontrando que en cada uno de los casos manifestaban el mismo interés y atención que cuando escuchaban ritmos tradicionales que también les reprodujeron, a través de una pantalla de un ordenador. *Cfr.*, C. Drösser, *op. cit.*, pp. 128-129.

expectativas, los gustos y las sensibilidades”<sup>151</sup>. Dicho de una manera más sencilla, la apreciación y predilección por determinadas propiedades musicales suelen estar en función de nuestros parámetros tradicionales inculcados y fortalecidos, nuestra historia de vida, nuestros conceptos musicales aprendidos previamente que, si bien permiten ciertamente valorar una propuesta artística y ser fruto de enorme placer al escuchar los sonidos predilectos, pueden también rechazar y deslegitimar otras, impidiendo tener acceso a nuevas formas de experiencia musical en un intento de ensanchar nuestros parámetros auditivos. Es decir, el gusto fácilmente puede ser domesticado por la costumbre, lo que de alguna manera puede obstaculizar la apreciación de propuestas que salgan del orden común. Jorge Juanes así lo manifiesta cuando hace referencia al componente perturbador del arte contemporáneo, el cuál no busca generar un deleite sino “trastornar”, generando un rompimiento abrupto con la tradición<sup>152</sup>. La resistencia ante la música estridente o disonante se puede decir que tiene su fuente de origen en que rompe con la cómoda aceptación de expresiones musicales establecidas por el peso de la cultura; si bien, la música obedece a un interés legítimo de expresión del ser humano, ésta bien puede encontrarse sujeta al factor común de la costumbre.

Por ejemplo, la respuesta casi inmediata que se experimenta con las estructuras tonales, en su esquema binario de tonalidad mayor y menor, es quizá una de las manifestaciones más evidentes de lo que para Schopenhauer y Susanne Langer ejemplifica la estrecha similitud lógica entre las propiedades de la música y las formas de sentimiento humano. Pero dicha cercanía que se experimenta de manera directa con cierto tipo de expresión musical, es producto de un patrón cultural profundamente arraigado en nuestras formas de gozar y percibir la música, al grado de que en la medida de que ciertos patrones se repitan o se hagan patentes en los estilos tradicionales, la respuesta será fácilmente predecible y, por lo tanto, en sumo grado exitosa. Según Rowell “estas cualidades abstractas pueden provocar (en un oyente inclinado a ello) ciertas clases de afecto, que a veces se pueden parecer inclusive al

---

<sup>151</sup> Gerard Vilar, (2010), *¿Qué clase de experiencia es una experiencia “puramente musical”?* en: Ma. José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (comp), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, La balsa de la Medusa, Madrid, p. 49.

<sup>152</sup> Jorge Juanes, (2010), *T. W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*, Libros Magenta, México, pp. 54-55.

afecto sentido por el compositor y/o por el ejecutante”<sup>153</sup>, de la misma forma que expresiones acústicas que no tengan como criterio de realización ciertos parámetros más o menos asimilados culturalmente, como el atonalismo, el serialismo, el minimalismo o la disonancia, por ejemplo, muy probablemente generarán reticencias. Sin embargo, esta asociación que se establece entre cierta tonalidad o estilos musicales y su respuesta emotiva, no debe dejar de considerar que corresponde a una determinada forma de valorar o de emitir un juicio estético que, en sentido real, no necesariamente corresponde al valor intrínseco del sonido, corresponde más bien a una serie de analogías que establecemos a partir de ciertos patrones aprendidos o asimilados culturalmente. Calificativos como “duros”, “dulces”, “suaves” o “fríos” con los que usualmente se describen los sonidos, son términos que se importan teniendo como referencia las sensaciones percibidas en los demás sentidos. Lo cual representa una muestra palpable de la inconsistencia a la hora de determinar con precisión la cualidad esencial de una sonoridad, llegando como tal sólo a aproximaciones del orden “suena como...”<sup>154</sup>.

Carmen Pardo hace énfasis en el problema de la escucha condicionada y normada por la centralidad del sujeto, el cual a partir de sus estructuras intelectuales, emotivas y sensitivas obstaculiza en buena medida la apreciación de los sonidos. Esta “escucha oblicua”, haciendo alusión al título de su texto propone una forma de percibir y apreciar los sonidos tal cual son, a partir de su propia soberanía, permitiendo que el sonido acontezca tal cual sin la interposición de nuestra subjetividad, siendo la musicalidad la que guíe nuestra experiencia auditiva y no nuestras expectativas, ni nuestros afanes de reforzamiento intelectual y emotivo<sup>155</sup>.

Si bien, resulta difícil pensar en la no intervención de ideas, gustos y emociones en la experiencia musical que no tengan como referente propio la vida del individuo en una especie de “*epojé* musical” o “*tabula rasa*” la crítica de Pardo apuntala un aspecto central, la imposibilidad de escuchar y valorar la música en su sonoridad propia sin la

---

<sup>153</sup> C. Drösser, *op. cit.*, p. 146.

<sup>154</sup> *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>155</sup> Carmen Pardo. (2014), *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Sexto Piso, Madrid, pp. 133-152.

siempre recurrente subjetividad, que como ya se mencionó se encuentra moldeada por el factor cultural.

### **3.3. Factores extrínsecos e intrínsecos asociados a la percepción y apreciación musical**

Siguiendo con la serie de consideraciones al tema, David Hume consideraba que la memoria juega un papel central en la asociación entre las impresiones; es decir, las impresiones o ideas que se alojan en la memoria producto del contacto vivencial con el mundo son indispensables para establecer conexiones en nuestro razonamiento, lo que desemboca en reconocimientos que se dan por asociación, hasta cierto punto condicionadas, entre las imágenes de la memoria y la impresiones que afectan los sentidos. Estas asociaciones, como afirma este filósofo británico, se encuentran determinadas no por la razón, sino por el hábito<sup>156</sup>. Siguiendo esta idea, Storr considera que la música forma parte de la disposición mental. Los pasos mediante los cuales se asimila una pieza musical a partir de la exposición constante, su asimilación y su memorización son una característica que define su participación en los procesos cognitivos. “La música queda almacenada en la memoria a largo plazo y como un todo, tanto, en su forma como en su contenido. Por lo tanto, se puede recuperar de forma voluntaria”<sup>157</sup>. La facilidad con la que se pueden recuperar pasajes, extractos e incluso piezas completas a diferencia del lenguaje hablado, nos da elementos para considerar su impacto en los procesos de memorización y de organización esquemática de los estímulos sonoros percibidos<sup>158</sup>. La memoria musical es, ante todo, asociativa e integral, no permanece almacenada como una unidad separada, sino que forma parte

---

<sup>156</sup> Cfr., David Hume, (2011), *Tratado de la Naturaleza Humana, Vol. I.*, Gernika, México, pp. 114-133.

<sup>157</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 159.

<sup>158</sup> Al respecto Oliver Sacks considera que nuestra “suceptibilidad a la música requiere de hecho sistemas para percibir y recordar la música tremendamente sensibles y refinados, sistemas que superan todo lo que podemos encontrar en primates no humanos”. Nuestra gran disposición y sensibilidad a la música se encuentra determinada por factores internos (recuerdos, emociones, asociaciones) como externos. Es decir, según este neurólogo y psiquiatra inglés ningún sonido que escuchemos del exterior como un ladrido de perro, ningún objeto que constantemente estemos observando como los muebles de la habitación, así como fragmentos de poesía o frases que en algún lugar hallamos escuchado o leído se hacen presente en nuestra imaginería con el grado de viveza como lo hace la música. Del mismo modo para este autor, la música con su gran poder para establecer patrones mnemotécnicos haciendo uso de la rima y el metro han jugado un papel cultural de retención y procesamiento de información en el aprendizaje del alfabeto, por ejemplo, los números y demás cuestiones. O. Sacks, *op. cit.*, pp. 59-60.

de un rastro memorístico complejo donde pueden intervenir diversos factores. Para Oliver Sacks, de igual modo, “oír música conocida actúa como una especie de mnemotecnia proustiana, suscitando emociones y asociaciones olvidadas desde hace mucho tiempo”<sup>159</sup>. La gran fuerza emocional que despierta la música y que sin duda, como este autor lo indica, afecta a partes específicas del cerebro como los sistemas subcorticales, es un aspecto central en los procesos de asociación y asimilación de contenidos, que quizá sin el factor emotivo que la música confiere no podrían alojarse en la memoria con la misma fuerza<sup>160</sup>. Siendo que la música se resuelve en un tiempo del instante, en un tiempo que cobra significación en cada acontecer, es posible que, al ser escuchada nuevamente, despierte el conjunto de elementos asociados a su sonoridad o que nuevamente pueda servir como una especie de “figuración emotiva” de aspectos relacionados a su escucha. Es decir, la música no se reduce a despertar recuerdos, sensaciones o emociones previamente experimentadas, sino que puede suscitar nuevos estados de ánimo provocando con ello nuevas redes de asociación mental, lo que tampoco se traduce en que siempre y en todo momento lo hará.

