

Continuidad y discontinuidad. Algunas implicaciones filosóficas del tiempo a partir de la estética musical de Carl Dahlhaus

Yolanda Espiña*

Resumen: Partiendo de algunos puntos clave del concepto de estética musical en Carl Dahlhaus, este ensayo cuestiona algunas de las implicaciones filosóficas de la reflexión sobre las dialécticas inherentes a la condición dual de la música, en el contexto de una consideración sobre el tiempo.

Palabras clave: Estética musical, ritmo, Dahlhaus, tiempo, acontecimiento, Hegel, Nietzsche

Abstract: Based on several key points in the concept of the esthetics of music as described in Carl Dahlhaus's work, this paper questions some of the philosophical implications of thoughts on the dialectics inherent in the dual condition of music, in the context of a reflection on time.

Key Words: Esthetics of music, Dahlhaus, time, event, Hegel, Nietzsche.

Résumé: En partant de certains points-clés du concept de l'esthétique musicale chez Carl Dahlhaus, cet essai remet en question plusieurs des implications philosophiques de la réflexion sur les dialectiques inhérentes à la condition duale de la musique, dans le contexte d'une considération sur le temps.

Mots clés: esthétique musicale, rythme, Dahlhaus, temps, événement, Hegel, Nietzsche.

* Doctora en Filosofía. Profesora de Estética y Teoría de las Artes. Escola das Artes / CITAR. Universidade Católica Portuguesa, Oporto, Portugal (yespina@porto.ucp.pt).

Recibido: 2009 - 11 - 16
Aprobado: 2009 - 11 - 30

1.

La extensa obra del musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) muestra en el tiempo una creciente recepción, producto de su profundidad y transversalidad en el modo de abordar el fenómeno musical en su conjunto, y su capacidad para verificar, desde una amplitud disciplinar nítidamente extraordinaria, la amplitud de la problemática para un abordaje teórico adecuado de ese objeto que llamamos *música*. La música, disciplina de bordes poco nítidos, adquiere en los análisis de mil ángulos de Carl Dahlhaus el peso de una trascendencia que consigue reunir todos los elementos dispares del ser del hombre que en ella comparecen. El objetivo de este ensayo es mostrar cómo desde algunas de las perspectivas abiertas por Dahlhaus se atisban problemáticas fundacionales del pensamiento, siendo mi intención no tanto resolverlas como mostrarlas, a partir de un arte tan aparentemente inasible en su forma y en su contenido. Porque, en efecto, la música, “el arte del tiempo por excelencia”, como hace recordar el propio Dahlhaus en palabras de Gisèle Brelet¹, se constituye como una dualidad cuyo ser consiste en un *ser y no-ser*, un ser que en su propia existencia convoca en forma de *metáfora* la propia condición humana, y lo hace, sobre todo, bajo un aspecto que vamos a comprobar ha sido determinante en la consideración multidimensional del fenómeno musical a lo largo de la historia de su desenvolvimiento. Este aspecto es, en primer lugar, el aspecto que en general podemos denominar de *relación*, y en segundo lugar, lo que la relación implica, entonces, en términos de consideración de la noción de *alteridad*.

Como bellamente decía George Steiner, “sólo el arte puede hacernos accesible la al-

teridad inhumana de la materia”². Y en toda relación acontece, de alguna manera, una apropiación y una extrañeza. En la música, en cuanto arte, su condición material adquiere ya de inicio un carácter dialéctico, que ecuaciona la relación entre la exterioridad de la emisión del sonido y la interioridad de su recepción, una recepción que sólo puede definirse en los términos de una construcción, traspasando la frontera de la corporeidad en el sentido de constituir un acontecimiento material que tiene lugar (casi literalmente) *por medio de o a través de* la existencia del sujeto, e interrogando la legitimidad misma de una idea de *metáfora* que, en este caso, y más que nunca, apela a la condición originaria de toda metáfora: tener un suelo sobre el cual posarse.

El título de este ensayo alude ya significativamente a esta dualidad inherente a la música, dualidad que puede aparecer determinada en varias figuras diferentes, pero que definida ya desde el punto de vista de la continuidad/discontinuidad, va intentar conferir una unidad interna a un pensamiento como el de Dahlhaus, cuya eventual extensividad tendría entonces que ver más con la pluralidad de dimensiones y diversidad de aspectos que trata en el abordaje del fenómeno musical (y que exigen, incluso, lenguajes diferentes) de lo que con una dispersión de fondo; y que sólo desde un hilo conductor más o menos consciente de esa condición dual de la música conseguiría recobrar esa unidad desde la multiplicidad de sus facetas. Voy a intentar, de este modo, desvelar ese hilo invisible bajo la forma de los diversos contornos de unos límites permanentemente mantenidos entre diversos elementos de esas manifestaciones duales. Veremos, con esto, que de modo natural surgen dos (por lo menos) dimensiones de

