

Los ruidos del sonido. Notas para una filosofía de la música

Sergio Rojas¹

La idealidad del tiempo en la música

El «cuerpo» del sonido, su materialidad, es una multiplicidad, sin embargo, tal multiplicidad no se despliega en el espacio, sino en el tiempo, de aquí que la vibración del ruido en el aire es pensada ante todo como *resonancia*, «pues el oído, en vez de fijarse en figuras espaciales y adquirir subsistencia en cuanto a la multiplicidad de la yuxtaposición y la diseminación, más bien entra en el dominio ideal del tiempo y no pasa por tanto a la diferenciación entre lo interno simple y las apariencias corpóreas concretas» (Hegel, 1983: 656). En cuanto que el sonido se constituye «materialmente» en el tiempo, su medio propiamente tal es la subjetividad en virtud de la cual los sonidos se articulan. El sonido musical, así, en la unidad que la idealidad constante le confiere, transcurre y por lo tanto le confiere, *transcurre*² y, por lo tanto, se despliega en una suerte de «forma narrativa» en la medida en que la relación entre las unidades que lo constituye se han articulado y relacionado secuencialmente en la subjetividad del que escucha³. La repetición y la variación son dos

¹ Filósofo, escritor y académico de la Universidad de Chile. sergiorojas_s21@yahoo.com.ar

² La música «evapora su existencia real en una inmediata transitoriedad temporal de la misma». (Hegel, 1989: 657)

³ «En la intuición y la representación, como en el pensar autoconsciente, interviene ya en efecto la diferenciación necesaria entre el yo que intuye, que representa, que piensa, y el objeto intuido, representado o pensado, pero en el sentimiento esta diferencia está borrada o más bien todavía no resaltada en absoluto, sino que el contenido está inseparablemente entrelazado con interno como tal» (Hegel, 1989: 656).

principios fundamentales para el ingreso del sonido en la idealidad de la subjetividad⁴.

Es en este sentido que el contenido de la música no refiere algo externo a la propia subjetividad en la que la música como resonancia crece y se desarrolla en la interioridad; la música no es nunca «una objetividad que-sea-para-sí», por lo que su relación con el sonido no consiste en una sensación o en una percepción, sino en un sentimiento: la subjetividad experimenta su propia afectación, porque con la música no es posible acusar recibo de otra cosa que no sea del propio sentimiento, acaso como conciencia de estar siendo (temporalmente) en el sentimiento. En el siguiente pasaje Hegel desarrolla la primera de las cuestiones que planteamos más arriba: «El yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo. Ahora bien, puesto que el tiempo, y no la espacialidad como tal, es lo que constituye el elemento esencial en que el sonido adquiere existencia respecto a su validez musical y el tiempo del sonido es a la vez el del sujeto, ya sobre esta base penetra el sonido en el sí, lo capta según su más simple ser-ahí y pone en movimiento al yo mediante el movimiento temporal y su ritmo, mientras que la ulterior figuración temporal de los sonidos, en cuanto expresión de sentimientos, todavía añade, además, un mate más determinado para el sujeto, por el cual es este igualmente afectado y arrastrado (Hegel, 1989: 658).

La temporalidad del sonido hace, pues, que este se constituya subjetivamente, sin embargo la posibilidad de un contenido de la música exige que lo decisivo sea aquí la conciencia del sentimiento, pero, como ya sugeríamos, el sentimiento es ya una forma de conciencia al punto que, en sentido estricto, el sentimiento es, entonces, una peculiar autoconciencia, pues el sentimiento, más allá o más acá de la dimensión expresiva que pueda atribuírsele, implica

⁴ De Schloezer y Scriabine (1960: 125) señalan: «La variación es la condición sine qua non del acontecimiento musical; [...]. Las variaciones deben someterse a una determinada ordenación que dé a las relaciones sonoras un mínimo de coherencia, una unidad dentro de la diversidad. Esta ordenación implica una limitación del número de grados de variación y exige la definición de su amplitud, absoluta o relativa, que debe poder ser fijada, por lo menos, de manera aproximada». Las nociones de variación, coherencia, unidad, diversidad y amplitud reciben sí sentido de la subjetividad a la cual está destinado el sonido musical, subjetividad que traza al mismo tiempo los límites históricos en los que tales nociones tienen aplicación y efectividad.

un retorno a sí. En Hegel la música deviene arte de la subjetividad como tal, especialmente de la interioridad pura.