Del mismo modo, el grado de empatía que se genera en torno al reconocimiento de ciertos instrumentos, estilos, ritmos, melodías e inclusive ciertos artistas cabe igualmente si se reconoce en ello una forma mediada de valoración y familiaridad. En su obra *Filosofía de la música del futuro* Magda Polo Pujadas, recupera las tesis de Eduard Hanslick y Friedrich Herbart centrándose en la crítica que ambos autores hacen a la que denomina “estética del sentimiento”<sup>161</sup> apostando por despojar

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>160</sup> Son varios los ejemplos que este escritor clínico cita a partir de estudios con pacientes con pérdida severa de la memoria, como el Alzheimer y amnesia, así como síndromes asociados a una habilidad y propensión inusual hacia la música (Síndrome de Williams, savants), más no así de otras facultades mentales. En dichos casos el autor narra la importancia que cobra la música en los pacientes al acceder a los estados de ánimo y recuerdos, pensamientos y mundos que parecían haberse perdido del todo. La memoria musical a la cuál denomina “memoria de procedimientos” parece persistir aun cuando otros tipos de memoria u operaciones cognitivas básicas han desaparecido en casos de demencia severa, lo cual se encuentra en relación estrecha al factor emotivo canalizado en casos de terapia musical. En casos de pacientes con Alzheimer, en donde los pacientes no pueden recordar episodios de su vida, ni el reconocimiento de procesos básicos, si pueden en cambio recordar canciones completas, e incluso interpretarlas, indica al parecer que al actuar la música más intensamente en ciertas partes del cerebro como el tallo o parte del cerebelo, la memoria de ésta se pueda conservar intacta a diferencia de otro tipo de capacidades mentales reguladas por zonas distintas, más cercanas al córtex y a los lóbulos frontales asociados al pensamiento abstracto. *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 402-418.

<sup>161</sup> Magda Polo Pujadas, (2011), *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, p. 89.

de la apreciación musical todos aquellos aspectos extra-musicales que pudieran influir en el juicio estético, proponiendo para ello el enfoque formalista en donde sólo a partir de los elementos intrínsecos estrictamente musicales de la obra se pudiera tener una apreciación precisa y objetiva de ella. De esta manera, para estos autores la valoración que se hace sobre la música a partir del juicio estético “no podía estar fundamentado en contenidos emocionales o sentimentales, sino únicamente en la forma”<sup>162</sup>. La propia estructura musical, con sus múltiples combinaciones y tratamientos acústicos de los sonidos, asociado al nivel técnico con que se ejecute, constituye el elemento principal para establecer un criterio de gusto o disgusto sin necesidad de recurrir a ideas externas a ella. Sin embargo, si bien es cierto que el análisis formal de los elementos compositivos permiten apreciar en su justa medida el valor formal de una obra, no justifican la afinidad, ni el menor ni mayor grado de afectividad que se experimente al escuchar determinada pieza.

Uno de los aspectos que defiende el formalismo, que en buena medida determinan el grado de placer al escuchar una pieza musical, es el nivel de profundidad con que se identifican las distintas relaciones estructurales que guardan entre sí los sonidos, asociado a lo que menciona Christoph Drösser como la capacidad de realizar pronósticos a partir de una secuencia rítmica y melódica que de cierta forma se advierte<sup>163</sup>. De esta manera, asociado el placer que como se dijo, parte en buena medida de la familiaridad cultural que se tenga con ciertos géneros musicales, también se tendría que considerar el conocimiento preciso que se tenga sobre cuestiones de orden técnico y compositivo para apreciar mejor la música. De tal manera que el gran placer que se experimenta al escuchar música tendrá como un aspecto central la capacidad que se tenga de satisfacer las expectativas a partir del reconocimiento, seguimiento y predicción del devenir musical. Nuestra cercanía y gusto hacia determinado tipo de ritmos y armonías parte de un sistema de recompensas dado por la confirmación de nuestras predicciones.

Del mismo modo la percepción musical no siempre reúne en su totalidad las distintas dimensiones musicales. Como hace ver Rowell, la forma en la que se percibe

---

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> *Cfr., C. Drösser, op. cit., pp. 172-173.*

la música puede tener dos vertientes que idealmente no tendrían por qué estar separadas. La percepción sinóptica significa la forma en la que una obra musical es captada en su estructura global a manera de “vista de lado a lado”<sup>164</sup> que a manera de estampa permite identificar todas sus particularidades y la relación que guardan; es digamos, la forma armónica de percibir la música. La aprehensión inmediata se da por medio de la vivencia directa y fluida del espacio-tiempo, sólo que no como fenómeno total, sino a partir de la identificación de secciones específicas dentro del devenir de la obra. Los acentos, cambios de ritmo, líneas melódicas, sonidos resaltantes sobre otros, y el dominio de la voz sobre los instrumentos serían los responsables de atraer la atención momentáneamente sobre otros aspectos de un complejo sonoro. Si la percepción sinóptica como menciona Edward T. Cone -y que defenderá Peter Kivy ante la teoría concatenacionista-, es de alguna medida una percepción esquemática, espacial y arquitectónica, la aprehensión inmediata responde a una impronta sensual, se encuentra mediada por el impacto sensible que ocasiona la fijación de algún momento o detalle del acontecer musical<sup>165</sup>. Esta aprehensión inmediata que expone Rowell de Cone se puede llevar al terreno del afecto significativo, en donde se conecta por asociación algún sonido con alguna imagen inconsciente. Para Leonard B. Meyer “estas imaginaciones, conscientes o inconscientes son los estímulos a partir de los cuales se elabora la respuesta efectiva”<sup>166</sup>. Por ello quizá éste es uno de los aspectos que explican el gran poder emotivo de la música, “esta puede dar origen a imágenes y cadenas de pensamiento que por su relación con la vida interior del individuo particular, pueden dar como resultado final el afecto”<sup>167</sup>. Del mismo modo, al percibir los fragmentos concatenados de los que se componen los instantes de sonoridad se puede pasar a una apreciación más intelectual en donde se distingan y se detecte la relación global que guardan los sonidos, que en personas que tienen por formación y práctica musical la audición más afinada, pueden acceder a un placer estético distinto<sup>168</sup>.

---

<sup>164</sup> L. Rowell, *op. cit.*, p. 131.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> *Idem.*

<sup>168</sup> *Cfr.*, Peter Kivy, (2005), *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós, Barcelona, pp. 231-271.

La libre asociación que el oyente hace a partir de su subjetividad dota de contenido a los sonidos, sin embargo, no necesariamente existe una correspondencia real con la obra. La forma asociativa de percepción corre el peligro, según Rowell, de “usar la música como un mero estímulo para los propios pensamientos o humores”<sup>169</sup>, deviniendo con ello un narcisismo que busca exteriorizar y hacer patente, por sobre la percepción objetiva de los sonidos, la interioridad y las vivencias personales. Por ello, la escucha no es ni de lejos un acto pasivo, es siempre un acto de reconstrucción integral de parte del oyente, en donde se ponen en juego reconocimientos, deseos, estados de ánimo, expectativas, recuerdos, asociaciones, placeres, pensamientos e ideas que se movilizan paralela y simultáneamente a la exposición musical. Christoph Drösser considera que además de que la música puede despertar por “condicionamiento respondiente” como él lo denomina, vínculos construidos entre nuestras vivencias personales y cierta exposición musical ocurrida en ese momento, también puede evocar imágenes originales que no estén asociadas a ningún evento sino que a partir de la sugerencia expresiva de los sonidos se dé pie al despliegue imaginativo y alegórico de pensamientos<sup>170</sup>. Por otro lado, como Storr hace ver, “un mismo individuo puede experimentar emociones diferentes, en ocasiones diferentes, al escuchar una misma pieza, aun cuando conozca esa obra a profundidad. Si una persona se siente triste, la intensidad de su reacción, incluso ante una música conocida, puede ser menor que la que tiene cuando se siente contenta”<sup>171</sup>. La percepción implica, desde un enfoque hermenéutico, una organización activa de significantes previos y contextuales del oyente. Es decir, la experiencia musical no se reduce a la recepción “pura” de sonidos, sino que éstos invariablemente se encuentran influidos por la experiencia personal. Una obra o pieza es más o menos significativa, más o menos bella, más o menos agradable en función de los elementos de la experiencia que ponga en juego, así como la familiaridad que se tenga con la técnica y el conocimiento formal de ella. Lo emotivo y lo cognitivo no se encuentran disociados sino que se amalgaman en un grado de complejidad mayor que la pura actividad receptiva.