1 C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967 (en lo que sigue, MAE), p. 111.

2 G. Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 172.

alcance dialéctico, que nos van a dar también el marco adecuado para encuadrar la noción de *estética musical* en Carl Dahlhaus en la extensión y profundidad que él mismo sugiere (aunque ni siempre de forma explícita). Y para ello voy a centrarme en dos puntos concretos que apuntan a la importancia de la perspectiva continuidad/discontinuidad. El primer punto tendrá que ver con el aspecto teórico-contextual de la música en relación a su desenvolvimiento histórico, que muestra ya una de las perspectivas que califican la propuesta de estética musical de Dahlhaus, precisamente bajo la clave hermenéutica propuesta en este ensayo, esto es, continuidad/discontinuidad. El segundo punto, y a partir del primero, abordará de un modo inmanente al propio fenómeno musical la mencionada dialéctica (continuidad/ discontinuidad). Ambas perspectivas deberán confluir en la formulación del punto de intersección entre relación y alteridad, que presenta en la música un máximo nivel de abstracción.

2.

En una declaración que él mismo remite al ser y existencia de una *estética* musical, Dahlhaus afirma: “Mas gratificante que la búsqueda de formas previas (de lo moderno) es la reflexión sobre los puntos de partida y los desenvolvimientos interrumpidos, que fueron dejados de lado por la historia que conduce hasta nosotros. Y descubrir en lo olvidado lo que podría ser útil al presente, aun mediatizado de este modo, no es el peor de los motivos que un historiador puede tener.”³ Pero no nos podemos llamar a engaño: la razón por la cual es factible hacer esto es, precisamente, porque no se trata de descubrir la actualidad del pasado configurado como prehistoria del presente. En efecto, y como Dahlhaus afirma otra vez, “si, por un lado, la conciencia histórica es rememoración del proceso de lo que promanó lo existente, el pasado, por otro lado, nos atañe más cuando nos es extraño que cuando se nos asemeja”⁴.

3 MAE, pp. 148-149.

4 MAE, p. 148.

Aquí aparece ya una primera formulación de la dialéctica entre continuidad y discontinuidad (o entre historia y sistema). La conciencia histórica se asume (en su función de ser conciencia de sí) como *proceso*, y por tanto, como la constatación de la facticidad de una continuidad. Pero la continuidad, en tanto que *originada*, es asumida como *pasado*, un pasado tanto más originario cuanto más provoca en nosotros la extrañeza: una extrañeza primordial que se asume como discontinuidad. El término alemán utilizado por Dahlhaus para lo que se traduce como “rememoración” es, de hecho, “Erinnerung”, un término que, conscientemente o no para Dahlhaus –aunque apoyándonos en su propia convicción de que no por no evidentes dejan de estar presentes ciertos valores en el juicio sobre la realidad- implica (en cuanto rememoración) un acto de la conciencia sobre si misma que ape-la a una *interiorización* (*Er-Innerung*).

Aparece aquí entonces, en primer lugar, la idea de una “historicidad inherente” a la producción musical que, en su continuidad, remite a la constatación de su desenvolvimiento. Un desenvolvimiento que puede ser analizado en su evolución, pero teniendo también siempre en cuenta que los motores de su movimiento no siempre obedecen a supuestas “leyes” internas a la forma o al estilo, sino, por el contrario, aparecen y se destacan como la interacción con las circunstancias históricas, teóricas y prácticas que impulsan y acompañan todo acto artístico. Pero aparece aquí también la figura de una quiebra, de una figura en el presente surgiendo del pasado, que irrumpe bajo la forma de lo irresoluble. Lo irresoluble como aquello que “se cierne” sobre la historicidad, cualificando la temporalidad de la historia con la reaparición siempre nueva de problemas antiguos y principales. Y es aquí donde Dahlhaus habla de la necesidad de una vuelta a la reflexión sobre los “puntos de partida” y los “desenvolvimientos interrumpidos”. Y es aquí donde, en esa extrañeza, se conjura la amenaza de una historicidad entendido sólo como sistema, y por tanto, de alguna manera, determinista. En efecto, la quiebra íntima del sistema es, al mismo tiempo, la supervivencia de la historia: porque el pro-

blema antiguo aparece siempre de nuevo en la medida en que nunca puede ser totalmente resuelto. En la continuidad del acontecer histórico surge la discontinuidad que alimenta la novedad de lo *nuevo*. La gran cuestión es el *origen*, claro (y a él volveremos más adelante).

