

## MEMORIA DE LA MÚSICA (LA POÉISIS MUSICAL)

*José Villalobos*



Este trabajo plantea un ejercicio de *ontología de la música* y propone una indagación filosófica *more radicale* de ésta. Se recorre el camino hacia la poésis musical a través de tres apartados, buscándose lograr una filosofía que sea capaz de explicar y comprender la música en el contexto ontológico, y no meramente desde el punto de vista estético.

This piece poses an exercise of *ontology of music* and proposes a philosophical inquiry of it *more radicale*. The path to musical poésis is reached through three stages, trying to achieve a philosophy that is capable of explaining and comprehending the music in an ontological context, and not merely from an aesthetic point of view.

### 0. LA CONDICIÓN DE HOMBRE “*MORE RADICALE*” Y LA POÉISIS MUSICAL

El tema escogido para esta conferencia es “*La poésis musical*”, tema atrevido y de alto riesgo para un filósofo. Desde el comienzo, quiero dejar claro que, no siendo músico, ni musicólogo, ni crítico de arte musical, no trato de subrogarme en sus trabajos. Por el contrario, intentaré comprender la música como creación poética del hombre; en otras palabras, si lo prefieren ustedes, intentaré hacer una ontología de la música.

§ 1. La pregunta hegeliana “¿qué necesidad tiene el hombre de producir obras de arte?”<sup>1</sup> nos puede servir de hilo conductor en nuestra búsqueda. ¿Es necesaria la música para el hombre?, ¿hasta qué grado de necesidad?, ¿se puede vivir sin la música? ¿Su necesidad sería análoga a la de los productos culturales, tales como la religión, la política, la literatura, el arte o la filosofía? ¿Cuál es la peculiaridad de la necesidad de producir música, si la hubiere? Quiero dar una respuesta tentativa, ensayadora. Y es en la condición de hombre donde debemos buscar en orden a su esclarecimiento. La música nos hace más propiamente humanos.

Existen dos modos habituales de explicar y comprender la música (presentes a veces en los programas de mano de los conciertos públicos).

---

N.B.- Conferencia pronunciada en la Universidad de Braunschweig (Alemania) el 26 de noviembre de 2002. Se publica la versión española sobre la que se realizó la traducción alemana utilizada entonces.

El primer modo consiste en relatar las circunstancias biográficas en que surge la obra musical, y desde ahí entender la música; pero la cómoda erudición biográfica o histórica oculta, a veces, la cosa misma que expresa la obra musical. El segundo modo se basa en hacer una presentación técnica (tonalidades, compases, formas...) de la teoría de la música; esta erudición técnica hurta al aficionado la comprensión musical, y a veces hasta la significación de la propia obra.

Por ello proponemos comprender la obra de arte musical en relación a la condición de hombre y sus modos trascendentales o abismales (en nuestro caso el modo trascendental de la *poésis*), que es un punto de vista ontológico y no meramente estético.

La erudición histórica y la erudición técnico-musical tienen su propio valor, y además grande; las criticamos cuando pretenden sustituir la comprensión ontológica de la obra de arte musical. Esta comprensión ontológica presume un estudio exigente del aspecto, de la actitud y de la mediación trascendentales de la música; estudio realizado *more radicale*, esto es: 1) una filosofía en diálogo con la tradición filosófica canónica, 2) una filosofía como *mathesis* y su correspondiente exigencia de seguridad y sistematicidad; y 3) una filosofía cuyo método es la *Rückgang* (vuelta al origen) y la búsqueda de la cosa misma, una *memoria* de la música.

Recorreremos el camino hacia la *poésis musical* en tres apartados:

1º: estudio de la realidad musical y su búsqueda de la belleza (*kalón*)

2º: estudio del músico como sujeto creador (*poietés*) y el proceso de composición musical.

3º: la significación de la creación musical (*poésis*) y su resultado que es la obra de arte musical (*poíema*).

Todo nuestro esfuerzo está dirigido a lograr una filosofía que sea *capaz* de explicar y comprender la música en el contexto ontológico ya señalado. ¡Cómo usaríamos nuestro tiempo ocupándonos de una filosofía *incapaz* de explicar y comprender la música! Para que una filosofía pueda interesar al hombre le es exigible que pueda explicar la música, como también otros productos culturales. El hombre es capaz de alcanzar la verdad, en nuestro caso la verdad de la belleza musical.

§ 2. Como existen demasiados desencuentros entre filosofía y música conviene hacer algunos *avisos* preventivos o anticipadores que sitúen nuestra aportación lo más pertinentemente posible.

A) El primer aviso es que la música presenta dificultades como objeto de comprensión teórica. La realidad musical busca la belleza y ésta se muestra *esquiva* a su teorización. No más que en otros temas de que trata la filosofía, por ejemplo, el lenguaje, la libertad, la justicia o la belleza plástica o literaria. Pero no por eso hay que desistir del esfuerzo conceptual por describir la música. Kierkegaard<sup>2</sup>, hablando del “Don Giovanni” de Mozart destaca estas dificultades, pero parece ceder la primacía a la música frente al filósofo que la estudia: “habida cuenta de que aquello que la música expresa [...] es el objeto propio de la música, ésta lo expresa de una manera *mucho más perfecta* que el lenguaje, que hace un papel muy pobre a su lado”. Ya tendremos ocasión de hablar de la primacía o preeminencia entre la palabra y la música.

Existe un rico tratamiento filosófico de la música, aunque, en verdad, después de la tercera modernidad la atención filosófica al fenómeno musical ha sido muy escasa en núme-

ro, y pobre en calidad y penetración. La música no es más problemática que investigar otros temas filosóficos, siempre y cuando remontemos, y aceptemos, el escollo de la aparición auditiva –y no visual– de esa realidad, ya que la filosofía acostumbra a manejar la visión tanto como visión sensible como visión intelectual.

B) El aviso anterior se refería a la música como realidad sonora, este segundo aviso se refiere al filósofo cuando se acerca a la música: se le achaca falta de preparación técnico-musical en su construcción teórica<sup>3</sup>. Tal reproche se le podría hacer también al filósofo que se acerca a la ciencia positiva (no conoce la ciencia positiva, ni hace experimentos), al filósofo que se acerca a la justicia (no sabe derecho positivo ni puede ejercer prácticamente); no digamos nada del que se acerca a la pintura (no conoce la técnica pictórica ni la práctica). ¡Qué haría un crítico literario (teórico de la literatura) si tuviera que ejercer creativamente el arte literario (por ejemplo, escribir novelas)!

Hay cierta parte de verdad en el reproche, deberíamos conocer la teoría de la música y la práctica musical de un instrumento, a ser posible; pero ello no debe hacer olvidar el argumento sofístico que encierra.