¿Qué característica del «contenido poético» de la música lo circunscribe a aquél con propiedad en los límites estéticos de esta?

Fin del contenido como inesencial

El romanticismo es el momento en la historia universal del arte en el que las características de la música en relación a la subjetivización de la materia artística ríen a su máxima radicalidad. «Partiendo de la arquitectura para llegar a la música, se tiene progresivamente una mayor fuerza expresiva, cada vez una mayor capacidad de abstracción y un creciente poder sobre lo sensible, hasta subjetivar completamente la materia en la música, y negarla, en cambio, en la poesía» (Fubini, 1971: 93). En efecto, la historia del arte en Hegel podría ser descrita como la progresiva ciencia de los recursos artísticos en general, paralelamente, con la conciencia de que el verdadero contenido del arte es la propia subjetividad: la obra de arte es una relación de la subjetividad consigo misma, autoconciencia. Esto significa la incorporación de la materia artística a la idealidad de la subjetividad, he aquí el privilegio de la música como el arte en el que se da la última relación (sensible) con la materia, pues, en la poesía, el arte se hace del todo pensamiento y es a lo que Hegel denomina, como se sabe, la muerte del arte.

Es precisamente el hecho de que el arte sea pensado en relación a la historia de la subjetividad en su proceso de autoconciencia, que tiene sentido la idea de una historia universal de la música. En el romanticismo, la distancia que separa a la subjetividad de sí misma, distancia en la cual acontece la obra de arte, disminuye hasta casi disolverse. Esto significa que al encontrar en la música cada vez más las propias operaciones de la subjetividad, cualquier contenido posible (narrativo, imaginario, ideológico, etc.) se manifiesta casi de inmediato como extraño a la obra. «El principio de la música lo constituye la interioridad subjetiva. Pero lo más interno del sí

concreto es la subjetividad como tal, no determinada por ningún contenido fijo y, por tanto, no obligada a moverse de acá para allá, sino que se apoya en sí misma en libertad sin trabas» (Hegel, 1989: 689). En la conciencia de este fenómeno consiste precisamente la autonomía del arte en el caso de la música. La idea de una historia universal de la música, esto es, como ya lo señalábamos, de la música inscrita en la historia de la subjetividad, implica el hecho de que la historia de la música es la *historia de la teoría de la música*: el devenir de la autonomía es la autoconciencia del creador en su proceso de composición de la obra musical. En este sentido, el énfasis en el «contenido», que es siempre particular (y destinado, por lo tanto, a particularizar a la conciencia en un estado de ánimo o sentimiento determinado, arrastrándola desde el proceso de la autoconciencia), es una especie de recaída prerreflexiva, fuera de la autoconciencia. En la Estética de Hegel la música es en general placentera (digamos, para el «público en general») por su contenido, de aquí la conveniencia de que sirva como acompañamiento de un texto, es decir, debe la música disponerse en relación a un elemento externo, como es el caso de las palabras.

El texto debe ser de tal índole que proporcione un contenido a la música, que de suyo no lo tiene, pero cuidando de tornarla innecesaria: «ya que la música debe añadirse a las palabras, estas no deben pintar el contenido muy en detalle, dado que, si lo hace, la declamación musical deviene nimia, dispersa y demasiado volcada hacia distintos aspectos, de modo que se pierde la unidad y se debilita el efecto total»⁵ (Hegel, 1989: 685). «El lado constructivo –escribe Fubini–, arquitectónico, de la contextura musical, su afinidad con la estructura misma del ser, que hace a la música capaz de no expresar precisamente los sentimientos individuales y particulares, sino más bien, de simbolizar la interioridad pura como tal, abstraída de sus contenidos; todos estos conceptos están presentes, de algún modo, en la estética hegeliana, en contradicción con la tesis preponderante, según la cual, la música es expresión de los sentimientos» (Fubini, 1971: 97). Esto es muy claro en Hegel cuando se refiere a la «música

⁵ Esta música a la que Hegel caracteriza como nimia, dispersa y volcada siempre hacia lo particular correspondería a lo que hoy se denomina «música incidental», en el cine, por ejemplo.

acompañante», es decir, la música que en general aparece como subordinada a un texto, por cuanto la profundidad del pensamiento resulta excesiva para el medio musical, pero, por otra parte, el mero sentimiento no alcanza a ser un motivo suficiente⁶. Este problema es muy importante pues permite visualizar una de las grandes transformaciones de la música hacia el siglo XX, en diálogo sostenido con el diagnóstico hegeliano de la «muerte del arte».