Es en el capítulo final de su *Estética musical* donde Dahlhaus presenta de un modo incisivo la música como un fenómeno de relaciones *in actu*: entre sí misma y aquello que normalmente se adscribe a algo “exterior” a la propia música pero mediante, precisamente, lo que la propia música es, y de aquí se deduce la pertenencia de la teoría y la práctica a la esencia misma de la música: “Una *práctica* musical que juzga poder renunciar a la *teoría* y la *crítica* se asemeja a la intuición que, según la expresión de Kant, es ciega en la medida en que le falte el concepto”⁵. Aquí Dahlhaus reivindica el carácter de *fenómeno*, de *Erscheinung* (en términos propiamente kantianos), ligado a la música en cuanto objeto, *forma que aparece*, pero que reivindica una justificación - aparece aquí fuertemente la idea de transitividad-, más allá, por tanto, de su constitución material, ligada al sonido (a su producción y a su audición). Esto convoca inmediatamente la cuestión del propio ser o de la propia definición de lo que es la música. Porque el *fenómeno* (en ese sentido kantiano que inequívocamente utiliza Dahlhaus) implica inmediatamente la presencia del *concepto* (*Begriff*). Pero el concepto lo es porque es el eje de relación entre el ser y el conocimiento, mediado por la sensibilidad. Por lo tanto, y en general, todo fenómeno tiene en sí un carácter intrínsecamente teórico, lo que es particularmente específico del caso del arte, dado el tipo de proceso necesario para que un fenómeno sea constituido como un fenómeno artístico. En efecto, este tipo de objetos o fenómenos que son las producciones artísticas en general convidan a un ejercicio muy específico de la razón que, como muy bien describe Paul Ricoeur cuando habla del juicio estético o juicio de gusto kantiano, al afirmar que con el proyecto o la proyección (la direccionalidad *hacia* el concepto que debe ser

encontrado) de la representación desaparece lo que quedaba de juicio determinante de la obra de arte, y queda, desnudo, el juicio reflexivo, con lo cual se expresa una singularidad en búsqueda de su normatividad, que sólo se puede encontrar en su capacidad de comunicar indefinidamente a otros. Es desde ahí que podemos justificar en Dahlhaus ya de modo inmediato la relación entre *teoría* y *práctica*, siendo la práctica el propio fenómeno musical *in actu* y la teoría todo el sistema envuelto en su determinación como algo artístico. Podemos integrar, de este modo, la necesidad de Dahlhaus de unir *teoría* y *crítica*, siendo esta última el enlace para gestionar la discontinuidad entre teoría y práctica (esto es: entre el fenómeno desde el concepto, y el fenómeno desde su actualidad fáctica).

3.

La cuestión que Dahlhaus coloca aquí implícitamente es la dialéctica-principial en todo abordaje del fenómeno musical- entre *forma* y *contenido* en la música, cuestión que en él alcanza un punto culminante en la consideración, como es obvio, de la música pura, de la música instrumental o absoluta, y muy explícitamente en sus páginas sobre Hanslick y la polémica en torno al formalismo. Volvemos ya a esa discusión, pero antes es preciso subrayar que la problemática de la relación entre forma y contenido es una de las grandes cuestiones propias de toda estética -general o particular-, pero que alcanzó en la música una dimensión adecuada a los problemas que la propia música suscita en términos de forma y materialidad. Una cuestión que cruza, de hecho, toda la historia de la música. La reflexión sobre la música implica siempre una consideración dialéctica relativa a un cierto orden de los sonidos que se extiende en el tiempo. Esta dialéctica entre *orden* y *tiempo* (la principal, en la música) aparece porque el orden sugiere una noción estructural, pero que sólo es captada en su desenvolvimiento temporal, siendo esta captación, por otra parte, un acontecimiento *del* sujeto, al cual constituye como una *interioridad*. Esta primería dialéctica esconde todavía otra, la existente entre *estructura* y *emoción*, queriendo significar con “emoción” los

5 MAE, p. 149.

movimientos de la propia interioridad, cuya dinámica es no discursiva: una dinámica específica, que constituye lo que voy a llamar *expresivo*, dentro del desenvolvimiento sólo aparentemente formal del proceso musical. Lo que nos lleva, a su vez, a otra perspectiva de la misma cuestión: que el proceso musical no representa ningún orden, si no conferimos algún tipo de *sentido* a este proceso. Las diferentes ideas en torno a esta noción del sentido que da sentido al proceso (inevitable aquí la redundancia) revierten, precisamente, en la idea de *forma* musical. Y en este captar la estructura de la sucesión musical surge la pregunta: cuál es el *contenido* de esta forma?, dando origen a las grandes corrientes que, desde la Antigüedad, se preguntaban en qué residía el extraño gran poder de la música. Y todo esto nos muestra que la música, por su particular condición, manifiesta en esta serie de dialécticas (hay más, pero no es ahora el momento de abordarlas todas) los diferentes aspectos de una misma dualidad inherente esencial. Y el análisis de estas dialécticas sólo corrobora, por otra parte, la extrañeza de la propia música en relación al lenguaje discursivo, aunque confirma, por otro lado, la especificidad de su carácter racional.