En efecto, es cierto que existen filósofos inauténticos que hablan sin competencia de lo que se le pone por delante (política, sexo, cine, deporte...), y por qué no, también, de música. Les he llamado *pantólogos* –“que hablan de todo”, en término griego– y lo hacen de modo ensayístico y frívolo por afán de notoriedad y vanagloria. Pero éste no es el caso del filósofo que, amando la música, se acerca a ella con afán de dejarse llenar por ella, y así, probando, llegar a conocer y amar en mayor grado la música. A estos últimos podemos llamarlos *ensayadores*, para los que amar la música y conocerla están relacionados dialógicamente; un amor entregado y firme que permitirá llegar a comprender las posibilidades de esa música a la que tanto debemos en nuestra existencia.

La experiencia de la música –escuchar música– no es un placer sencillo sino que exige un esfuerzo y una disciplina cognoscitiva; al igual, por ejemplo, que el placer de la lectura no es sencillo ni fácil. Muchas veces al oyente musical se le escapa *el alma de la música*, y tras ello ha de correr no obstante. Es un peligro que surge muchas veces en las audiciones musicales, y que es análogo a esos comentarios de texto filosóficos que quiere agotar la explicación de la letra y sin embargo se le escapa el alma de dicho texto.

C) Un tercer aviso está referido a la propia comprensión de la música. Aceptamos la propuesta de Hanslick<sup>4</sup> de que “la consideración estética no puede basarse en ninguna circunstancia que sea *ajena* a la misma obra de arte”. Hay que huir de la comprensión de la música como resultado de la biografía, de la época histórica o de las ideologías; que muchas veces acaba en palabrería vacúa que no conduce a la meta interpretativa. La filosofía, la ontología de la música puede ofrecer la especulación necesaria para ese fin.

Valga la confesión de Schloezer<sup>5</sup> en su estudio de Bach. Se propone como tarea el arte y la persona de Bach; pero hubo de renunciar a ello, a medida que avanzaba su empeño, pues echó en falta la rigurosidad en el uso de los términos generales. Por ello se vio obligado a escribir una estética musical para poder comprender a Bach; estética que no se originó abstractamente sino que procede de una “reflexión sistemática sobre las composiciones de Bach”.

La ontología de la música ha de tener en cuenta la teoría de la música, pero ha de proceder con método y rigurosidad propiamente filosófico. La música puede escucharse espontáneamente, pero una reflexión ontológica sobre la música llevará al oyente –y al intérpre-

te, en su caso— a una mayor penetración en su escucha musical y en el descubrimiento del *ser* de la creación y la obra musicales.

### I. LO BELLO MUSICAL; SONIDO Y TIEMPO. *SUB SPECIE DURATIONIS*

§ 3. En el primer gran apartado trataremos del *aspecto trascendental*, a saber: la realidad sonora que busca mostrarse en belleza; pero también se muestra en la fealdad y en el relativismo de la confusión en que se halla inmersa la música actual. Es el aspecto objetivo; preguntamos ¿qué es música?, ¿qué es la *belleza* en la música?

Al decir música *ya tenemos* una cierta idea de a qué nos referimos, de otro modo no sabríamos de qué estamos tratando. Podemos tener presente el canto de los pájaros que aparece en la naturaleza, o ciertos cantos populares que tarareamos, por hablar de expresiones muy iniciales. Sin duda alguna, en nuestro mundo vital (*Lebenswelt*) occidental tenemos experiencias mucho más elaboradas: hemos oído gregoriano, alguna polifonía renacentista o alguna ópera.

La música en cuanto arte —producido por el hombre— busca la belleza, tiene su primera aparición como canto —palabra acompañada de música—; posteriormente evolucionará como música independiente. Se parte de este hecho para aproximarnos teóricamente a la música ya constituida en arte; Hegel<sup>6</sup> se acerca a la música como “interioridad subjetiva”, y para él la música “permanece ella misma subjetiva en su objetividad” —material objetivo: el sonido—. La diferencia de la música respecto a las demás artes estriba en que su material empírico es la vibración que produce el sonido. No es la vista, sino el oído el que aparece ahora como fundamental en nuestra percepción y conocimiento.

Por esta razón no es tan extraño o sorprendente que un músico del talento especulativo de Sergiu Celibidache pueda decir que “la música no es otra cosa que el camino hacia la libertad”<sup>7</sup>, y por ello también haya escrito: “Si todavía no hemos pasado de la belleza de la música, aún no sabemos nada de música. La música no es bella. Sí que lo es también, pero la belleza es solamente el cebo. La música es verdad”<sup>8</sup>, siguiendo en ello a Schiller, que identificaba la belleza con la verdad.

La música es indefinible, como todo fenómeno primario (el ser, la libertad, la realidad), y para ello la tradición filosófica ha recurrido a la teoría del orden trascendental (realidad, unidad, verdad, belleza... como explicitación del ser, que no amplían pero sí lo aclaran) de ahí que decir que la música no es belleza sino verdad es un eco de la conversión de los trascendentales (ser y verdad son convertibles) y de la relación entre los modos trascendentales. Como desde Aristóteles se necesita para una definición un género próximo y una diferencia específica, la música no es definible, ya que los fenómenos primarios no tienen género ni diferencia. Por ello se puede aproximar la belleza de la música a la verdad o a la bondad<sup>9</sup>. La música, en cuanto arte, es una presencia de la belleza como plenitud en la que se muestra la armonía y el esplendor del ser. Es una objetividad trascendental (objetividad no cósmica), y en consecuencia es un fenómeno universal y absoluto, se da en todo hombre y de un modo concreto y personal.

Una coda sobre lo absoluto de la música es que lo bello en música no es natural sino que lo descubrimos en su desarrollo cultural-histórico; lo absoluto se da como conquista histórica y nunca se logrará del todo. Como ejemplo tengamos en cuenta la construcción histórica de la tonalidad en la música occidental. La tonalidad no es algo natural, que la música occidental toma de la naturaleza, sino que es algo convencional que hay que ir constru-

yendo. Hasta Bach no se halla el temperamento, que él va a exponer magistralmente en “El clave bien temperado” (*Das Wohltemperierte Klavier*) cuando construye los 24 *Praeludium und Fugem* siguiendo las 24 tonalidades temperadas.

§ 4. El hecho musical se presenta *prima facie* en el sonido, en el sonido como fenómeno físico. La física del sonido es estudiada como física de ondas por la física clásica. Las ondas mecánicas son especialmente importantes porque causan la sensación de audición en nuestro oído, y por eso se denominan ondas sonoras. La mayoría de los sonidos que escuchamos se transmiten a través del aire, sin embargo también pueden transmitirse a través de líquidos o sólidos. Para los físicos, los músicos hacen una descripción subjetiva de los sonidos basada en términos tales como tono, sonoridad y timbre; los físicos, por el contrario, intentan una descripción física u objetiva del mismo basada en frecuencia, intensidad del sonido y forma de la onda. Naturalmente existen correlaciones entre ambas descripciones.