Por una parte, la música al carecer de contenido no puede recomendarse de suyo a la reflexión, sin embargo tiene sentido considerar la posibilidad de su emancipación con respecto a la palabra⁷. ¿Qué es lo que, con todo, hace posible pensar la autonomía de la música? Si la música carece de contenido y, en la perspectiva hegeliana, solo puede relacionarse con un contenido sirviendo como medio acompañante, entonces, la autonomía en cuestión solo podría estar referida a esa su condición de medio: «En la música al profano le encanta sobre todo la expresión inteligible de sentimientos y representaciones, lo tangible, el contenido, y por tanto se inclina preferentemente por la música acompañante; en cambio al «entendido», que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los sonidos e instrumentos, le encanta la música instrumental en su uso artístico» (Hegel, 1989: 690). Esta diferencia entre el gusto del lego y el gusto del entendido marca una cuestión fundamental: la posibilidad de una complacencia musical cuya condición no es la imaginación onírica, sino el entendimiento, atenido principalmente a cuestiones formales en la medida en que la música es ella misma disciplina y organización formal. Sin duda que el gusto por lo que aquí se denomina «música instrumental», se ha desarrollado significativamente en lo que va desde la época de Hegel hasta la actualidad (en ello incide, por cierto, la cuestión benjaminiana de la reproductibilidad técnica de la obra de arte). Al punto que

⁶ Escribe: «Ni la profundidad de pensamiento ni la fatuidad o indignidad del sentimiento ofrecen por tanto un auténtico contenido» (Hegel, 1989: 684).

⁷ «La música acompañante tiene fuera de sí lo que debe expresar, y en tal medida se refiere en su expresión a algo que no le pertenece a ella en cuanto música, sino a un arte extraño, a la poesía. Pero si la música quiere ser puramente musical, debe alejar de sí este elemento no peculiar a ella y emanciparse completamente. con toda su libertad solo ahora cabal, de la *determinidad* de la palabra» (Hegel, 1989: 689).

podría hablarse, por ejemplo, de la historia de la capacidad de un goce «especialmente musical»; un sentido musical, cada vez más difundido, no traducible en imágenes o palabras⁸.

En efecto, la disolución del contenido por el creciente protagonismo estético de los recursos pone en cuestión la idea de que la música sea esencialmente *expresión* o, por lo menos, que sea necesariamente expresión de un contenido musical. De hecho, bien podría afirmarse que en el desarrollo del siglo XX la denominada «música popular», a diferencia de la «música docta», se define en términos generales, precisamente, por la importancia del contenido, que es lo que hace posible su «consumo»⁹. La música contemporánea se caracterizará por la investigación en torno a los recursos musicales en general, una vez que el do aparece como algo de suyo agotado, cuestión que resulta relevante si se considera que la música, tal como aquí lo exponemos, se inscribe en la historia del pensamiento. No se trata de que tales o cuales contenidos o temas sean ahora desechados por trillados o sobreexplotados, sino que todo contenido posible está de antemano puesto en cuestión por el hecho de que la música ha arribado a aquel momento de su historia en el que investiga estéticamente sus propias estructuras, sistemas y formas de construcción, dado que solo estas le son propias. La música habría arribado, pues, a la historia de la autoconciencia.

¿Qué significa esto en relación a lo que hemos señalado con respecto a la importancia del *sentimiento* en el proceso de subjetivación de la materia artística?

⁸ Al respecto Carlos Chávez (1954: 10) ha escrito lo siguiente: «No es precisamente que queramos que el arte se deshumanice [en alusión a un conocido ensayo de Ortega y Gasset]; es más bien que hemos alcanzado un punto más alto en el desarrollo de nuestro sentido musical específico. y cada vez vamos siendo más y más capaces de un goce específicamente musical [...]. Los sonidos y sus relaciones particulares estimulan un sentido específico que está en nosotros, el sentido musical, el cual no tiene nada que ver con ideas propiamente dichas, con pensamientos lógicos, con imágenes literarias, con sensaciones plásticas o de color, con metáforas poéticas, con tristeza o alegría, con las contingencias de la vida diaria o con cualquier otra cosa».

⁹ Esto ocurriría, incluso, con aquella música popular en la cual es manifiesta su procedencia a partir de los rendimientos ya sedimentados de la música electrónica más experimental; es el caso, por ejemplo, del francés Jean Michel Jarré, del japonés Isao Tomita o de los alemanes «Kraftwerk», en los que constatamos un trabajo con la *forma expresiva*.