Todo esto no niega, sin embargo, que si existe algún arte en el cual su materia se presenta inmediatamente *humanizada* es en la música (y en la danza, probablemente tan unidas en sus inicios). En efecto, y como ya señalaba Adolfo Salazar, la música nace cuando el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento musical⁶ (y ligado, probablemente, entonces, a su propio cuerpo). Se percibe aquí bien la pertenencia del hecho musical al sustrato antropológico del hombre y a su capacidad de expresarse y de interpretar al mundo. El fenómeno musical iba unido desde sus inicios a las funciones más significativas de la vida individual y social, incluidas las rituales. Esto confirma la atribución a la música, desde los inicios de la civilización, de un poder expresivo propio, que la hacía particularmente apte para expresar los vínculos mas ligados a la propia humanidad del hombre, tam-

bién con aquello que sentía que le transcendía. Este poder expresivo tenía que ver, sin duda, con la capacidad de la música para articular la interioridad, ligada a esa su naturaleza dual que liga lo racional a lo emotivo... o lo separa! En este sentido, tenemos que recordar la dicotomía expresada, por ejemplo –y no por casualidad– en la concepción platónica de la música, una concepción desgarrada, ligada por una parte al orden (en armonía con el cosmos exterior y el alma interior, ligada a la estructuración racional de la interioridad, de ahí la importancia de la teoría del *ethos* musical y del aspecto formativo de la música para el desenvolvimiento del carácter). Pero, por otra parte, ligada también al éxtasis, al arrebatamiento, a la salida de sí mismo, a la pérdida de la identidad, una amenaza para el orden del cosmos, para el orden moral y el orden social (de ahí las estrictas leyes impuestas a la música en la república platónica⁷). Ahora bien, este aspecto arrebatador de la música (unido sobre todo a expresiones rítmicas extremas y a cierto tipo de instrumentos) significaba también la posibilidad de acceso a lo sobrenatural, por medio de ese estado arrebatado. De este modo, la condición para ser literalmente *poseído* por la divinidad (lo que implicaba ya, por cierto, la consideración de la música como algo más que mera *techné*, con todo lo que eso implica) era la pérdida de la individualidad. El aspecto expresivo de la música, por tanto, considerado puramente en sí, conducía ya a lo a-racional o supra-racional, y fue esto lo que muchos siglos más tarde retomaron (particularmente) los primeros románticos, como vía de acceso a aquello vedado por un pensamiento marcado por la progresiva identidad entre *ser* y *pensar* (y cuyo paradigmático ejemplo sería el pensamiento hegeliano). Ahí surgió también claramente la cuestión (ya más específica) sobre la superioridad (o no) de la música instrumental sobre la vocal (por razones musicales y por razones extramusicales), y su reconversión en el concepto de música absoluta.

En este contexto surge la polémica del formalismo suscitada por Hanslick, aprovechando

6 Cf. A. Salazar, *La música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

7 Cfr. Platón, *República*, 398a ss.

do el aspecto más científico de esta mirada sobre la música, y coloca la cuestión sobre el ser de la música en los términos propios de fenómeno. Dahlhaus percibe la intención de Hanslick y recoloca la polémica, situando la cuestión de lo “específicamente musical” en el contexto de la permanente dialéctica entre forma y contenido, y defendiendo que “Hanslick afirma no solamente que la forma es expresión, forma de manifestación del espíritu, sino también que *ella misma es espíritu*. En su estética, “forma” es algo análogo a la “idea musical”; y Hanslick define el término “Idea”, referido a Vischer e, indirectamente, a Hegel, como el concepto presente, de modo puro y sin imperfección, en su realidad”⁸. La empatía de Dahlhaus por esta perspectiva es, pienso, evidente, aunque no voy a desenvolverla aquí, pero evidente es también que es preciso añadir a la iniciativa de Hanslick una perspectiva histórica, con todo el juego de discontinuidades que eso significa⁹.

4.

Aquí comparecen ya, sin embargo, cuestiones mucho más fundamentales, que no hacen sino confirmar la potencialidad del estudio de lo “específicamente musical”, por una parte, y la potencia intuitiva de Dahlhaus para detectar y circunscribir en la música el alcance general de la práctica en la teoría, por otra.

En las páginas finales de su libro *La idea de la música absoluta*, y en relación a lo que pueda significar realmente la forma en el contexto de la polémica formalista en torno a Hanslick y el concepto de música “absoluta”, Dahlhaus refiere una frase de Nietzsche, en la cual éste afirma: “Se es artista al precio de sentir como contenido, como la cosa misma, aquello que los no artistas llaman *forma*”¹⁰. Y compara esta famosa cita con la expresión de Hanslick que adscribe

a las formas sonoras en movimiento el único contenido de la música, subrayando que así se instaura una idea clave para la estética de la “modernidad” del siglo XIX, la de que “en arte, la forma, en vez de ser mera forma aparente de un pensamiento, es ella misma pensamiento”¹¹. La música absoluta sólo podía justificar su existencia (*Dasein*, es la expresión de Dahlhaus) estética como forma, por eso necesitaba cualificar la noción misma de forma. Y es aquí donde Dahlhaus refiere aún que Nietzsche revistió de forma enfática la “sobria doctrina” de Hanslick. Ahora bien, la forma reclama ahora (no Hanslick, que se quedó en la mera “espiritualización” de la forma) la producción del contenido. El revestimiento alcanzó, de hecho, la posibilidad de hacer *la* inversión, extendiendo la inteligibilidad de la forma hasta el dominio poético (curiosamente) y Dahlhaus destaca que “lo que parece ser el resultado, la “forma”, es el origen de la poesía; lo que parece su origen, el sentido, es el resultado”¹². Señala todavía Dahlhaus que la resonancia nietzscheana de esta derivación, junto con otras correspondencias, muestra claramente algo más profundo, y es que “la tendencia (sea de la música, o de la poesía) a retraerse a las formas puras se mezcla con una exigencia metafísica en la cual el arte ocupa claramente el lugar de la religión, algo más peculiar y sorprendente de lo que la mera transparencia de un teorema estético de un campo para otro”¹³. Porque, como afirma Nietzsche, “sólo como fenómeno estético puede ser justificada la existencia (*Dasein*) en el mundo”¹⁴. Vamos a profundizar en el significado sugerido en toda esta problemática.