El sonido, en efecto, exige una vibración exterior y un órgano receptor, pero necesita una conciencia del sonido que *trascienda* el nivel físico del mismo. Hay que trascender el sonido más allá de las vibraciones. Ingarden<sup>10</sup> habla de los momentos no-acústicos de la música que pueden transformar el fenómeno acústico en acontecimiento musical; sin esta transformación musical los sonidos permanecerían como tales fenómenos físicos sin ninguna otra significación.

El hecho musical presenta fenomenológicamente tres elementos objetivos: melodía, ritmo y armonía, ¿qué ha de ocurrir para que esos tres elementos puedan producir belleza?

Como es sabido, en teoría de la música, la *melodía* es la sucesión temporal de sonidos de distinta altura dotados de sentido musical –se representa por notas (y la clave es lo que permite dar nombre a las notas del pentagrama)–. El *ritmo* es una división cualitativa del tiempo que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores correspondientes a un compás dado; esto es, el ritmo implica un cierto movimiento ordenado por medio de acentos. La *armonía* es el conjunto de normas o reglas que ordenan y regulan entre sí las diversas partes de un discurso musical.

La preeminencia de un elemento musical sobre otro nos haría recorrer la historia de la teoría musical y de la historia de las obras musicales, pues unas veces se prima a una y otras veces a otro. Por ejemplo, la melodía tiene la primacía en la monodía barroca, la armonía en la polifonía renacentista, etc... Veamos dos respuestas a esta cuestión: Hegel y Wagner.

Hegel<sup>11</sup> presenta dialécticamente estos tres elementos en un orden diferente del que hemos dado. En primer lugar sitúa el ritmo, que es la duración y el movimiento meramente temporales, “que el arte no debe dejar al azar”; el segundo momento es la armonía, pues los sonidos no sólo deben distinguirse por su duración sino por su concordancia, su oposición y mediación. Y por último está la melodía, que considera a los sonidos musicales “en su unión concreta con el contenido espiritual”. En consecuencia, la melodía es el elemento superior, ya que expresa “lo poético” de la música.

Por el contrario, Wagner<sup>12</sup> usa la metáfora del mar para caracterizar la naturaleza de la música: la música es como el mar. El ritmo y la melodía son los brazos que se abren y contactan con la danza y la poesía respectivamente: son las orillas del mar. Por el contrario, la armonía es la que expresa las profundidades, es la extensión infinita del mar. “El oído no percibe más que la superficie del mar –dice Wagner–; el fondo del corazón es el único que

puede concebir su profundidad”. La armonía, pues, es el elemento primordial en el pensamiento wagneriano.

De todos modos, estos elementos, unidos o separados, expresan la esencia objetiva de la música, y se dan entrelazados en el hecho musical.

§ 5. Digamos como conclusión que la música, cuya objetividad es intencional y no efectiva (o real-cósica), se hace presente en el tiempo, y no en el espacio (como la pintura, escultura y arquitectura). La naturaleza de la música es ser arte del tiempo, integra sonidos en el tiempo de modo artístico.

Bergson<sup>13</sup>, de quien tomamos la expresión *sub specie durationis*, describe la esencia de lo que llama *vida* (es decir, lo humano como *moviente*) como lo que se mueve y es cambiante, frente a la naturaleza física que es *inmóvil* y permanente. Para él el único modo posible de pensar la realidad y el ser de la vida es hacerlo *sub specie durationis*. Describir y pensar la música, *sub specie durationis* en nuestro caso, es un largo camino que hemos de recorrer<sup>14</sup>.

§ 6. Ahora es el momento de tratar de la relación o conversión que puede darse entre la música y las otras artes. Las artes temporales y espaciales tienen relación entre sí, entre música y pintura por ejemplo. Pero entre literatura –en el sentido de *poiesis* de la palabra– y música hay una relación más estricta pues ambas son artes del tiempo. Para ver estas relaciones acudiremos a una figura retórica: la metáfora, y dentro de ella a la sinestesia. Usamos la metáfora no para eludir el pensamiento, sino para que nos dirija hacia él; y en este sentido usaremos la sinestesia para comprobar si puede expresar de mejor modo la música para llegar a una precisión más fuerte, una precisión pensante.

Como sabemos, la sinestesia consiste en hacer una transferencia de un dominio sensorial a otro. En el poema unamuniano al Cristo de Velázquez aparece el verso “música de los ojos su blancura”; es una figura semántica que intenta destacar el significado: en el verso citado la transferencia realizada destaca más con su afinidad con el sentido de la vista. Otro ejemplo de sinestesia sería el conocido verso de Quevedo “Y oír con mis ojos a los muertos”, en el que la comparación, de nuevo, se hace entre el oído y la vista; pero se podrían añadir ejemplos también referidos a los otros sentidos.

La sinestesia en la música se ha usado de muchas formas. En el libro apócrifo “Pequeña crónica de Ana Magdalena Bach” se retrata a Bach destacando que tenía unos “ojos oyentes”; es el mejor modo posible de describir su personalidad como músico. La música, pues, se puede interpretar como visión y esta sinestesia no se hace para ocultar lo auditivo sino para destacarlo. También se podría hablar de la música respecto del olfato: el olor del sonido, el aroma de la música. Lo mismo se puede decir de la música en relación al gusto: hay sonidos dulces y sonidos ásperos; hay quien gusta de la melodía en el sentido de saborear. La música también puede ser táctil; en español se *toca* un instrumento (en otros idiomas se dice *sonar* o *jugar* un instrumento); la expresión *tocar* no es una mera metáfora, porque es un tocar que avanza y nos permite adentrarnos en la esencia de la música.

Llegamos, pues, a una teoría de la relación o convergencia entre la belleza de las artes: se puede expresar cualquier arte desde los fundamentos de cualquier otra. Convergencia no quiere decir desaparición de los límites entre las artes, sino la comunicación o conversión

entre ellas. No es igual desaparición –o fusión como desaparición– que convergencia como distinción, de ahí que utilicemos la vieja expresión “*conversio*” para acercarnos a este asunto.

Esta *conversio*, conversión entre las formas de las artes, ha sido dicha de muchas formas, y aquí vamos a utilizar la expresión “*ut pictura poesis*” de Horacio, la poesía como la pintura. A partir de ella podemos hacer una aplicación general de la sinestesia a la conversión de las artes, y desde la música podríamos decir: “*ut musica philosophia*”, “*ut musica poesis*”, “*ut musica architectura*”, “*ut musica pictura*” y “*ut musica sculptura*”.