La emergencia del sonido y el cuestionamiento de la música como lenguaje expresivo

En cierto sentido, el sentimiento es todavía hoy un elemento esencial al fenómeno de la música, por lo tanto, la cuestión fundamental aquí es la siguiente: ¿De qué naturaleza es el sentimiento que corresponde a la autoconciencia? Dos son los factores fundamentales a considerar para intentar dar cuenta de este proceso. En primer lugar, lo verosímil que resulta con respecto a la música del siglo veinte la tesis según la cual, la historia del arte conforme al principio de la autonomía es la historia de la transgresión de las formas heredadas, por cuanto tal principio opera ante todo como una exigencia a priori sobre los artistas. «En nuestro siglo –escribe Tomás Marco–, la armonía tonal llega a una disolución última, ya que, [...] la historia de la armonía no es otra que la de la transgresión constante (o, si se prefiere, el ensanchamiento) de sus reglas. Esto ocurre desde el principio y es un proceso que se acelera a través de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms y otros autores, de tal modo que al llegar a Wagner, nos encontramos con una casi suspensión de las reglas tonales. [...] Politonalidad y atonalidad serán los dos por los que los compositores de nuestro siglo acaben con el viejo y resquebrajado edificio» (Marco, 1978: 15–16).

Esta historia es precisamente la historia de la disolución de lo «temático» en la música, y entonces la cuestión para nosotros, considerando la pregunta que más arriba nos ha conducido hasta aquí, es en qué sentido la transgresión de las reglas en la música obedece al valor del sentimiento, es decir, ¿qué clase de sentimiento es ese que solo puede tener lugar con ocasión de la ocasión de las reglas heredadas? Se trata, sin duda, de un sentimiento reflexivo, pero, más todavía, un sentimiento que solo puede tener lugar al interior del horizonte de la música y de su historia (acaso de la música como historia de la misma: la música como reflexión acerca de la música). En esta suerte de secularización del proceso de creación musical, el sentimiento que la música provoca está indisolublemente unido a la conciencia de las condiciones que hacen posible ese sentimiento (el sujeto siente que está sintiendo, experimenta no solo lo inédito de tal o cual propuesta, sino también, y ante todo, las formas, los

límites, las das que el compositor se autoimpuso, como si la obra consistiera en hacer comparecer precisamente esa «autolimitación» en la que consiste la libertad del compositor contemporáneo) y, por lo tanto, cada trabajo es portador de su propio *agotamiento*¹⁰. Los compositores trabajan, respondiendo a la exigencia de la autoconciencia, *al límite de sus recursos* en todo sentido.

El segundo factor a considerar, y que resulta igualmente decisivo, es la importancia que tienen para los procesos de composición y de audición (en ese orden), los nuevos y sorprendentes recursos técnicos, lo cual condiciona positivamente, a su vez, la progresiva emergencia del *sonido*. Resulta extremadamente interesante el hecho de que la investigación en la dimensión «material» del fenómeno de la música, arroje como resultado una radicalización del carácter conceptual de las obras. Esto se relaciona, también, con el agotamiento y su valoración, como si en ello se jugara, precisamente, la valoración de la subjetividad. La música plantea una exigencia de lucidez al que la escucha (es necesario, como se dice, entender), pero esta exigencia solo puede fructificar sobre el entendido de que la música sigue siendo, en cierto modo, esa idealidad que se articula temporalmente en la interioridad de la subjetividad, aunque, de alguna manera, se puede decir que la música «ya no es eso». Es decir, la materialidad de la obra (sus recursos, formas, etc.) ya no puede ser simplemente trascendida, sin embargo, el sujeto, históricamente constituido, no puede dejar de contar con el supuesto de que la música es lenguaje, y que, por lo tanto, dispone una cierta idealidad: la expectativa de un cierto consumo, al fin y al cabo. Es precisamente por obra de esta expectativa que lo que se escucha no permanece en la simple condición de recurso y medio material, neutro y opaco, pero tampoco puede ingresar del todo en la idealidad del sentido (la acusación de que el arte contemporáneo «no tiene sentido» es frecuente en el lego).

¹⁰ Las posibilidades del compositor contemporáneo aumentan y esto lo obliga a «plantearse cada obra como un trabajo *ex novo*. puesto que al desaparecer las antiguas formas clasificables cada obra debe elegir su propio material y darle una forma solo válida para esa pieza en concreto» (Marco, 1978: 17).