---

<sup>169</sup> L. Rowell., *op. cit.*, p. 133.

<sup>170</sup> *Cfr.*, C. Drösser, *op. cit.*, pp. 170-172.

<sup>171</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 97.

### 3.4. Pensamiento y sensibilidad

La percepción musical está profundamente vinculada con la respuesta emotiva, lo que representa uno de los grandes temas recurrentes en estética de la música. La casi indisoluble relación entre música y sentimiento humano se ha abordado desde la tradición romántica como la forma más elevada y profunda de mostrar el *pathos*, hasta la perspectiva formalista con su manifiesta objetividad analítica, la cuál considera que la música es autónoma y no se encuentra obligada a expresar nada fuera de sí misma. Posicionarse a favor de alguno de estos extremos sin considerar los acercamientos que en efecto pueden suceder, me parece que puede traer como consecuencia una visión sesgada de la complejidad musical y su uso e interacción con el factor humano. Se debe considerar que la música como fenómeno sensible genera un efecto en el sujeto o sujetos que la perciben, que independientemente del interés que despierte en cada caso, las propiedades acústicas se mantienen intactas, conservando su soberanía, sobrevolando e imponiéndose a apreciaciones de carácter subjetivo. La sensación, es decir, el hacerse presente a los sentidos es el punto de inicio a partir del cual se generan estados de ánimo, estados de placer o de malestar que pueden derivar posteriormente en sentimientos. Siguiendo a Magda Polo Pujadas en su análisis a la obra de Hanslick podemos decir que “la ‘sensación’ es la base del sentimiento. Sin sentirlo, no podemos acceder al placer estético, si bien para despertar una sensación no hace falta una obra de arte, basta con un sonido, un color, etc”<sup>172</sup>.

La sensación se encuentra caracterizada por nuestra capacidad física de ser receptivos a estímulos diversos; con respecto al efecto que producen los sonidos en nuestra humanidad parecen tener dos vertientes más fácilmente identificables, la respuesta emotiva asociada directamente con los sentimientos y la estimulación cognitiva mediante la construcción de pensamientos asociadas al despliegue sonoro<sup>173</sup>. La música particularmente tiene la característica de ser al mismo tiempo fuertemente emocional y racional, por un lado nos conmueve hasta lo más hondo sumergiéndonos en la profundidad de nuestros estados anímicos, pero también apela

---

<sup>172</sup> M. P. Pujadas, *op. cit.*, p. 93.

<sup>173</sup> Para Eduard Hanslick el efecto sensitivo de la música provoca principalmente la generación de ideas más que de sentimientos. Su propuesta estética eminentemente intelectual toma postura a favor del lado cognitivo por sobre el “sentimentalismo representativo” en las artes. *Cfr., Ibid.*, pp. 93-95.

considerablemente al aspecto intelectual, a la percepción de estructuras relacionales de notas y al despliegue de pensamientos. Hume ya ha dado las bases epistémicas al respecto; las ideas se configuran a partir de las impresiones que captan los sentidos. La percepción humana va a girar en torno a estas dos vertientes, en un primer momento el contacto sensible y vivaz con el mundo fenoménico a través de las impresiones y, posteriormente, una reproducción a manera de copia en la que se generan las ideas correspondientes a cada impresión. Hume además distingue claramente dentro de estas percepciones, a aquellas que por su fuerza e intensidad impactan considerablemente en el “alma”, traducándose directamente en sensaciones, pasiones y emociones; de aquellas otras percepciones de carácter débil, tratadas posteriormente por el pensamiento y el razonamiento<sup>174</sup>. El conocimiento humano tiene para este filósofo un fuerte componente sensualista que se va estructurando a partir de la construcción de ideas provenientes de las impresiones como fuente directa del mundo y, que, dependiendo del cúmulo y entrelazamiento de éstas, el razonamiento dará lugar a la formación de ideas más complejas. De igual manera en la música, la impresión sensual de los sonidos originaría, según el grado de penetración en el espíritu, dichas afecciones emotivas y en un orden de impacto menor, ideas adecuadas al fenómeno sonoro. Hanslick apuesta claramente por esta segunda opción, para él no se puede entender el poder emotivo que despierta la música en el oyente – que no niega tampoco- sin que éste lo asocie o le confiera un contenido psicológico y conceptual al entramado articulado de las notas, como bien lo cita Polo Pujadas: “Un sentimiento determinado (una pasión, un afecto) no existe jamás sin un contenido histórico real, que sólo puede explicarse a través de conceptos. Pero debemos admitir que la música, en cuanto “lenguaje indeterminado” no puede reproducir conceptos. Sólo de manera psicológica podremos deducir que tampoco puede expresar sentimientos concretos. La certeza de los sentimientos reside en su núcleo conceptual”<sup>175</sup>. Es decir, para este musicólogo y crítico musical austriaco la música en cuanto lenguaje desprovisto de contenido y significado como “lenguaje indeterminado” como él lo denomina, tiene en la fantasía su primera instancia

---

<sup>174</sup> *Cfr.*, D. Hume, *op. cit.*, pp. 11-18.

<sup>175</sup> M. P. Pujadas, *op. cit.*, p. 95.

estética, que como ya Hume la consideraba, es la encargada de asociar y conectar las ideas<sup>176</sup>.

Esta cualidad de la imaginación que, como ya se mencionó, se mueve en el terreno de la libre asociación pasa de unas ideas a otras permitiendo el surgimiento de otras al mismo tiempo, lo que determina el carácter creativo y *poiético* del escucha, el cual se encuentra siempre en acción permanente ligando pensamientos a partir del estímulo auditivo. Sin embargo, y éste es posiblemente el punto fino del asunto, dichos pensamientos o imágenes mentales que se despiertan en el oyente de manera autónoma contienen ya una carga psicológica y emotiva ligada al significado conceptual y vivencial de la propia idea, de tal forma que en el libre proceso de asociación y estimulación de pensamientos producto de la actividad creativa de la imaginación, se manifiesta conjuntamente a su carga sentimental<sup>177</sup>. No es raro, por esto mismo, que la música pueda despertar respuestas físicas y emocionales semejantes en diversas personas dependiendo la conexión que establecen con cierto tipo de tonalidad o estilo determinado. En el caso de la música con texto, que es el común de la música que se escucha, esta respuesta es mucho más directa, ya que en sí la palabra en estrecha colaboración con el pensamiento puede orientar con mayor grado de especificidad la receptividad de los escuchas, despertando en ellos sentimientos adecuados a la temática sugerida. Así lo ilustra Noël Carroll y Philip Alperson en su artículo *Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político*: “las letras se refieren a los objetos de los afectos en cuestión y colaboran para exponer la emoción que los autores de la canción pretenden crear hacia los objetos relevantes, mientras que la música y la voz colorean y matizan la emoción de manera más sutil”<sup>178</sup>. De igual modo, el contexto en el que habitualmente se ven envueltas una serie de melodías determina una asimilación generalizada por parte de los escuchas. “No

---

<sup>176</sup> Cfr., D. Hume, *op. cit.*, pp. 118-127.

<sup>177</sup> Tomando como referencia los casos citados de “alucinaciones musicales” caracterizados por la producción desde el cerebro de diversos patrones musicales, Oliver Sacks menciona que dichos patrones de música fragmentaria inician en un primer momento desde los ganglios basales como música sin procesar, carentes de significado, hasta llegar a “los sistemas talamocorticales que son la base de la conciencia y del yo” donde establecen relaciones de todo tipo saliendo fuertemente investidos de significado y sentimiento. Lo que, sin duda es un dato que apoya la relación cercana entre los sonidos y la constitución psicológica. O. Sacks, *op. cit.*, p. 108.