Cuando decimos *ut musica philosophia*, no estamos señalando solamente una figura retórica –eso sería *in obliquo*–, sino que también estamos afirmando directamente –*in recto*– que la filosofía es como la música, la filosofía es música. La filosofía tiene o debe de tener *musicalidad*, lo que quiere decir que debe tener orden, sistema, ser dicha en su momento preciso, tener sus repeticiones, que una cosa exija la otra; eso significa que la filosofía es música.

Lo mismo cuando decimos *ut musica poesis*. Con ello no se dice sólo que, oblicuamente, la poesía es como la música, sino que la creación literaria es *in recto* también música; entre otras razones, porque la música surge del canto griego y en el canto griego el uso de sílabas largas y breves señala la musicalidad. Y lo mismo diremos referido a la arquitectura, a la pintura y a la escultura, que no sólo son música retóricamente, sino que deben tener musicalidad para ser tales.

Así queda expuesto de manera global el intento de explicar la convergencia entre la música, las artes y la filosofía –entendida también la filosofía como *poésis*, como creación filosófica–.

## II. PHILÉKOOS. CREADOR; PROCESO DE COMPOSICIÓN MUSICAL. CO-CREADOR: INTÉRPRETE, OYENTE.

§ 7. El segundo apartado trata de la modalidad de la música, que corresponde a lo que hemos llamado *actitud trascendental* de la música. Se refiere al que compone la música: creador o *poietés*; pero también del co-creador, ya sea intérprete o el propio oyente. Todas estas cuestiones las he englobado en el término *philékoos* –el amante del sonido–. El amor a la música es la dimensión o característica fundamental de la actitud trascendental de quien se acerca al ser de la música.

¿Cómo ha logrado esa trascendencia, ser sujeto trascendedor musical –el creador musical–? Al sujeto trascendedor musical le llamamos *poietés* porque tiene la facultad o posibilidad de la *poietiké*, capacidad de hacer o don de producir. El poeta musical tiene facilidad para poder poetizar –crear música– cualquier acontecimiento de la realidad humana o de la naturaleza.

El *philékoos* se mueve en el ámbito que podemos llamar sentimiento y se da en dos categorías: como invención y como inspiración; el proceso de creación se da como diálogo entre la invención (*héuresis*) y la inspiración (*epíñoia*).

A) *Inventio* es ir hacia algo, hallar, encontrar lo nuevo. La invención en música posee una función análoga al descubrimiento de la verdad por el científico positivo. Pero en la semántica habitual hablamos de inventor en la ciencia positiva, mas no así en el ámbito de la música; no obstante, Vivaldi llama a uno de sus libros “Il cimento dell’armonia e dell’invenzione”, porque la música es una invención unida a la armonía.

La invención está muy alejada de la ocurrencia, y como tiene que ver con la creación musical, la invención no es azarosa. La invención es artificio, un trabajo necesario y el músico poético tiene que atreverse (*sapere aude*) a soñar sonidos nuevos.

Bernstein<sup>15</sup> en “Por qué Beethoven”, que es un comentario irónico sobre a qué se debe la grandeza de la música de Beethoven, después de destacar que los elementos de la música (melodía, ritmo, contrapunto...) no son nada especial en él, concluye diciendo que lo maravilloso de Beethoven consiste en que “produjo obras de sobrecogedora *necesidad*”. Todo elemento de la música posee en Beethoven el don de la inevitabilidad.

Otro rasgo, además de la necesidad, dentro de este análisis fenomenológico es que la invención se da en correlación con la tradición. Esta correlación es un modo de comprender la invención *more radicale*; por el contrario, *more moderno* se entiende que antes de ellos nadie ha hecho nada, lo que es una ingenuidad, históricamente considerado. Así, por ejemplo, la tonalidad en música es una invención que se plasma plenamente en el siglo XVIII, pero que fue conquistada históricamente ya desde la música renacentista, aunque aún había una gran labilidad en su uso.

Sólo se innova en la tradición. Bach es el modelo más perfecto; es el gran innovador, pero él se sabía dentro de una tradición y por ello, por ejemplo, adaptaba para clave los conciertos para cuerda de Vivaldi. Gaudí<sup>16</sup> ha dicho, referido al arte arquitectónico, de un modo suficientemente expresivo que “la originalidad consiste en retornar al origen”; en música, muchas veces, es el modo más original de encontrar lo nuevo (Antón Webern adaptó música de Bach).

B) ¿Cómo surge en el músico el proceso de creación? Nadie puede conocer por qué y cómo surge una obra musical. Se intenta contar la biografía o historia de esa obra, pero nos topamos con el misterio, que no puede ser explicado en ningún caso; es decir, la obra misma tiene su propio proceso orgánico de surgimiento y desarrollo.

Intentemos describir ese misterio y el proceso de creación. La inspiración no es una ocurrencia, no es un azar, sino una *llamada* –interpelación– que ocurre en un momento temporal en que algo se encuentra de pronto, de golpe. Ahora bien, ese momento temporal de inspiración se puede recordar; por eso algunos artistas, algunos músicos, nos lo refieren. Ese “de golpe” se encuentra, no se aprende, sólo se puede aprender su despliegue temporal; así un músico que no sepa armonía ni contrapunto no puede componer, por inspirada que sea la melodía. Diríamos nosotros que en el *poema* musical la invención y la realización de la invención son simultáneas.

Ejemplifiquemos esto con una carta de Mozart<sup>17</sup> en la que cuenta un momento de inspiración. Mozart es la genialidad, la espontaneidad, la naturalidad en la composición. La carta de Mozart es una confidencia (también lo es una entrevista para un autor contemporáneo), que es la única forma de entrar en el proceso de composición de un músico. Cuenta Mozart que en situaciones habituales –viajando en un carruaje, después de una buena comida, o por la noche cuando no puede dormir– “me vienen entonces las ideas a tropel y de la mejor manera”. Esta idea musical enardece entonces su alma y lo ve de un modo muy claro “como si fuera un bello cuadro o una linda persona”. Pero por ello, esa idea musical “la puedo abarcar de una ojeada en el espíritu, y ello sin escucharla tampoco en la imaginación, una tras otra como sucederá luego, sino por decirlo así, *todo a la vez*”. Mozart lo expresa contradictoriamente, o si se quiere, sinestésicamente, la ve, no la oye. O como resume Heidegger “el oír es un mirar”, oír y mirar son la misma cosa.



La descripción del proceso creador por Mozart es verdaderamente sugerente: él ha visto, o por mejor decir, se le ha revelado, todo a la vez, por eso de que el hallar y el hacer son simultáneos, como dice él mismo.