No podemos olvidar el hecho de que, independientemente de la legitimidad de la interpretación “puramente musical” de la esencia de la música, ésta comenzó a ser comprendida y actualizada en el contexto de su profunda relación con la *palabra*. De hecho, la historia nos

8 MAE, pp., 79-80.

9 Por eso puede pretender superar la idea de lo bello, que encierra, clausura la teoría de Hanslick en su propio carácter sistémico. Concluye Dahlhaus con Hanslick en su propio carácter sistémico. Concluye Dahlhaus con Hanslick en su búsqueda de la superación de una estética de la “poética musical” (sea lo que sea esto), entendiendo lo “poético” como la literaturización de la música.

10 C. Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, trad. de Ramón Barce, Barcelona, Idea Música, 1999 (en lo que sigue, IMA), p. 147. Dahlhaus toma la cita de *La voluntad de poder*.

11 IMA, p. 147.

12 H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956, p. 12. Citado por Dahlhaus en IMA, p. 148.

13 IMA, p. 149.

14 F. Nietzsche, *Werke in drei Bände*, Ed. De Karl Schlechta, Munich, 1954-1956, y Darmstadt, 1966, vol. I, p. 14. Citado por Dahlhaus en IMA, p. 149.

muestra que música y palabra fueron prácticamente indisolubles durante largos siglos. En la música occidental, esto tiene que ver fundamentalmente con su desenvolvimiento en el ámbito de su función al servicio de la religión. Por eso la mencionada dialéctica entre forma y contenido, en lo que a la música respecta, se centró en múltiples ocasiones en el aspecto *conceptual* del contenido, lo que acababa por significar, en su vínculo profundo con un texto. Y es un hecho que este vínculo con la palabra estaba ya en el origen de los análisis de los teóricos griegos de la Antigüedad: muy particularmente, en sus análisis sobre el *melos* (palabra que da origen a “melodía”; pero no inmediatamente identificable con el concepto actual). Ahora bien, si observamos con atención, sucede que el *melos* tenía en sí ya una complejidad triádica, en la cual se distinguían el *logos*, la armonía y el ritmo¹⁵, conjunto de poesía y música, pero de hecho el *logos* se analizaba ya separadamente. El análisis del *melos* implicaba ya, por tanto, una “abstracción” de la armonía y del ritmo. Esto es, la distinción contenida en el *melos* implicaba ya una consideración aislada del aspecto específicamente musical de la propia palabra, que se justifica siempre en el caso de la existencia de un *logos* (texto poético) dinamizado por un *melos*, y al mismo tiempo da ya las condiciones para una autonomía de lo específicamente musical (como lo llamaría Hanslick, pero presente, como vemos, en germen desde la Antigüedad¹⁶). Aunque también es un hecho que aquí surge la reflexión sobre otra dialéctica de la música, que aparece dentro de la discusión forma/contenido: la confrontación entre *música vocal* y *música instrumental* (previa a la cuestión, casi extramusical, de la música absoluta). Porque si bien es cierto que la música comenzó a ser históricamente considerada desde el punto de vista de su unión con la palabra, es igualmente histórica la progresiva autonomización de la música instrumental, que ha facilitado e propiciado también la comprensión de lo que es “específicamente musical”.

15 Cfr. Platón, *República*.

16 Cabe recordar, a este respecto, los trabajos del gran Aristoxeno de Taranto, discípulo de Aristóteles.

5.