<sup>178</sup> Noël Carroll y Philip Alperson, *Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político*, en: M. J. Alcaraz y F. P. Carreño, *op. cit.*, p. 282.

importa que un canto fúnebre o marcha funeral pueda ser apreciado de distinta forma por un músico o por un oyente inexperto. Sin duda alguna, ambos individuos compartirán ciertos aspectos de la misma experiencia física, así como los sentimientos evocados por el funeral”<sup>179</sup>. La función en este caso toma el lugar del contenido, aunque de manera arbitraria ya que la función que cumple una canción o pieza no se sustenta necesariamente en una cualidad ontológico-musical –pienso en la tonalidad o en la estructura de los acordes–, sino en su uso cultural. Ya sea desde el soporte que la música le brinda a la letra o como acompañante de convenciones o acontecimientos sociales; la música es la menos responsable de sus efectos. Es, irónicamente, sumamente poderosa para exaltar las pasiones y al mismo tiempo indiferente a cualquier compromiso esencialista. Se puede decir que la música se presta prácticamente a cualquier tarea, sin verse reducida a ninguna de ellas. Es notorio el uso tan ambivalente que se le ha dado a la *Novena* de Beethoven, desde ser unas de las obras predilectas utilizada por los nazis en celebraciones culturales y en los campos de concentración como Auschwitz, hasta ser apropiada por los comunistas de la República Democrática Alemana como una anticipación del régimen comunista, del cual es conocida la devoción que profesaba Lenin por la figura revolucionaria de Beethoven<sup>180</sup>.

Con respecto a esto, ha sido recurrente dentro de la tradición occidental según lo refiere Storr, el uso de ciertas estratagemas musicales para inducir una respuesta sentimental en los individuos como queda de manifiesto en el libro que cita: *The Language of Music* de Deryck Cooke en donde el uso del intervalo de tercera mayor ha sido utilizado comúnmente por compositores para expresar júbilo a diferencia del intervalo de tercera menor que se asocia con el dolor. La cuarta aumentada, según lo refiere Storr, la cual es famosamente denominada *diabolus in música* desde la Edad Media debido a su sonido imperfecto y chirriante es utilizada para representar demonios, el infierno y todo aquello que se relacione con lo siniestro<sup>181</sup>. Es decir, que dependiendo de un sonido característico, corresponde en sentido generalizado un tipo de respuesta emocional, en conexión directa entre el sonido y el estado de ánimo. Esta

---

<sup>179</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 45.

<sup>180</sup> Carmen Pardo, (2016). *En el silencio de la cultura*, Sexto Piso, Madrid, pp. 113-118.

<sup>181</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 102-103.

propuesta, permitiría incluso, establecer una taxonomía de los sentimientos organizados a razón de la escala musical, de tal manera que ésta podría ser considerada como una especie de código conductual de las afecciones humanas. Sin embargo, como bien lo advierte Storr, esta idea deja de lado el papel del contexto y los usos habituales con los que se ha recurrido a la música; además de la situación psicológica y emocional concreta del escucha. Para este autor “los efectos emocionales de la música dependen más del contexto que de las estratagemas puramente musicales como sostiene Cooke”<sup>182</sup>, a pesar de que los componentes musicales puedan en efecto seducir por su belleza o expresividad la relación, no es tan directa en términos de causa-efecto o mejor dicho sonido-sentimiento, sino que en esta complicidad se hayan involucrados más factores que es necesario considerar, dejando claro además que “una sucesión de sonidos es, en sí misma, algo totalmente distinto de un sentimiento”<sup>183</sup>. La cultura, sin duda, determina en buena medida el nivel de afección hacia determinadas expresiones musicales, la familiaridad con respecto a ciertos tipos de ritmos, estructuras y tonalidades orientan el gusto y la naturalidad con la que se percibe la música. Como establece Oliver Sacks, no existe ninguna preferencia neurológica innata para un tipo de música concreta, en buena medida cualquier tipo de música puede ser apreciada con el mismo grado de interés y profundidad, lo que marca una diferencia es la cultura musical con la que nos educamos<sup>184</sup>. Es a partir de la exposición directa y constante de determinadas estructuras compositivas lo que permite un reconocimiento, entendimiento y gusto hacia determinados géneros o estilos de música, que si bien no impiden una apropiación de algún género nuevo partiendo del mismo proceso, sí marcan nuestras tendencias y preferencias claramente.

Como ya mencioné, la función que en determinado momento y lugar tenga la música es un factor determinante en cómo se responde ante ella, los patrones culturales que asocian a ciertas melodías un determinado comportamiento y apreciación por parte del escucha y, desde luego, al momento psicológico por el que éste atraviesa. “En cierto modo, la respuesta de un oyente ante una pieza musical está

---

<sup>182</sup> *Idem.*

<sup>183</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 85.

<sup>184</sup> O. Sacks, *op. cit.*, pp. 126-127.

ligada a su estado mental en ese preciso momento. Parte de su experiencia se deriva de las proyecciones de sus sentimientos y no es una simple consecuencia directa de la música”<sup>185</sup>. Con lo que necesariamente un intervalo que tenga como intención por parte del músico provocar un pasaje de tristeza o melancolía, no necesariamente tiene que ser sentido de esa forma. El oyente, que como ya se dijo puede ser el propio ejecutante, asume primeramente su voluntad y libertad de apropiarse de la música como mejor le plazca, éste le confiere un sentido personal a partir de lo que siente al escuchar la música, el grado de placer que experimenta y lo que los sonidos le transmiten no en términos semánticos sino emotivos y expresivos.

Por otro lado, como se ha afirmado, la musicalidad de los sonidos proviene en buena medida de la relación existente entre ellos, de los lazos que establece entre una serie infinita de posibilidades, lo que provoca que un sonido, que en un sentido particular sea catalogado ontológicamente como “chirriante” o “dulce”, puede cambiar su sonoridad dependiendo el lugar, momento o función que ocupe dentro del entramado armónico. Para García Bacca la relación unívoca entre sonos y sentimientos, es siempre rota por la novedad, por la posibilidad que ofrece la música de generar nuevas rutas de expresión y, por lo tanto, nuevas formas de sentirla<sup>186</sup>. Si pensamos, además, la música como un devenir y no como un cuerpo sustancial, tenemos que considerar que, a lo largo de una obra musical los cambios de ritmo y sonoridad son algo recurrente, por lo que, las sensaciones y estados de ánimo que se experimentan al entregarse a la experiencia auditiva, también sufrirá cambios, llegando incluso a coexistir en algunos momentos, lo cual puede explicar la dificultad de discernir claramente los efectos anímicos y emotivos que despierta la música.

Storr ve en la capacidad de provocar una sensación general de estimulación y no sentimientos específicos, la explicación de la recurrente utilización de la música en una inmensa gama de actividades desde marchas militares, bodas, ceremonias, fiestas hasta trabajos manuales. La música es la invitada que no puede faltar y la que seguramente ante su ausencia desdibujaría considerablemente dichos

---

<sup>185</sup> A. Storr, *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>186</sup> J. D. G. Bacca, *op. cit.*, pp. 396-397.

acontecimientos<sup>187</sup>. Sin dejar de lado esta respuesta generalizada que en algunos casos despierta la música, ya en el plano individual, se puede afirmar junto con Polo Pujadas que “los oyentes tan solo podemos otorgarle una concreción, es decir, un sentimiento determinado según los juicios e ideas que tengamos en el momento de sentir la obra”<sup>188</sup>, ya que la música *per se* no representa en esencia ningún sentimiento o afecto específico, lo que desde luego, no niega su gran potencial expresivo sonoro y su gran capacidad de exaltar la facultad de sentir y de gozar fuera de cualquier determinación.