§ 8. Hablamos de co-creador para referirnos al que tiene la experiencia estética de la música; el creador ha compuesto su música, pero la recibe otro sujeto que acaba de este modo el proceso de creación, y realiza el correspondiente juicio de gusto. No se crea para nadie, se compone para otros sujetos, que se convierten en co-sujetos de la experiencia musical.

Pero así como en el arte literario el co-sujeto es el lector, y en el arte plástico es el espectador, en el arte musical el co-sujeto es el intérprete (que sirve de intermediario necesario e insustituible en la actualización y recreación de la música) y el oyente (que realiza la audición o escucha y es el último receptor de la música).

Son muy variadas las cuestiones sobre el intérprete y el acto interpretativo de la ejecución musical (análogas a la inspiración en el creador), por un lado, y las cuestiones sobre el oyente y el crítico musical (análogas a la invención en el creador), por otro. Nos conformamos solamente con dejar citado su vasto territorio.

### III. SIGNIFICACIÓN DE LA POÉISIS MUSICAL. EL PODER DE LA MÚSICA

§ 9. El tercer apartado se refiere directamente a la creación musical y a la obra de arte musical. Trataremos de la conjunción o mediación trascendental que se produce entre la belleza de la música y el sujeto creador musical en la propia acción y resultado. Lo llamamos *poésis* musical y *poëma* musical; en correlación análoga a la que se da entre *noesis-noema* en el ámbito de la verdad o conocimiento.

La gran cuestión, o una de las características ontológicas principales de la *poésis* musical se refiere a la significación (*Bedeutung*); cuestión análoga a la de la significación del arte literario o de la creación plástica y que siempre ha girado en torno a la *representación* de lo dicho (literatura) o dibujado (pintura). La poesía literaria es significativa porque representa algo, una emoción, una situación, etc. Pero en la música, por ser un arte no-representativo, la significación presenta perfiles inéditos; aunque también se da, de modo más soterrado o suave, este perfil en el surrealismo literario o el arte pictórico abstracto.

La *poésis* musical no es representativa, y esto exige detenidos análisis que aquí apenas podremos pergeñar, porque la música desde sus orígenes va unida a la palabra. *Música y palabra* es el *Leitmotiv* de la historia de la música; hay un largo trecho desde los recitativos del coro en la tragedia griega, pasando por el gregoriano y la polifonía renacentista, hasta la música absoluta de los románticos y la música de nuestros días. Es bien difícil contestar a la pregunta *qué significa* la música, ya se trate de un motete de Victoria o una cantata de Bach, ya se trate de una pieza de clavecín de Couperin o una sonata para piano de Scriabin.

La significación es una mediación entre la referencia al objeto y la vivencia del sujeto, que existen en unidad fenomenológica<sup>18</sup>; éste sería el resultado de la investigación de Husserl. La significación se muestra como representación, y a través de la representación se hace presente la realidad; también, diríamos nosotros, se hace presente la verdad, la belleza, etc. La representación, en cuanto que es significativa de algo a lo que representa, remite a esa realidad que representa y por eso es significativa. Cuando se habla de representa-

ción, de modo implícito, nos referimos a la representación sensible; pero esta concepción ha de ser ampliada para llegar a la representación intelectual.

Este concepto más amplio de representación intelectual es necesario usarlo en algunas otras artes, y no sólo en la música. Así, por ejemplo, la pintura abstracta es no-representativa; pero en música es necesario aplicarla en todas sus manifestaciones. Por ello, podemos decir que la música es representativa en este sentido ampliado; dicho de otro modo: aunque no es un lenguaje sí es significativa. Desde el comienzo este análisis de la significación de la música nos dirige a *hacer hablar* a la música (como hay que *hacer hablar* a la pintura de Velázquez<sup>19</sup>, que se muestra muda), esto es, que muestren su significación.

La filosofía tiene que desarrollar y conceptuar esta metáfora de que la música habla. Lo significativo (*semantikós*) de la música se dilucida en la relación entre la lengua –la palabra– y la música; es la cuestión de la semanticidad de la música. Las aporías que surgen son graves. Schloezer<sup>20</sup> dice que “el contenido o sentido inmanente de la obra musical es inefable (...). Imposible, pues, no sólo de comunicarlo a otro sino de explicitarlo a uno mismo”. Hanslick<sup>21</sup> señala la misma aporía al escribir: “¿Quién se acercará y se atreverá a señalar un sentimiento determinado como contenido de esos temas [musicales]? Uno dirá amor. Puede ser. Otro opinará que es nostalgia. Tal vez. El tercero sentirá recogimiento. Nadie puede refutarle. Y así sucesivamente. Pero, ¿se puede decir que se representa un sentimiento determinado cuando en realidad nadie sabe qué es lo que representa?”. Tan pertinentes palabras me libran de insistir en la aporía.

Conviene recordar la anécdota que se cuenta de Schumann, al que le preguntaron qué significaba una de sus obras, por el sentido del tema musical; y por toda respuesta se sentó al piano y tocó la pieza de nuevo. Steiner<sup>22</sup>, que recoge esta anécdota, comenta que “en música, el ser y el sentido son inseparables”.

Sin embargo se repite desde los años 60 hasta la actualidad que cualquier conjunto de signos es un lenguaje y se ha convertido en un tópico hoy día: así se habla de *lenguaje musical*. Pero, como todo tópico aceptado acriticamente, éste había sido formulado con mucha más fuerza, tiempo atrás, especialmente por el pensamiento musical romántico: la música –decían– es el lenguaje de lo inefable, de lo absoluto, y Schlegel<sup>23</sup> afirmó que la música es “el lenguaje universal”. Y Kierkegaard<sup>24</sup> también decía que “un medio que está definido espiritualmente es esencialmente lenguaje, y como la música está definida espiritualmente, con razón es llamada un lenguaje”.

Pero la música *no es un lenguaje*. Jankelevitch<sup>25</sup> afirma que la idea de que la música es un lenguaje es un prejuicio metafísico; “una suerte de lenguaje cifrado –dice– en el que las notas y las escalas son el alfabeto”. Ahora bien, aunque la música no es un lenguaje, sí es *significativa*. Con la semanticidad de la música estamos señalando la posibilidad de que la música remita a algo distinto, que nos hace patente la propia música, con ello accedemos a otra realidad.

Está a la base la *palabra* como modelo de máxima significación; por eso habría de preguntarse qué añade la música a un texto, eso sería lo peculiar de lo significativo musical. Adorno<sup>26</sup> ha insinuado que “la pintura no figurativa, como la música liberada de la tonalidad abandonada a su impulso, tiene afinidad con la pura expresión”, pero creo que un asunto técnico-musical como tonalidad / atonalidad no señala el núcleo interpretativo fundamental de lo significativo musical.