En efecto, desde el punto de vista de su desenvolvimiento observamos que la música occidental estuvo muy vinculada al servicio de la Iglesia hasta una Edad Media tardía. Las influencias griegas y de los cantos de las sinagogas judías habían ayudado a configurar la música en la primitiva iglesia cristiana, muy directamente asociada al canto, y por tanto, al texto, a la palabra (sin olvidar tampoco la dimensión antropológica que el canto en sí mismo presenta, centrada en su carácter expresivo). En este proceso se va configurando el canto gregoriano, que a su vez da origen a la posterior trayectoria de la música europea, esto es, básicamente occidental. El canto gregoriano, que reutiliza los modos griegos, se expresa monódicamente (con una sola voz), y su acentuación tiene como base el acento prosódico del texto litúrgico. Ya hacia el final de la Edad Media comienza a desarrollarse la música *profana*, música desligada del servicio divino, entrando simultáneamente ciertos elementos populares en la música destinada a la liturgia o fines del culto divino, todo ello ligado también a su propio desenvolvimiento como arte y como ciencia. Sin duda, la música instrumental había acompañado siempre la música vocal, pero fue ganando su lugar propio como acompañamiento en la danza, o para acompañar las representaciones teatrales. Frente a la monodia del gregoriano y formas de él derivadas, con el *ars nova* se inaugura la *polifonía*, que es la simultaneidad sonora de varios cantos unidos entre sí por la consonancia armónica¹⁷. Y aunque la polifonía mantiene una vertiente eclesiástica (hasta llegar a Palestrina, o Vitoria, de entre los grandes polifonistas de los siglos XVI y XVII, en el espíritu de la Contrarreforma), se manifiesta ya otra vertiente claramente profana (como, por ejemplo, el *madrigal*).

Por otra parte, la Reforma de Lutero y la traducción de la Biblia al alemán y otras lenguas vernáculas propician un movimiento interiorizante en el seno de las iglesias, apoyado

17 Lo que propicia el inicio de la afirmación del sentido tonal, y las consecuencias musicales derivadas de este hecho.

en el canto y en la música. En efecto, la Reforma había subrayado el aspecto interior y más subjetivo de la experiencia religiosa, y la música era el medio adecuado para la expresión de una interioridad en relación con una Palabra (la Palabra de Dios) objetiva, por tanto. Porque la presencia de la música es ahí una necesidad, ligada a un concepto de la religión cada vez más intrínsecamente unido al aspecto íntimo de la experiencia religiosa, y sustentado, por otro lado, en una dependencia fundamental de la Palabra, del texto, de la Biblia. Por eso existe una tendencia a la incidencia en lo *subjetivo* capaz de ser expresado por la música –que es, en realidad, la fuerza expresiva del *melos* en sí misma– en la base para el inicio de un proceso en el cual (según el análisis del teólogo protestante Karl Barth) a partir del siglo XVII el canto de la iglesia (protestante) para de ser “himno” a ser “autoconfesión”¹⁸. Apela Barth a la tendencia a la pérdida de la ligazón entre texto y música (entre *logos* y *melos*) para caer en un (excesivo) sentimentalismo que hace que la música originariamente litúrgica sigue una dirección irracional, angustiada y absolutamente subjetivizada de la expresión religiosa.

Todo esto no es independiente del hecho de que, a partir de la Ilustración, se comienza a configurar la idea del arte ligado al sentimiento estético como *experiencia de lo infinito*. La idea ilustrada de una religión universal (que sería el “auténtico cristianismo”) va ligada a la correspondiente búsqueda de un lenguaje absolutamente supraconceptual, cuya expresión adecuada sería sin duda la música, ese arte de la interioridad ligado a la espontaneidad de la naturaleza al lenguaje originario (aquí escuchamos las resonancias de Rousseau!). Lo que aquí adviene es la idea de la superioridad de la música *instrumental* sobre la *vocal* (paso previa para la idea de la música absoluta). El paso siguiente necesario es entonces, en efecto, la idea romántica de una *religión del arte*. Así, la música religiosa y la religión de la música y del arte aparecen como el problema propiamente romántico del

siglo XIX. En este ambiente existe también una recuperación por las obras de carácter sacro del pasado (Palestrina y Bach, sobre todo). E.T.A. Hoffmann declara a Palestrina exponente del arte religioso del pasado, y proclama a Beethoven el detentor del arte plenamente *cristiano*, pero siendo ya su expresión música pura, instrumental, expresión del “arte misterioso de los nuevos tiempos, que visan la espiritualización interior”¹⁹. Hoffmann afirma aquí la pérdida de lo que él llama la “substancia cristiana”, ya irrealizable según él, por lo menos al modo de Palestrina (y su estricta sujeción al *logos* en las composiciones religiosas). Con Beethoven, sin embargo, se abriría la puerta a la pretensión de una experiencia de lo *inefable* (liberada ya la religión del texto), lo que se muestra en la esencia, según Hoffmann, de las sinfonías de Beethoven, en las cuales se manifiesta el desarrollo de una Cristiandad firmemente perfilada que se transforma, “gracias al espíritu impulsor del mundo”, en presentimiento de las “maravillas del reino longinquo”²⁰. Curioso es observar también que cuando Hoffmann habla de Beethoven como exponente máximo de esta religión del arte, no se refiere a su *Missa solemnis*, que él analiza pero considera poco religiosa²¹. Esta absolutización de la música, sin embargo (y en la medida de esa relación explícita que teóricos y compositores desenvuelven en torno a ese aspecto suprasensible, sobrenatural, si queremos), dificulta la percepción genuina de una experiencia intrínsecamente religiosa, precisamente por la difuminación del aspecto necesario de *alteridad*: esto es, la difuminación de la relación de precedencia, bajo la forma de la discontinuidad, necesaria para que acontezca el fenómeno primordial de lo religioso²².