### **3.5. La expresión musical, una compleja relación entre “contenido” y “forma”**

Si la música instrumental no es proposicional, ya que le es imposible emitir oraciones con sentido que le permitan inducir de manera clara y diferenciada una emoción, sí tiene ciertos rasgos empáticos con el flujo perceptivo del hombre. La música se encuentra desprovista de semántica, pero no así de sintaxis. Lo que en buena medida marca la pauta de la creación musical es el manejo dinámico de los componentes sonoros que pueden asemejarse análogamente a los cambios que registra el sentimiento humano. Las modalidades de estructuras rítmicas, melódicas y armónicas que se perciben a lo largo de una pieza musical, dan, sin duda, la sugerencia de movimientos orgánicos que van a la par de la expresividad de los sonidos, no en vano la relación tan estrecha entre la música y la respuesta motriz del cuerpo, que se desencadena con la misma intensidad y profusión con la que las notas van dando parte. Como ya lo intuyó Schopenhauer es en el cuerpo donde se experimenta de manera directa la naturaleza íntima de las cosas comunicándose con la música de forma inmediata. La vida en sí misma, se manifiesta a través del movimiento y cambio continuo de sus elementos constitutivos; podríamos decir que es una condición ontológica del ser, su constante movilidad y mutabilidad en el tiempo. Los instantes en que la música expresa aceleraciones, desaceleraciones del pulso, cambios de intensidad y vigor hacia sonidos fuertes o débiles, pasos de tonos agudos a graves, de consonancias a disonancias, tiene cierta correspondencia analógica con la forma en la que se vive y se experimentan las afecciones, las cuales también no permanecen

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>188</sup> M. P. Pujadas, *op. cit.*, p. 95.

estáticas e inmutables, sino que se rigen por la *mutatis mutandis* del ánimo. Sin embargo, como bien lo señala Hanslick no son el sentimiento en sí, ni una representación concreta del estado de ánimo. En este caso, la atribución de la música se encuentra más en función de expresar simbólicamente ideas, pero no con contenido semántico, sino ideas o planteamientos musicales que tienen su fuente de inspiración estrictamente en la forma<sup>189</sup>, en la configuración de distintos pasajes sonoros y en la naturaleza del propio sonido que, como si fuera un calidoscopio, van dando cauce a escenarios musicales que en un primer momento el artista plasma rigiendo el devenir de la obra.

La música, a pesar de no expresar nada referencialmente, mueve las afecciones porque ella misma es movimiento y porque los sonidos musicales se encuentran cargados de fuerza expresiva. Para Polo Pujadas “el movimiento es el elemento musical que comparte la música con los estados de ánimo. Este simbolismo remite no al contenido lógicamente, sino a la forma. Tenemos, pues, que la música dispone, de la analogía del movimiento y del simbolismo de los sonidos”<sup>190</sup> que traspasando las fronteras de lo figurativo se abre a un campo ilimitado de significaciones producto de la imaginación.

El contenido expresivo de la música, retomando las nociones referidas, parte exclusivamente de la “forma” en la que se hayan dispuestos los sonidos y del reacomodo dinámico que sufre una pieza a través del tiempo. La “forma musical” no es como en las artes gráficas, por ejemplo, simple apariencia o presentación externa de un tema, sino que constituye su esencia interna, su núcleo fundamental, que la determina como tal. Los sonidos adquieren su propiedad musical a partir de su disposición dentro de una ordenación o secuenciación que les permita explotar sus potencialidades acústicas. De manera enfática, Hanslick sentenciará que “el contenido de la música son formas sonoras en movimiento”<sup>191</sup> que, podríamos agregar, de acuerdo al grado de sutileza y originalidad en su ordenamiento encuentran en ello su criterio de belleza y sus facultades expresivas. La carga emotiva estaría íntimamente vinculada a la forma en que los sonidos musicales suenan.

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 99.

La música, al ser un arte inefable, sin referente empírico o conceptual manifiesto, de entrada no se le puede atribuir un “contenido” que coexista independientemente de la forma con su respectiva carga significativa, a reserva de considerar como “contenido” el empleo y significación de texto en una canción, lo que llevaría nuestra indagación irremediabilmente más allá de lo estrictamente musical o sonoro. El contenido musical está dado por las propiedades expresivas del sonido, producto de un tratamiento compositivo o interpretativo que ejerce sobre la acústica de cada nota, tomando en cuenta su sonar diferenciado con respecto a las demás frecuencias de onda; determinando así, que las propiedades sonoras de cada nota se encuentran determinadas por el juego de interconexiones en las que se hallan dispuestas. El contenido en la música, su potencial expresivo, está mediado por la relación que guarda el material acústico; es un producto del ordenamiento y sentido que adquiere la obra en su devenir en el tiempo.

Peter Kivy, a diferencia de posicionamientos estrictamente formalistas como el de Hanslick, que resta cualquier poder emotivo a la música, considera que ésta contiene una capacidad expresiva tal, que puede generar un efecto emocional a partir de las cualidades estrictamente musicales, aunque a ciencia cierta no se sepa con precisión a qué tipo de emoción “común y corriente” como él lo dice constantemente, remite.<sup>192</sup> Rescatando a Schopenhauer el cuál detectó y ubicó el potencial expresivo en la música como un fenómeno perceptible, y no sólo como consecuencia del estado anímico del oyente, Kivy reafirma que la música porta elementos expresivos propios, siendo, a su vez, detectables. La expresividad según Kivy se encuentra en la música, es una cualidad inherente a ella, como la “rojez de la manzana”<sup>193</sup>, sólo que dicha expresividad como cualidad conjunta de contenido y forma, no se traduce de manera directa a emociones comunes en el ser humano, sino que éstas mantienen una independencia particular. Lo que de alguna manera sugiere la música, como diría Janckélévitch “a grandes rasgos”, no es una traducción de la emoción o el sentimiento en estado “puro”, sino que dicha alusión se encuentra tamizada por un tratamiento estético sonoro, en donde emergen distintas cualidades como la medida, el orden, la relación melódica y armónica entre los sonidos, la tensión siempre latente entre la

---

<sup>192</sup> P. Kivy, *op. cit.*, pp. 123-154.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 131.

consonancia y la disonancia, la distancia interválica, la tonalidad, entre otras. Digamos que el “lenguaje de los sonidos”, dista mucho de ser representacional; sin embargo, puede ser indicativo de intencionalidad como lo sustenta Antoni Gomila<sup>194</sup>, sin mencionar el factor principal que surge a partir de la sana conjunción de éstas y que para Kivy determina la cualidad expresiva y emotiva de la música: la belleza<sup>195</sup>.

De tal forma, el contenido expresivo de la música según Kivy se encuentra dado por su tratamiento estético –en cuanto a la disposición y al manejo discrecional del material sonoro por parte del músico–; es propiamente una propuesta que tiene como materia el sonido carente de significado, más no así de sentido, el cual sugiere simbólicamente algún tipo de emotividad a partir de la riqueza acústica y el impacto estético de los sonidos. Por su parte, la emoción sentida ocasionada por la belleza de la música –que dicho sea de paso, en este plano del discurso excluiría la mala música, mediocre o mal ejecutada–, se refiere al acontecer personal del escucha, de los sentimientos que experimenta en su interior el sujeto al dejarse conmover por el paisaje sonoro, lo que como bien advierte el autor, nos lleva a diferenciar dos tipos de emoción que suelen confundirse generalmente: 1) la emotividad o expresividad contenida y representada en la música mediante la intervención artística del músico, siendo propiamente una emotividad transfigurada, presentada como obra de arte, de 2) la emotividad sentida como respuesta afectiva al sonido, el cúmulo de sensaciones, emociones e ideas que emergen ante la experiencia musical<sup>196</sup>. Lo que además, en el particular caso de la música, no suele ser del todo precisa, ya que al no existir un objeto intencional claramente demarcado que detone una respuesta conductual precisa, no es suficientemente claro definir qué sentimientos se deberían originar a partir de escuchar alguna melodía, la hipotética comunicación entre las intenciones del autor y el significado que le da el oyente no siempre confluyen en la misma línea de interpretación<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Antoni Gomila, *Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona*, en: M. J. Alcaraz y F. P. Carreño, *op. cit.*, p. 205-208.

<sup>195</sup> P. Kivy, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 129-130.

<sup>197</sup> Alessandro Bertinetto analizando la suite de jazz compuesta por John Coltrane A Love Supreme, considera que el conjunto de simbolismos y significaciones particularmente religiosas se logran aludir claramente a partir del empleo de los recursos tímbricos, rítmicos, armónicos y melódicos adecuados,

Del mismo modo que por apreciar cierta emotividad en los sonidos musicales, no se deduce que necesariamente se responda anímicamente del mismo modo. La belleza de la música, es decir, la forma en la que los sonidos se manifiestan dentro de un devenir explotando su sonoridad, parece ser el punto de arranque del despliegue emotivo, la condición *sine qua non* para concederle a la música su gran trascendencia en nuestra vida anímica. Al respecto Kivy explica: “cuando alguien se siente conmovido (por ejemplo) por la hermosa tristeza de un pasaje musical el objeto intencional de su emoción es (en parte) una tristeza hermosa desde un punto de vista musical. Percibe la tristeza en la música, no es que esté triste. Pero experimenta un elevado estado de excitación emocional al hilo de una tristeza musicalmente maravillosa”<sup>198</sup>.