Argumentemos con algunos ejemplos musicales. El *Réquiem en re menor* (K 626) de Mozart. ¿La presencia de la muerte a través de la música mozartiana potencia nuestra percepción intelectual de la misma? En la *Symphonie fantastique* (opus 14) Berlioz ha necesitado redactar un programa para ser leído antes de la audición de la obra, pero no obsta para que lo significativo de la música acreciente y sobrepase el texto. Lo mismo se puede decir de la *Sonata para violín y piano* de C. Frank, cuya significación le sugirió a Proust la creación de un personaje que compone una sonata en su novela “*A la recherche du temps perdu*”. Por último, ¿qué decir del poema sinfónico “*Don Juan*” de R. Strauss, en que se ve la influencia de un texto poético en la música?

Habría que distinguir dos casos en la significación de la música. En la música vocal no hay dificultad, ya que las palabras expresan los sentimientos de modo inequívoco y nos señalan el camino significativo; caso diferente es el de la música instrumental –especialmente en su pretensión romántica de *música absoluta*– en que la significación es un problema, a pesar de que el *carácter* expresivo de una composición se escriba con los conocidos términos italianos. ¿Cuál es el poder de la música –*die Macht der Musik*–?

§ 10. La referencia en muchos compositores a la expresión “*poder de la música*” alerta al filósofo a parar mientes en dicho asunto. El mito de Orfeo desarrolla el poder de encantamiento de su música; este mito fue recreado varias veces en el primer barroco; así Monteverdi en su ópera “*L’Orfeo*”. Haendel escribe su oratorio “*Alexanderfest oder die Macht der Musik*” (HWV 75). En “*La flauta mágica*” (*Die Zauberflöte*) Mozart recoge el poder de la música desde los presupuestos de la Ilustración<sup>27</sup>; y la música mozartiana de “*Don Giovanni*” lleva a Kierkegaard<sup>28</sup> a hablar del poder de la música. Liszt ha escrito un *lied* para voz y piano llamado “*Die Macht der Musik*” que, en palabras de Jankelevitch<sup>29</sup>, es “un homenaje que la música rinde a su propio poder”.

A nuestro juicio, se habla del poder de la música en cuanto es significativa para el hombre que interpreta u oye; y por tanto cuál es su fin –finalidad– al ser compuesta. Es una “*ancienne querelle*” en la música saber si ese poder actúa por sus propios efectos sobre los *sentimientos* o por la propia *forma* de la música. Me refiero a la teoría de los afectos (*Afektenlehre*), propia de la música barroca, o la teoría de la *música absoluta*, propia del romanticismo. Para la música barroca la música es un acto representativo, o por mejor decir, presentativo, de los sentimientos y emociones (afectos) en unión con la palabra; mientras que para la música pura, expresa simplemente música, que surge de las configuraciones tonales y crea la belleza de la música.

A la base de esta polémica está la preeminencia de la significación de la palabra o de la preeminencia de la significación de la música. Decidirse es difícil: entre el planteamiento “*prima la musica e poi le parole*” (por decirlo con el título de una obra de Salieri), y el planteamiento que pone (por decirlo con palabras de Monteverdi<sup>30</sup>) “*per signora dell’armonia l’orazione*”. Messiaen<sup>31</sup> opta por decir que la música “puede sugerir, suscitar un sentimiento, un estado de ánimo [...]”; pero no puede en modo alguno decir, informar con precisión”; sin embargo el dilema sigue.

Para Monteverdi el fin de la música es mover, y conmover, los afectos y sentimientos humanos: *muovere gli affetti*, satisfacer al oyente y producirle placer. Ésta era la doctrina impartida en Florencia en la Camerata Bardi por su portavoz Vincenzo Galileo<sup>32</sup>. La música

ca de Monteverdi es *expressio verborum*, esto es, la plasmación musical de un texto literario. Ello explica la descripción musical de todas las *pasiones del alma* en los diversos libros de “*Madrigali*”, que tanta relación tiene con la investigación de Descartes sobre las pasiones.

Bach<sup>33</sup> ha dejado escrito: que “el fin de toda música debe ser nada más que la gloria de Dios y el deleite del alma”; al decir *toda* música no sólo se refiere a la música religiosa sino también a la música profana. En la música bachiana, ya sea *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) ya sea la *Messe h-moll* (BWV 232), no podemos separar el análisis de las formas y de las estructuras musicales del análisis del contenido –afectos y sentimientos–; todo músico barroco, señalando la preeminencia de la palabra, destaca correlativamente el carácter expresivo de la música. La música es el “arte de la interioridad” que sitúa al hombre frente a sí mismo del modo más concreto, pero con el modo más abstracto. Desde el gnosticismo racionalista se ha planteado la cuestión de qué hacía Dios antes de crear el cielo y la tierra. Goethe<sup>34</sup> respondió a esta pregunta, sin saberlo, cuando escribió –conmovido en su interior por la escucha– que en la música para órgano de Bach la eterna armonía se entretenía con ella misma, “tal como podría haber ocurrido en el seno de Dios, poco antes de la creación”.

#### IV. EXPRESIÓN Y FORMA DE LA OBRA DE ARTE MUSICAL

§ 11. Hay que ver la obra de arte musical como un *poëma*. El *poëma* musical es el producto intencional de la *poësis* musical; es pues una objetivación, no un objeto. Este *poëma* musical se da como *forma* y *contenido*, que es uno de los grandes hallazgos de la filosofía griega. Nosotros utilizaremos la distinción entre *forma* y *expresión*: con forma nos referimos a lo objetivo de la música, mientras que con expresión nos referimos al contenido que expresa para el oyente –subjetivo, pues, en este preciso sentido–.

Si el poema musical está compuesto de forma y expresión hay una relación entre ellos a pesar de su distinción. ¿cómo están unidos? Ésa es la cuestión. La forma musical es lo más propio de la música; de la disposición y combinación de los sonidos (tonalidades, melodías...) depende la música, así como el color y el dibujo es lo propio del arte pictórico. La forma es lo más decisivo, la creación de la forma es lo que produce la obra musical. En cuanto al fenómeno de la expresión hay que hacer también un análisis ontológico. El hombre es el que expresa y esto le lleva al símbolo, a la realidad que quiere presentar (afecto, sentimiento o emoción).

De ahí la división entre formalistas y expresionistas en la comprensión de la música. En la música, forma y expresión se dan fundamentalmente unidas de modo equilibrado. Algunos fenomenólogos (Hartmann, Ingarden) acuden a la teoría de los estratos de la música para superar esta división. A nuestro entender, debemos acudir a la significación de la obra, como hemos hecho en el apartado anterior, integrando expresión y forma y viendo su unidad intencional como *poëma* musical.