La contradicción interna del romanticismo (el «suicidio» que lo constituye), entre la trascendencia de la materia y la materialización de la trascendencia¹¹, contradicción sin solución que significará la no–obra (cada obra particular en lugar de la obra), es materialmente puesta en obra por el arte de la música temporánea. Esta es precisamente, en el fondo, la tesis de Adorno.

Esto significa que en la música contemporánea, la radicalización de las condiciones de ella, tiene como resultado la disposición de su máxima idealización. Es decir, al exponer como elemento interno a la composición, los recursos de la misma, la música acontece como la destinación a una subjetividad que todavía no existe. La vivencia del sonido es, en este sentido, la experiencia de esa diferencia, la exigencia de una subjetividad más radical, más intransigente; llevando al límite esta idea podría decirse que se trata de la exigencia de una subjetividad radicalmente escéptica de tanta lucidez, pero al mismo tiempo dispuesta a escuchar aquello para lo cual la historia no ha producido aún el oído adecuado, en la expectativa de escuchar algo que viene con el sonido, pero que no está en el sonido. La relación entre materia e idealidad es, pues, una clave para la comprensión de la música contemporánea. Esto nos envía nuevamente al problema anteriormente planteado acerca de qué es lo que escucha quien escucha música, para la cual, la discusión acerca de si la música es o no es lenguaje, resulta plenamente pertinente.

«La música –escribe Adorno– es semejante al lenguaje, en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano», sin embargo «quien toma la música literalmente como lenguaje se confunde» (Adorno, 2000: 25). Consideramos que, al menos en este texto, Adorno desarrolla la cuestión de la música y el lenguaje en el horizonte antes señalado de la problemática relación, heredada en parte del romanticismo, entre la materialidad y la idealidad de la obra de arte: eso que la música quisiera «nombrar», le resulta completamente desconocido en la exacta medida en que desconoce lo

¹¹ Porque el mundo ha de ser trascendido, pero ese mundo que ha de ser trascendido no es sino este y ningún otro.

absoluto como sonido, el sonido de lo absoluto, el «sonido absoluto». Lo que está en cuestión es, precisamente, la significabilidad de la música, dispuesta y, a la vez, cifrada en el sonido: «Lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación. Su idea es la figura del nombre divino. Es oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; es el intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, en vez de comunicar significados»¹² (Adorno, 2000: 25). Es claro en este pasaje, que la música está siendo pensada en relación con el fin, como a una cierta consumación de lo humano que se juega en el misterio del lenguaje, de su cuerpo y de su poder. Según Adorno, la «nueva música» podría considerarse, fácilmente, como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar, preponderantemente, la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que la superación de aquella tendencia significa una transformación en las formas de la composición, es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en la música, tal posibilidad radica no solo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: «al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía [...], la música de nuestro siglo tiende al amelodismo» (Marco, 1978: 16). La revolución que significó el dodecafonismo de Schönberg apunta precisamente en esta dirección de cuestionamiento del sistema armónico. El derrumbamiento del viejo sistema alrededor del 1900, sin embargo, como señala el compositor Aaron Copland, es claro que «toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio»¹³ (Copland, 2000: 79). El punto es que durante los siglos XVII, XVIII, y hasta el siglo XIX, el sistema musical asume, dentro de la escala, la hegemonía de una nota principal, la tónica, y

¹² Más adelante escribe: «La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende» (Adorno, 2000: 36).

¹³ «Comparada con el ritmo y la melodía, la armonía es el más artificioso de esos tres elementos musicales. [...] El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual [se la menciona por primera vez en los tratados del siglo IX], sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana» (Copland, 2000: 70).

por lo tanto, la modulación de otras tonalidades (nunca demasiado lejanas) implicaba a priori, el regreso a la tónica. Con Wagner comienza la pérdida de la tonalidad central, y será Schönberg quien lleve este proceso a sus consecuencias límites, de aquí que su aporte innovador se denomine con el histórico inexacto título de música «atonal». Con todo, el adjetivo de «atonal» enfatiza un aspecto que resulta fundamental, y es que, como ya lo hemos señalado, el oído es histórico. La música «atonal» es, pues, en términos generales, música que pone en cuestión la expectativa de encontrar en ella, un medio expresivo. Esto no significa que la música de Schönberg carezca simplemente de motivo, sino que de lo que se trata, es más bien, de producir las condiciones formales para que el motivo acontezca sin trabajar con armonías. Entonces, el oído percibe como motivos grupos de sonidos repetidos o variados de determinada forma.