En otras palabras, lo que nos conmueve tan hondamente de la música, primero que nada, es su calidad, su riqueza sonora que no necesariamente se debe confundir con complejidad compositiva; la originalidad del sonido, así como su lucidez y pertinencia de sus pasajes, todos estos aspectos como parte de su expresividad. A pesar de que al ejecutar y escuchar música puedan entrar en juego diversos factores externos relacionados con su disfrute como ya se ha argumentado, no se puede dejar de darle su debida importancia al poder del fenómeno sonoro en sí, la capacidad natural del sonido de generar afecciones, aspecto muy importante para que se pueda dar todo lo demás. Si en las canciones con texto, el significado semántico pareciera tomar el papel del contenido, al igual que en algunos contextos, el empleo que se hace de la música para cumplir ciertos fines, el poder del sonido es el eje que guía el conjunto de la obra. Pronto nos daríamos cuenta, por ejemplo, de que el canto tiene como finalidad desplegar una sonoridad que se percibe claramente bajo cualidades expresivas, del mismo modo que el texto o el concepto tampoco escapa a un posicionamiento cumpliendo una finalidad musical, es decir, la letra, al igual que las notas musicales, se encuentra dentro y forma parte de la propuesta artística por muy

---

mostrando una coherencia interna entre los elementos musicales y lo que para él, Coltrane quería dar a entender. Sin negar la dificultad de establecer una comunicación literal entre las inquietudes originales del autor y quien escucha la obra, Bertinetto considera posible que la música manifieste contenidos con significado, desde la peculiar naturaleza del sonido. Por ejemplo, el sonido ceremonioso de anunciación del gong que aparece al inicio de la suite, tiene como propósito el generar una sensación de solemnidad y suspensión acorde a la temática de la obra, lo que no se lograría con otro instrumento o en otro momento de la obra. Cfr., Alessandro Bertinetto, *Filosofando a Trane. “A Love Supreme” y el problema del significado musical*, en: M. J. Alcaraz y F. P. Carreño, *op. cit.*, pp. 109-132.

<sup>198</sup> *Ibid.*, 149-150.

vanguardista y atípica que ésta sea. Si el concepto de “belleza” al que Kivy alude para explicar el poder emotivo de la música resulta problemático por lo ambiguo de su definición, sí se puede retomar la idea que subyace a esta explicación, es decir, una pieza que suene mejor o genere un interés auditivo, tendrá más posibilidades de provocar una respuesta afectiva.

## CONCLUSIONES

Cerrar de manera definitiva el tema que me ocupó a lo largo de esta investigación, creo yo resulta imposible, lejos de obtener respuestas claras y precisas con carácter de definitivas, emergieron nuevas interrogantes y problemáticas que apuntalan hacia nuevas empresas que tengan como propósito desentrañar e ir generando luz sobre el enigmático, escurridizo y desafiante, pero, no por ello, poco interesante tratamiento filosófico sobre la música. Plantear y desarrollar un estudio que aborde en términos universales y ontológicos el devenir musical, tiene que atender distintos aspectos, que, si bien se encuentran entrelazados estos mantienen su peso específico dentro de toda la temática, para no incurrir en inconsistencias y pasar de un nivel explicativo a otro sin tener claro el terreno que se ésta pisando. Ésta fue la pretensión de la presente investigación al tratar de identificar, antes que nada, tres campos de análisis centrales en la estética musical y su mutua interrelación.

Como ya se hizo mención, la línea argumentativa tuvo como punto de partida un acercamiento al vínculo sensible que establece el hombre con el fenómeno sonoro y su devenir propio en interrelación directa con la creatividad artística. De esta forma, se pudo llegar a la consideración de que el mundo con el conjunto de objetos y fenómenos que suceden dentro de él, tienen asociado a su ser una sonoridad particular. Es decir, el mundo acontece sonoramente generando un universo de sonoridades en prácticamente todos los planos estructurales de la materia. Las cualidades propias del sonido en cada caso concreto estarán determinadas por el tipo de materia de que se trate, de la forma en la que se allá dispuesta, de la interacción de determinadas partículas, del choque de los cuerpos, del funcionamiento de los órganos - ya en un plano más elevado de estructuración-, por mencionar algunos de los más evidentes. El sonido puede ser pensado así, como el sustrato físico del cual va a emanar el sentido musical, a partir de la intervención del hombre como el agente que a partir de distintas inquietudes como las simbólicas y religiosas proyecta el sonido de un plano exclusivamente físico a un plano estético.

El ser humano al ser también partícipe del mundo sonoro en el que se desenvuelve, emplea el recurso de la sonoridad para hacer patente su devenir en él,

que como Schneider lo especifica encuentra en él movimiento continuo de los entes su característica esencial. Dicha propiedad sonora le viene dado en su dote morfológica como a los demás organismos, pero, quizá en el ser humano como un caso sin parangón en el reino natural, ya que la capacidad humana de generar sonidos no se circunscribe exclusivamente a sus aptitudes naturales tomando como base su sistema fonador, sino que además este ha empleado distintos medios y recursos para producir una gama inmensa de éstos, imitando los ya existentes e incluso creando otros nuevos. El uso del cuerpo es dispuesto para cumplir con una finalidad musical, las manos, los dedos, los pies, la boca, cumplen en el ser humano, al mismo tiempo que otras muchas funciones, un fin musical. De igual forma el uso de instrumentos musicales, que podrían ser considerados como extensiones del cuerpo, herramientas musicales, permiten desplegar aún más la infinita riqueza sonora contenida en el soporte material del instrumento; el ser humano a partir de su creatividad e inventiva ha sabido “sacar a la cara”, término usado por García Bacca los sonidos soterrados de la materia, es decir, hacerlos patentes.

Los sonidos peculiares de los distintos instrumentos de cuerda, de viento y las percusiones, sin dejar de lado los instrumentos modernos, que hacen uso de fuentes eléctricas y dispositivos electrónicos, exigen en mayor y menor medida un conocimiento teórico-práctico de las leyes físicas que los rigen; de igual forma que él músico al interactuar con el sonido aprende a reconocer y diferenciar las propiedades físicas del sonido como su amplitud, su resonancia, su tonalidad, su altura, el color, el timbre, los armónicos, entre otras propiedades, todas ellas producto de la intervención directa que ejerce el ser humano con las, por decirlo de algún modo, “leyes acústicas de la materia”, que, como ya se dijo, se encuentran también manifiestas en su estructura corpórea.

Por dicho motivo, el quehacer musical, por no decir artístico en general, involucra un conocimiento elemental del fenómeno sonoro que sin necesidad de tener una formación se capta de manera intuitiva primariamente, lo que para García Bacca, por ejemplo, es prueba suficiente de que en la música se manifiestan de alguna forma las leyes físicas y matemáticas que rigen el devenir del universo, y, lo que por otro lado, da pie a Eugenio Trías para proponer bajo su idea de *límite* la *gnosis* sensorial,

como esa forma de conocimiento del ser en su totalidad, que no queda reducido al empleo de sólo alguna de sus facultades como la razón, producto del proyecto lógico-lingüístico, que dejó en un segundo plano la importancia de la *foné* en el desenvolvimiento integral del ser, llevando un paso más allá las nociones que de entendimiento se tienen, centradas en el razonamiento conceptual. En el arte de los sonidos se conjugan distintos elementos como la sensibilidad, la emotividad, el gusto, la creatividad, la imaginación, el juego, además de la razón y el entendimiento, que es necesario considerar si se pretende tener un acercamiento integral del acontecer humano.

Una vez analizada la relación que guardan los sonidos con la sensibilidad y creatividad humana, era necesario, siguiendo este pretendido enfoque, tener un acercamiento a la dinámica interna que se genera una vez que los sonidos, mediante sus particulares arreglos cobran la categoría estética de música. Considerando el amplio repertorio de expresiones musicales que existen, con métodos y criterios compositivos, técnicos e interpretativos distintos, sin duda, convierten la labor de abstracción filosófica muy complicada, más si los esfuerzos se encuentran encaminados a escudriñar sobre las propiedades, podríamos decir, de orden general que guardan. Lo cual, sin embargo, no fue impedimento para identificar algunos de los aspectos centrales que una ontología de la música debe considerar.