§ 12. Muchos filósofos defienden que el arte en general, y por tanto la música, es *expresión*<sup>35</sup> de sentimientos, y esta expresión es lo más genuino que hay en él. Esta tesis, referida a la música, es conocida ya desde la primera modernidad con Monteverdi. Para nosotros, el compositor usa la expresión como medio de invención e inspiración –esto es, de componer–. La expresión se refiere a las pasiones y afectos, que pertenecen a la voluntad y al amor, pero también se refiere al conocimiento, que pertenece a la inteligencia y la *nóesis*.

El compositor se ve forzado para expresar los sentimientos a utilizar los términos de lo que se ha llamado *carácter* en teoría de la música (viene del término griego χαρακτήρ, que significa precisamente expresión). Por ejemplo, los términos *amoroso*, *agitato*, *cantabile*, *giocoso*, *maestoso*, *scherzando*..., son usados para acercar al intérprete u oyente a lo que quiso el compositor expresar con su obra. El pentagrama y las notas, más las anotaciones de compás, armadura, articulación, etc., no bastan para lo que quiere transmitir. Así en las “33 *Diabellivariationen*” (opus 120), Beethoven da el carácter de cada de ellas, por ejemplo, la nº 5 *allegro vivace*, la nº 9 *allegro pesante e risoluto*, la nº 22 *allegro con brio*, la nº 23 *assai allegro*, mostrando así una gama muy variada de *allegro* en esa obra musical.

Por otra parte, los compositores escriben títulos para sus composiciones, y el título suele ser expresivo de lo que quieren dar a significar con su obra. Algunos autores, incluso, buscan esos títulos con mucha intención; por ejemplo, E. Satie exagera en sus títulos con intención provocativa y modo irónico, así los “*Trois preludes flasques*” (Tres preludios flácidos) para piano.

Podríamos ver la expresión tanto en la música vocal como en la música instrumental por tener características diferenciadas. Será en mejor ocasión. Me hubiera gustado hacer un análisis del cuadro de las pasiones en los “*Madrigali amorosi*” de Monteverdi o en la música religiosa –por ejemplo, las misas<sup>36</sup> desde la Edad Media a nuestros días–; y como música instrumental haber hecho un análisis de los cuartetos de Beethoven o Bartok, o de las Suites para violonchelo solo de Bach.

§ 13. Con la *forma* de la obra de arte musical estamos nombrando la *retórica musical*, retórica que se vierte en la construcción de los *géneros* y *estilos*, con todas las normas y leyes convencionales que históricamente se han ido elaborando y han concluido en el sistema tonal occidental. No es extraño, por ello, la irritación de Stravinsky<sup>37</sup> contra los que quieren sustituir esa retórica: “lo que irrita en esos rebeldes del arte [...] es el espíritu de sistema con que, bajo el pretexto de desterrar las convenciones, establecen otras tan arbitrarias y mucho más molestas”.

La *forma* musical funciona como *Erlebnis*, como vivencia, que condiciona externa e internamente el proceso de creación musical; constriñe al sujeto pero al mismo tiempo le da alas y permite llegar a cotas más altas de novedad. El músico compone desde la *Lebenswelt* musical, y ahí se inspira para su invención. La frase musical es el elemento formal más importante y sobre ella se monta la composición musical. Existen multitud de formas musicales: canon, fuga, variaciones, suites, sonatas, cuartetos, sinfonías, conciertos..., que estudia la teoría de la música.

Estas formas musicales están vinculadas a algún *género* musical; a saber: música vocal o música instrumental, música religiosa o música profana, música de cámara o música sinfónica, música pura o música dramática (ópera). Por ejemplo, la *batalla* se convirtió en un género en la música renacentista, así en Janequin (Misa “*La bataille*”), o el *lamento* en la música barroca.

Los géneros no se dan puros sino mezclados, y esa unión o fusión reclama su origen en el “*ut pictura, poesis*” de Horacio. Se da una mezcla entre los géneros, mezcla que podríamos designar como una conversión entre las formas: una forma se vierte o convierte en otra

distinta. Incluso en nuestros días se ha llegado a hablar de la desaparición de los géneros musicales, un fenómeno análogo al que ha aparecido en el arte literario o el arte plástico.

Hay una creación teórica de Wagner, que después plasmó en sus óperas, que tiene máxima relevancia en este asunto, nos referimos a la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), definida como la obra de arte del futuro. Para Wagner, en la unión de todos los géneros dentro de la *Gesamtkunstwerk* el artista puede ser autosuficiente, y esta *Gesamtkunstwerk* es el drama musical. En el drama musical está presente la arquitectura, la pintura, la danza y la poesía dramática, además de la música, en orden a conseguir una expresión más consistente. Se constituye así en el lenguaje de los sentimientos –siguiendo el romanticismo musical–; Wagner llama a la música el lenguaje del corazón; y por ello Wagner se detiene en la 9ª Sinfonía de Beethoven a la que llama<sup>38</sup> “el evangelio humano del arte del porvenir”, ya que Beethoven ha forjado con ella la llave artística del drama del futuro.

§ 14. El concepto de estilo pertenece a la investigación histórica del arte y se usa en este ámbito. Alude no sólo a la manera de escribir en un lenguaje literario, sino también a las formas del arte plástico o de la música. ¿Por qué reconocemos en las obras del barroco francés (Lully, Rameau) su gravedad racionalista? o ¿por qué reconocemos la suavidad casi inmaterial de una recercada de Diego Ortiz? Por el estilo.

Meyer<sup>39</sup> propone un concepto general de estilo y lo define como fruto de elecciones realizadas en el marco de unas constricciones psicológicas, culturales o musicales. Los cambios de elección van apareciendo a lo largo del tiempo histórico y va creando su propio desarrollo. El compositor tiene libertad en su elección de estilo, pero tiene constricciones que le imponen los conocimientos musicales de su época y la leyes y reglas de la teoría musical.

Del estilo se deriva la relación entre maestros y discípulos que favorece el triunfo y la continuidad de un estilo. Por ejemplo, Couperin en su obra “*Les Nations*” colecciona cuatro órdenes a los que llama: *la française, l’espagnole, l’imperiale, la piemontoise*. Se puede hacer una aproximación histórica a los estilos formales; por ejemplo, la diferencia entre el *stile antico* y el *stile moderno* –música renacentista frente a música barroca, o, en otros términos, *prima e seconda pratica*–.

No podemos detenernos en el estilo de la música contemporánea, fenómeno que interesa por la relación nada fluida entre la libertad del creador y la del público, y también por la aparición del fenómeno de la *muerte de la música* (fenómeno análogo al de la muerte del arte en la pintura, la escultura y la arquitectura).