Lo que de hecho sucede aquí es que se produce una vuelta a ese aspecto de la consideración dual de la música que incidía en lo entusiástico, en el éxtasis, en la música como una

18 Cfr. K. Barth, *Dogmática*, vol. I. Citado por F. Sopeña, *Música y literatura*, Madrid, Rialp, 1974, pp. 183-184.

19 E.T.A. Hoffmann, *Autobiographische, musikalische und vermischte Schriften*, Zürich, Atlantis Verlag, 1946, pp. 330ss.

20 *Ibidem*.

21 “En su *Missa*, Beethoven nos ofrece una música absolutamente bella, y sin duda, genial, pero en absoluto una *Missa*”, *Ibidem*, p. 422.

22 Si es inmanente, queda reflexivo, aunque continua siendo considerada “alteridad”.

pérdida de la individualidad, para llegar a un estado de apertura para aquello más allá del *logos*. Recordamos las reticencias de Platón ante ciertos modos musicales, que llegó a prohibir en su república. No es una casualidad esta referencia a Platón ahora, porque estamos ya en condiciones de percibir las profundas implicaciones de la relación establecida por Dahlhaus con Nietzsche en el contexto de las implicaciones de la definición de música en base a su dialéctica interna forma/contenido. Porque no se puede desligar este aspecto de absolutización de la música (en su aspecto más a-racional, mas a-discursivo) con el desenvolvimiento de la crítica al propio *logos* que comenzó en el siglo XIX –sobre todo, como una fuerte reacción al logocentrismo de Hegel– y que tuvo un exponente referencial, en efecto, en la figura de Nietzsche.

Por eso no resulta sorprendente que Nietzsche, incluso aunque reconoce que la música surge en cada pueblo unida a su lírica (a la palabra, por tanto) –lo que significa reconocer que la música instrumental es históricamente posterior– afirma, sin embargo, que la música (pura) es lo (metafísicamente) originario²³: “*El origen de la música está más allá de toda individuación, afirmación que se explica a sí misma conforme a nuestra definición de lo dionisiaco*”. En ese sentido, la “lírica primitiva de los pueblos” es “una imitación de la naturaleza en su función artístico-creadora”. No es el momento de profundizar más en esta cuestión, pero queda aquí expresa la posición sobre el fundamento de la realidad en lo *negativo*. Recordemos a este respecto que Nietzsche hace estas afirmaciones en el contexto de su crítica radical al concepto de *verdad*, y por tanto, al *logos*. La crítica al *logos*, por otra parte, hace reivindicar a Nietzsche la posición de la *naturaleza*, profundamente en contra de la reconversión de la naturaleza en espíritu realizada por Hegel: la recuperación de lo *inmediato* (siendo la naturaleza en Hegel, precisamente, lo *todavía no mediado*). En fin, ambos, Hegel y Nietzsche, tienen un gran problema con la noción de *alteridad*, aunque por razones

contrarias. En efecto, y volviendo a los términos del argumento de este ensayo, Hegel significaría la pura continuidad, mientras que Nietzsche representaría la pura discontinuidad. Ambas –cuando aparecen en estado puro– cuestionan la existencia misma de la alteridad. Ahora bien, este análisis parece ofrecer una clave interpretativa en la propia noción de *forma*.

6.

Y para pensar la noción de *forma* (y forma pura, y en su abstracción, parece ser la música) vamos a intentar un análisis desde el lugar en que continuidad y discontinuidad confluyen: el *punto*. Volvemos con ello a lo que la lectura de Dahlhaus nos sugiere. En primer lugar, *forma* y *objeto* no son inmediatamente identificables (una afirmación instrumental). Una noción de forma basada en el abordaje del punto puede dar razón de la afirmación de Dahlhaus de que “el principio de la interpretación inmanente es en sí dialéctico. Representa la consecuencia extrema del método histórico y, al mismo tiempo, su inversión en lo contrario”²⁴. La perspectiva inmanente implica la consideración del fenómeno de la forma específica como *unidad*. Unidad es en sí misma una discontinuidad, ligada a su ser *acontecimiento* (ahí, el acontecimiento no es mero evento: es *obra*, en su acontecer). Al mismo tiempo, su ser unidad incluye el factor *cultural*; porque es unidad en la medida en que es percibida como tal. Esa unidad que la caracteriza establece ella misma un puente entre la naturaleza y la cultura.

Si nos situamos en el punto, esto es, en el instante (desde el punto de vista de la música, que es en el tiempo), encontramos entonces una problemática sorprendente, la problemática del *ritmo*. Dice Dahlhaus: “Aparentemente, las dificultades con que se depara la tentativa de una descripción y análisis del espacio sonoro y del movimiento musical –dificultades que a veces parecen laberínticas– sólo se pueden superar partiendo de la hipótesis de que, en el complejo de impresiones espaciales y del movimien-

23 F. Nietzsche, *Über Musik und Wort* (1871). *Werke. Kritische Gesamtausgabe* III, 3. Hrsg. v. G. Colli/M. Montinari, Berlin, 1967ss., pp. 377-387. Traducción española digitalizada por librodot.com.