Considero que a pesar de la variedad en cuanto a los géneros y estilos existentes, así como a las propuestas contemporáneas que en la denominada “música clásica” han pretendido romper con los cánones y categorías hasta antes consideradas esenciales, como el principio básico de la tonalidad o la armonía, hay elementos que trascienden a cada una de estas propuestas artísticas, que si bien, en cada caso se trabajan y se entienden de manera distinta, son también aspectos ineludibles del arte musical.

Dichos elementos a los que me refiero están íntimamente ligados al devenir sonoro y como desde una perspectiva amplia se van constituyendo las relaciones entre los sonidos que en principios –y este es un factor problemático- se podrían considerar musicales. Elementos básicos pero sustanciales como la diferenciación entre lo musical

de lo no musical, o, dicho de otro modo, la diferenciación entre música y ruido, que desde una perspectiva formal podría ser esgrimida a favor de la regularidad de las frecuencias de onda característico de los tonos o las notas, no necesariamente son un criterio que delimite en su totalidad la apreciación estética de los sonidos que no cumplen cabalmente con esta regla. Los sonidos circundantes del medio o que en principio no tienen un origen intencionadamente musical, pueden ser apreciados o incluidos bajo esta óptica como lo proponen autores como John Cage o en el terreno de la libre improvisación Wade Matthews; sin embargo, es necesario considerar que en ambos casos, la inclusión práctica como la apreciación de dichos sonidos “disonantes”, pasa necesariamente por el tamiz del gusto y sensibilidad humana quien es el que al final de cuentas les confiere una propiedad musical.

Retomando las nociones filosóficas de Eugenio Trías podríamos decir que la música es una arte de frontera, explorando y poniendo en juego sus propios límites, donde como también hace mención Gilles Deleuze y Félix Guattari cumple la función de un *ritornelo*, como aquella demarcación conflictiva que establece un espacio reconocible y organizado, habitable, pero donde persisten las fuerzas desterritorializantes marcando tendencias caóticas y disgregadoras. Dentro del devenir sonoro se hacen patentes las tendencias territorializantes, agenciadoras, en sintonía con las formas estructurantes que podríamos ver reflejadas en los principios que rigen los tratados de la armonía y en la ejecución musical regida por el pulso cronometrado del tiempo pulsado, enmarcado bajo una guía esquemática de la composición, la cual dicta el inicio, el desarrollo y el final de una obra, así como la intencionalidad y expresividad de la misma. Pero por otro lado, las fuerzas desterritorializantes, disgregadoras que subsisten siempre a la ordenación calculada, abren un espacio que no se encuentra trazado por las coordenadas de la estructura, en donde emerge la música como acontecimiento marcado por un tiempo libre, abierto e intenso (*Aión*), despojado del régimen cronológico (*Cronos*). Es en este preciso momento de apertura, independientemente del tipo de música que ejecute, en que el músico siente y hace sentir la sonoridad plenamente, cuando realmente acontece la música para Wade Matthews, cuando el ser humano se ve transfigurado como un ser musical.

En este mismo sentido, la temporalidad musical al no verse constreñida a una ecuación absolutamente lineal y precisa, -evocando, como lo plantea Lewis Rowell un tiempo distinto transido de cambios de velocidad e intensidad- se proyecta de igual modo espacialmente. El devenir sonoro traza líneas horizontales, pero también verticales, e incluso, como lo señalan Deleuze/ Guattari líneas de fuga transversales, de apertura disruptiva que van a contrapelo de ambos ejes. En este campo de acción, que es también un espacio de juego, de encuentros y desencuentros, de distanciamientos y acercamientos, los sonidos y los silencios que lejos de ser espacios de neutralidad, de no ser, cumplen un fin musical que podrían ser considerados, como ya se dijo, “sonidos latentes o en duermevela”, constituyen esas unidades mínimas, moleculares, que conforman el entramado musical interactuando en un diálogo que puede tener o no un guion pre-escrito, pero que en cada caso es irrepetible.

La problemática en torno a la percepción y apreciación estética de los sonidos, por no decir musicales, íntimamente asociados a una respuesta de carácter emotivo, es el tema central del tercer y último tema de este trabajo. Como se afirmó en el primer capítulo, el arte de los sonidos es al final de cuentas producto de la apreciación, inventiva e intervención humana. Es el ser humano el responsable al final de cuentas de darle un sentido estético a los sonidos, su carácter musical; lo que en gran medida está relacionado con la gran variedad de criterios en torno al cual se define el concepto de “música”. Si bien es cierto que la producción o creación musical parece ser un denominador común en prácticamente todas las culturas, estas obedecen a formas expresivas distintas y, en algunos casos, nada semejantes. Esta diversidad de manifestaciones y de gustos musicales, no sólo se da de manera inter-cultural sino intra-culturalmente, más aún, en los tiempos tecnológicos en los que vivimos marcados por la exposición directa y abierta a todo tipo de manifestaciones artísticas, lo que da elementos para considerar no sólo el papel determinante de la cultura en vida musical de las personas, sino también a la difusión y comercialización de determinados géneros y estilos musicales, aunados a las historias de vida e intereses de cada persona. El gusto musical, se encuentra transido de una compleja red de factores, que rebasan el carácter formal de la estructura sonora; el papel de la asociación que se establece entre las impresiones sensibles, en este caso sonoras y las

imágenes que se generan en la memoria como ya Hume lo ha tratado, brinda un importante modelo para entender el impacto emotivo que genera la música en el ser humano, y que ha sido motivo de estudio de investigaciones recientes como la que cita el neurólogo y psiquiatra Oliver Sacks en su texto *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro* en torno al importante y poderoso papel que juega la música en los procesos cognitivos asociados a procesos de retención y procesamiento de información, recuerdo, memorización y estimulación de estados de ánimo.

Los factores externos juegan igualmente que la expresividad formal de los sonidos un papel primordial en la percepción y apreciación musical, porque si bien el ser humano tiene la gran capacidad, como ya se ha hecho mención, de apreciar, producir y dar forma a los sonidos, también no se puede soslayar que es un ser social e histórico, encontrándose así enormemente influido por su contexto mediato e inmediato.

Es importante, en este sentido, remarcar la importancia que tiene la escucha en el quehacer musical, considerando su papel activo no sólo desde lo que podríamos denominar el receptor o el público que gusta de este arte, sino, además, de los encargados de producirla. Delimitar claramente el momento creativo (composición) del interpretativo (ejecución) y del perceptivo (escucha) es conflictivo; además de insuficiente, me parece que estos elementos se encuentran de alguna manera amalgamados hermenéuticamente en cada uno de estos tres momentos, siendo en cada uno de ellos la labor activa de la escucha la puerta de entrada pero también fuente de expresión musical. En el jazz o más aún en la interpretación libre es un claro ejemplo de cómo ser creador o co-creador musical, así como ejecutante y escucha se da de manera conjunta en un mismo instante, todos estos elementos se encuentran entrelazados tomando cada uno su lugar de importancia en el proceso creativo.