En los siglos XVII y XVIII no se tocaba más que música rigurosamente contemporánea, ¿qué pasa hoy en la creación musical para que sea difícil oír compositores actuales en los conciertos? Además de la conciencia histórica de la música (redescubrimiento de las fuentes medievales y renacentistas), el síntoma de que el público no admita esa música debe tener un diagnóstico. Las obras de *música antigua* –rótulo tan inexacto para la música anterior al XVIII– se ha decantado y ha permanecido lo mejor, el público apuesta sobre seguro.

Pero ¿por qué el público no admite la música contemporánea? A nuestro entender ha de distinguirse entre obras musicales auténticas, que permanecerán, y músicas que pasan por experimentales, y no son más que *boutades* con una carga de subjetivismo y narcisismo del compositor, que se hace insufrible para el oyente actual. Hay que formar criterios para saber discernir, pues, en todo caso, las obras actuales que pasarán o no pasarán a la posteridad.

Los compositores actuales siguen la estela de la dictadura sonora de las sedicentes vanguardias, que se quiere imponer como hegemónicas en el ámbito musical; a tal punto que K. Penderecki<sup>40</sup> reclama el *regreso a la tradición*, porque ello le ha permitido salir de la “trampa formalista de la vanguardia”. Siempre ha habido, y habrá, compositores buenos y malos, el problema es discernir entre ellos, teniendo en cuenta que “la música es música hasta que deja de serlo”<sup>41</sup>. No obstante, el *poder de la música* es inextinguible, inmarcesible. Podemos decir que ésta es la larga respuesta a la pregunta hegeliana sobre la *necesidad* de la música para el hombre.

## NOTAS

1. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 27.
2. KIERKEGAARD, *Los estados eróticos inmediatos o lo erótico musical*, Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1967, p. 83 (cursiva mía).
3. Así lo hacen los musicólogos; vid. ALFRED EINSTEIN, *La música en la época romántica*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, p. 323.
4. HANSLICK, *De lo bello en la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947, p. 85. Paralelismo en H. BLOOM (*El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 52) que interpreta el poema literario desde “criterios puramente estéticos”. Los valores estéticos no se pueden sustituir por valores ideológicos, políticos o sociales (lo que Bloom llama la “escuela del resentimiento”).
5. BORIS DE SCHLOEZER, *J. S. Bach (Essai d'esthétique musicale)*, Gallimard, Paris, 1947; prólogo, pp. 11-12.
6. HEGEL, *op. cit.*, p. 646.
7. CELIBIDACHE, en *ABC*, 16 de agosto de 1996.
8. ID., en *ABC-Cultural*, 1 de octubre 1993.
9. *Pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, Ed. Juventud, Barcelona, 1995, p. 144: “Quien conocía a Sebastián se transformaba de una manera extraordinaria; al oír su música sentía el impulso de ser bueno”.
10. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale? (Das Musikwerk)*, Christian Bourgois, Paris, 1989, p. 108 (Introducción de D. Smoje, p. 24).
11. HEGEL, *op. cit.*, p. 661 y en p. 673.
12. WAGNER, *La obra de arte del porvenir*, en *Obras escogidas*, vol. 1, Soneto, Madrid, 1992, pp. 50-51.
13. BERGSON, *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 120.
14. Después de tratar la belleza de la música, este análisis tendría que ser completado con un estudio de la fealdad y del relativismo de la confusión en la música.
15. LEONARD BERNSTEIN, *The joy of music*, Phanter Arts, London, 1969; cap 1.
16. *Gaudí, Obra completa*, Ed. Kliczkowski, Barcelona, 2002, p. 228.
17. Carta de Mozart comentada por HEIDEGGER en *La proposición del fundamento*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1991, p. 113.
18. HUSSERL, *Investigaciones lógicas*, Ed. Alianza, Madrid, 1985; vol 1; investigación n° 1.
19. J. VILLALOBOS, “La creación poética de Velázquez”, *Cuadernos sobre Vico*, 11-12 (1999-2000), pp. 267-284.
20. SCHLOEZER, *op. cit.*, p. 48.
21. HANSLICK, *op. cit.*, p. 37.
22. STEINER, *Heidegger*, FCE, Madrid, 2001, p. 107. También Magritte al preguntarle por el significado de un cuadro suyo, contestó que no lo tenía, y que simplemente había que mirarlo, no tenía significados ocultos. Lo mismo ha dicho algún cineasta de su película.
23. Citado por Y. Espiña en *Anuario filosófico*, 1996 –“Estética musical del romanticismo”–, p. 18.
24. KIERKEGAARD, *op. cit.*, pp. 71 y ss.
25. JANKELEVITCH, *La musique et l'ineffable*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p. 25. HANSLICK, *op. cit.*, p. 78: “Las nociones más perniciosas y que más confunden, han nacido de la tendencia a concebir la música como una especie de idioma”.
26. ADORNO, *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 48.
27. J. VILLALOBOS, *Elogio de la radicalidad*, Sevilla, 1997, pp. 118-119.

28. KIERKEGAARD, *op. cit.*, p. 82.
29. JANKELEVITCH, *op. cit.*, p. 7.
30. Giulio Cesare Monteverdi en el apéndice a los “Scherzi musicali” de su hermano Claudio. Vid.: C. MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, Ed. de Santis, Roma, 1973, pp. 396-399.
31. Citado por Santiago Martín Bermúdez en *Scherzo* nº 105 (1996), p. 58. Es también el dilema desarrollado en la ópera *Capriccio* de Richard Strauss.
32. VICENZO GALILEI, *Diálogo della musica antica e della moderna*, Milano, 1947, pp. 79 y 104.
33. Frase atribuida a Bach; vid. OTTERBACH, J. S. *Bach. Vida y obra*, Ed. Alianza, Madrid, 1990, p. 69; recogido por A. M. BACH, *op. cit.*, p. 120.
34. Goethe, continuación a la carta de 21 de junio de 1827. *Goethes Werke*, vol. 42, Weimar, 1907, p. 376.
35. ORTEGA Y GASSET, artículo “Musicalia”, en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, 1983, p. 237.
36. THRASYBULOS GEORGIADIS, *Musik und Sprache* (Springer, Berlin, 1974), que es un estudio del desenvolvimiento histórico de la música occidental desde el punto de vista de la Misa como composición musical.
37. STRAVINSKY, *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1989, p. 81.
38. WAGNER, *op. cit.*, p. 65.
39. LEONARD B. MEYER, *El estilo en música*, Pirámide, Madrid, 2000, p. 19. Stravinsky (en *op. cit.*, p. 74) ha definido el estilo musical como “la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio”.
40. K. PENDERECKI, “El árbol interior”, artículo en “El Cultural” (*El Mundo*), 24 de octubre de 2001.
41. Declaraciones de García Abril en una entrevista de Justo Romero en *El Mundo* (9 de enero de 2002).

\* \* \*