24 MAE, p. 134.

to, el ritmo –y no la melodía (...)– representa el momento primario²⁵, siendo el ritmo “el momento fundante integrador de la impresión musical del movimiento”²⁶. Ahora bien, este es equivalente a un “*temps dureé*” consolidado en “*temps espace*” bergsonianos: una horizontalidad, por tanto, que implicaría el tiempo como dimensión primaria del espacio sonoro (*forma*, en sentido amplio), siendo la dimensión vertical, “secundaria”²⁷. En este sentido, Dahlhaus apuntaría a una idea de la primacía del *ritmo*, si aplicamos a la idea de la música la primacía de las *relaciones* entre los sonidos: alturas y duraciones. Sin embargo, desde el punto sonoro, el ritmo es concebible, mucho más, como el lugar donde confluyen una verticalidad (*intensiva*) y una horizontalidad (*extensiva*). La horizontalidad marca la idea de *secuencia* (y por tanto, de movimiento, que no es idéntico con *sucesión*!). La verticalidad marca las posibilidades multidimensionales del sonido, en un sentido semejante –por ejemplo– al de Kandinsky, cuando hablaba del punto (gráfico) como posibilidad pura (antes de la línea)²⁸.

El ritmo en general es la posibilidad de inteligibilidad de un movimiento horizontal cualificado en sí mismo, puntualmente, en cada momento de sucesión. Vuelvo a Dahlhaus, que en su caracterización del ritmo, habla del ritmo dentro de un sistema de rítmica de compases –ritmo regular, por tanto– y le atribuye tres características: *duración*, *acentuación* y *carácter* de los tiempos. Cabe aquí entonces la soberanía del ritmo, si se considera más el carácter relacional de las distancias entre los sonidos de lo que las alturas en sí mismas. Prima entonces el aspecto relacional, y Dahlhaus elabora en este contexto una sutil red de relaciones entre los propios conceptos, para llegar a la interdependencia en un plano de *precedencia de sentido*, un sentido que sería captado, entonces, en la sucesión. “La vertical –la impresión de que las diferencias sonoras son distancias representables en términos

de espacio– sólo se constituye juntamente con la horizontal”²⁹. Ahora bien, “dado que el movimiento y el ritmo no tienen lugar en el intervalo simultáneo, se reducen o incluso (...) desaparecen la impresión de distancia y de espacio”³⁰.

7.

El ritmo apunta aquí a su condición de paradigma mismo de inteligibilidad, porque concurren una legalidad exterior que es captada como legalidad interior. Puede ser paradigma de la posibilidad misma de toda forma, en esa “puntualidad” (de “punto”) extensiva e intensiva. Una pura extensividad negaría la vida, negaría el factor de naturaleza, de vida individual surgida de la novedad. Eso sería un Hegel. Una pura intensividad negaría la capacidad misma de configuración, y la constitución de un Yo, de una interioridad; negaría, por tanto, la posibilidad misma del *tiempo* en su dialéctica esencial (agustiniana, por ejemplo). Eso sería un Nietzsche.

Sin embargo, el propio punto, considerado como *instante*, puede ser pensado de modos diferentes, sin renunciar a ninguna de las dos dimensiones (intensividad y extensividad). Puede ser pensado, en primer lugar, como una concentración de las dimensiones del tiempo, en el presente del instante; pero puede ser pensado también como configurado *desde* el propio presente. Esto es, puede partir de lo extensivo para lo intensivo, o desde lo intensivo para lo extensivo. Filosóficamente, esto puede abrir algunas perspectivas de conexión entre *ser* y *pensar*. Musicalmente, puede abordar formas contemporáneas de música con categorías específicas (por ejemplo, de timbre y textura). Y queda aquí en abierto y siempre en cuestión la relacionalidad ligada, necesariamente, a la alteridad. Continuidad y discontinuidad son en sí mismos conceptos relacionales. Su confluencia en el punto implica que sólo adquieren significado desde esa relacionalidad. ■

25 MAE, p. 119.

26 *Ibidem*.

27 Cfr. *Ibidem*.

28 Cfr. V. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Paidós Estética, 1998.

29 MAE, p. 120.

30 *Ibidem*.

Bibliografía

Dahlhaus, C., *Musikästhetik*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1967.

Dahlhaus, C., *La idea de la música absoluta*, trad. Ramón Barce, Barcelona, Idea Música, 1999.

Hoffmann, E.T.A., *Autobiographische, musikalische und vermischte Schriften*, Zürich, Atlantis Verlag, 1946,

Kandinsky, V., *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Paidós Estética, 1998.

Nietzsche, F., *Über Musik und Wort* (1871), *Werke. Kritische Gesamtausgabe/ III, 3*, hrsg. v. G. Colli/ M.Montinari, Berlin, 1967ss. (trad. española digitalizada por librodot.com.).

Platón, *A República*, trad. Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2001.

Salazar, A., *La música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Steiner, G., *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.