De igual modo, la experiencia musical que al final de cuentas es una experiencia rica en contenidos no queda constreñida a su valoración técnica o arquitectónica. Considero que los planteamientos formalistas que optan por valorar la música a partir únicamente de su estructura formal reducen la experiencia estética musical a su escrutinio analítico, lo cual limita la importancia que para gran parte del

orbe tiene la música como fuente de expresión, de placer y de vinculación social y emotiva, entre otros. Si bien no se puede negar que la valoración formal y estructural de la música es un aspecto importante para, en dado caso, entenderla y apreciarla mejor, no se puede desvincularlo con la respuesta emotiva, con el gusto y el placer que se genera al escuchar la belleza de los sonidos. Razón y emoción no se encuentran separados en la música, forman muy al contrario una unidad que se potencia en la medida en que se profundiza en la dinámica musical. Es así como contenido y forma en música se encuentran aparejados, al ser un arte eminentemente a-significante, al no tener, ni apelar a algún referente concreto, el contenido musical, si se le puede llamar así a la carga expresiva que acompaña a los sonidos, a mi juicio está dada por la forma en la que se entrelazan y se relacionan los sonidos. Si bien los sonidos pueden ser considerados como unidades discretas desde su vertiente física, es a partir de la interacción que establezcan con otros sonidos, del diálogo sonoro que entablen, como se gesta su musicalidad a través del devenir del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### LIBROS

- Adorno, Th. W. (2009), *Disonancias / Introducción a la sociología de la música, Obra completa, 14*, Akal, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2006), *Escritos musicales I-III, Obra completa, 16*, Akal, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2003), *Filosofía de la nueva música*, Akal, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2008), *Sobre la música*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Alcaraz, M. J. y Pérez, C. F. (eds). (2010), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Machado Libros, Madrid.
- Álvarez, L. (2014), *La música, el Dionisos vivo*, Axial, México.
- Attali, J. (1995), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México.
- Benjamin, W. (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México.
- Bergson, H. (1999), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Boulez, P. (1990), *Hacia una estética musical*, Monte Ávila Editores, Venezuela.
- \_\_\_\_\_. (2008), *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona.
- Caballero, C. (2009), *Introducción a la Música*, Edamex, México.
- Cage, J. (2007), *Para los pájaros*, Monte Ávila Editores, México.
- Crow, Th. (2008), *La inteligencia del arte*, UNAM-IIE, México.
- Dahlhaus, C. (2003), *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- Deleuze, G. (2007), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, Valencia.
- \_\_\_\_\_. (2006), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.3
- \_\_\_\_\_. (2012), *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona.
- Drösser, Ch. (2012), *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*, Ariel, Barcelona.
- Fubini, E. (2008), *Estética de la música*, Machado Libros, Madrid.

- García, A. J. (2006), *Con la música por dentro*, DGE Ediciones, U.N.A.M. México.
- García, B. J. D. (1990), *Filosofía de la música*, Anthropos, Barcelona.
- Godwin, J. (2000), *Armonías del cielo y de la Tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Paidós, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2009), *Armonía de las esferas*, Atalanta, España.
- Griffiths, P. *Breve historia de la música occidental*, Akal, Madrid.
- Guthrie, W. K. C. (2003), *Los filósofos griegos*, F.C.E. México.
- Hanslick, E. (1947), *De lo bello en la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires.
- Harnoncourt, N. (2006), *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona.
- Hegel, G.W. F. (2005), *Lecciones de estética*, F.C.E. México.
- Hume, D. (2011), *Tratado de la naturaleza humana*, Tomo I y II, Gernika, México.
- Jankélévitch, V. (2011), *La música y lo inefable*, Alpha Decay.
- Juanes, J. (2010), *T. W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*, Magenta, México.
- Kant, I. (2005), *Crítica del juicio*, Editorial Losada, Buenos aires.
- \_\_\_\_\_. (2004), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Biblioteca Immanuel Kant, México.
- Kierkegaard, S. (2006), *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, Vol. I, Trota, México.
- Kivy, P. (2011), *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical*, Machado Libros, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2005), *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós, Barcelona.
- Maceiras, M. F. (1996). *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y pasión*, Ediciones Pedagógicas, Madrid.
- Manzanos, A. (1975). *Apuntes de historia de la música*, Vol. II, Biblioteca S.E.P. México.
- Matthews, W. (2010), *Improvisando. La libre creación musical*, Turner Música, Madrid.
- Mauclair, C. (1999), *La religión de la música*, Elaleph, México.

- Nietzsche, F. (1989), *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, México.
- \_\_\_\_\_. (2003), *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2004), *Fragmentos póstumos*, Abada Editores, Stuttgart.
- \_\_\_\_\_. (2002), *La gaya ciencia*, Biblioteca EDAF, México.
- Novack, G. *Los orígenes del materialismo*, Editorial Pluma, Bogotá.
- Pardo, C. (2016), *En el silencio de la cultura*, Sexto Piso, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2014), *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Sexto Piso, Madrid.
- Platón (2010), *Diálogos*, Porrúa, México.
- Polo, P. M. (2011), *Filosofía de la música del futuro, Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Quignard, P. (1998), *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Editorial Andrés Bello, Barcelona.
- Rangel, E. S. (2011), *Líneas de Fuga. Resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze*, Tesis de Doctorado (Filosofía) UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México.
- Rohmer, E. (2005), *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*, Ediciones Ardora, Madrid.
- Rosset, C. (2007), *El objeto singular*, Sexto piso, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2005), *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa, Editorial, Barcelona.
- Sacks, O. (2009), *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona.
- Safranski, R. (2008), *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Biografía, Tusquets Editores, México.
- Salazar, A. (2011), *La música como proceso histórico de su invención*, F.C.E. México.
- San Agustín, (2008), *Sobre la música*, Seis Libros, Gredos, Madrid.
- Sanchez, V. A. (1992), *Invitación a la estética*, Grijalbo, México.
- Schneider, M, (2010), *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura*

*totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Ediciones Siruela, Madrid.

- Schneider, M. (2002), *Músicas nocturnas. El lenguaje oculto del lenguaje musical*, Paidós, Barcelona.
- Schopenhauer, A. (2009), *El amor, las mujeres y la muerte*, Ediciones Coyoacán, México.
- \_\_\_\_\_. (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I y II, F.C.E. Madrid.
- \_\_\_\_\_. (1997), *Parerga y Paralipomena, Escritos filosóficos menores*, Vol. I, Ágora, Granada.
- Scruton, R. (2014), *La experiencia estética*, F.C.E., México.
- Simmel, G. (2003), *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires.
- Storr, A. (2002), *La música y la mente, El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona.
- Trías, E. (1997), *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2007), *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutemberg, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2000), *La edad del espíritu*, Ediciones Destino, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2010), *La imaginación sonora*, Galaxia Gutemberg, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (1991), *Lógica del Límite*, Ediciones Destino, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2006), *Tratado de la Pasión*, DeBolsillo, Barcelona.
- Valverde, J. M. (2011), *Breve historia de la Estética*, Ariel, Barcelona.
- Villalobos, J. (2003), *Memoria declarada de la música*, Editorial Kronos, Sevilla.
- Weber, M. (2015), *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Tecnos, Madrid.
- White, H. (2014), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, F.C.E. México.
- Yúdice, G. (2007), *Nuevas tecnologías, Música y experiencia*, Gedisa editorial, Barcelona.
- Zamacios, J. (2003), *Temas de estética y de historia de la música*, Idea Books, S.A. Barcelona.

## ARTÍCULOS

- Ángel de Benito, L. (2013), Siete tópicos contemporáneos, *BROCAR*, (37), 327-340.
- Díaz, S. D. (2009), Formalismo y materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick, *BAJO PALABRA. Revista de Filosofía*, (4), 173-180.
- Fubini, E. (2007), Razón y sensibilidad: Lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII, *Cuadernos de filosofía y ciencia*, (37), 71-78.
- Leyte, A. (1996), Schelling y la música, *Anuario filosófico*, (29), 107-123.
- Lynch, E. (1998), La inmediatez, *Perspectivas nietzscheanas*, (5-6), 71-86.
- Martí, R. M. (2006), Música como ciencia y las ciencias de la música: su importancia en la educación, *Educatio*, (3), 7-24.
- Martínez, U. J. (2010), La obra de arte: hacia una ontología de la música, *Revista musical chilena*, (213), 116-135.
- Pardo, C. (2005), La risa del músico, *Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, (2-3), 178-193.
- Pareyón, G. (2012), Caos, autosemejanza y el cambio de paradigma en música, *Revista Heterofonía*, (144), 1-27.
- Ramírez, T. J. L. (2004), El sonido Numinoso. Música Ritual y Biología, *Convergencia*, UAEM, (36), 81-97.
- Rojas, S. (2004), Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música), *Revista Musical Chilena*, (201), 7-33.
- Rosales, M. D. I. (2013), La música y los límites del mundo. Un estudio desde Eugenio Trías y Agustín de Hipona, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Centro de Investigación Social Avanzada (Querétaro, México), Vol. 30, (I), 27-47.
- Rowell, L. (1996), El tiempo en las filosofías románticas de la música, *Anuario Filosófico*, (29), 125-168.
- Soria-Urios, G., Duque, P., García-Moreno, J. M. (2011), Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales, *Rev Neurol*, (52), 45-55.
- Treboux, G. (2004), Filosofía y psicología de la música en la postmodernidad, *Revista de música culta*, (59).