Adorno lo señala con claridad: «La música contemporánea se halla frente a una aporía. Después de que descompusiera el elemento idiomático por mor de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. De la dialéctica emerge al final el material de la naturaleza amenazadoramente puro»¹⁴ (Adorno, 2000: 77). La música no podría, esencialmente, perder toda relación con el lenguaje sin que dejara de ser música, esto es, arte. Todo se juega, pues, en el tipo de relación que la música contemporánea, post «muerte del arte», guarda con el sentido.

La conquista del fin

No se trata simplemente de permanecer en la discusión entre la estética formal y la estética del contenido a propósito de la música, sino de los problemas que las nuevas posibilidades plantean al músico, y del hecho de que, en eso, la historia de la música se cruza con la historia de la subjetividad occidental. Dada la absoluta

¹⁴ «La teoría de Schönberg consiste, a grandes rasgos, en disolver toda idea de relación de los sonidos entre sí que no se presentan nunca ni vertical ni horizontalmente como intervalos consonancia, sino como intervalos distancia, sin que las aglomeraciones que se obtienen fortuitamente presupongan una aglomeración anterior de la cual deriven, ni una posterior a la cual den origen» (Salazar, 1954: 228).

libertad del compositor en la «era del sonido», se hace necesaria una operación de autolimitación. En varios casos podría decirse que la obra inmanente es, precisamente, la que exhibe ante toda la forma de la autolimitación, como si la obra consistiese, ante todo, en ese "recurso formal". Es decir, dada la absoluta libertad del autor, solo la forma tiene sentido como límite. Desarrollando las consecuencias de esta idea, podría decirse que no se trata simplemente de que el dodecafonismo haya venido a ampliar las posibilidades del compositor, y con ello su libertad, sino que allí, en donde estas, ya se han ampliado hasta amenazar con tornar imposible la obra, el dodecafonismo opera como un límite posibilitante (en el sentido kantiano).

Insistamos en la relación a un cierto fin que observamos en planteamientos como los de Adorno. La puesta en crisis y superación de la armonía podría pensarse como siendo, no solo la superación de una forma histórica, sino que, precisamente, por tratarse de uno de los elementos más históricos y artificiales de la música, lo que se intenta es la superación de la historia misma en la música (el encargo romántico sobre el arte en general). No cedamos a la obviedad de que todos estos intentos, incluso los más radicales, trazan una historia que se renueva constantemente, pues lo que queremos decir es que en cada propuesta se da concretamente una *relación interna con el fin*, relación esta que correspondería a la condición, a partir de la cual se desarrolla la música en el siglo XX. Es en esa relación interna con el fin que la condición histórica de la música resulta, en cada caso, negada o, al menos, puesta entre paréntesis¹⁵. En efecto, el cuestionamiento musical de la armonía dispone el acceso de la conciencia a la dimensión material de la música, esto es, el *sonido*, pero sin abandonar lo propiamente musical, sino más bien determinando al sonido como el medio musical por excelencia. «Hoy día vemos muy claramente que el final momentáneo de todo ese proceso no ha sido otro que la conquista

¹⁵ «En los tiempos heroicos de la nueva música –escribe Adorno (2000: 34) con sentido crítico–, la vehemencia de los intentos de ruptura –comparables a la tendencia de la temprana pintura radical que consiste en reunir en sí materiales que se mofaban de todo sujeto que les insuflara un alma, el fenómeno arcaico del montaje, se declaró como insurrección anárquica contra todo contexto de sentido musical». La negación de la historia se opera entonces como negación del contexto.

del total sonoro, de tal forma que en nuestros días cualquier tipo de sonido es potencialmente sonido musical ya que, elaborado o no, puede entrar en las intenciones compositivas de un creador» (Marco, 1978: 17).

Esto es lo que debemos tratar de comprender: el hecho de que la materia haya ingresado en la dimensión propiamente musical, más aún, que sea en este momento el presente de la música en su historia universal (ya hemos señalado el sentido que damos a esta expresión aquí), y que una de las condiciones decisivas para el desarrollo de este proceso, haya sido la superación del encargo de significación temática sobre la obra musical. «Cualquier sonido puede ser música»: no se trata de estar de acuerdo o no con esta afirmación, sino de entender su sentido. Con esta finalidad, siempre resulta útil e interesante considerar las experiencias y propuestas más radicales en el campo. Pues, por ejemplo, el hecho de que cualquier sonido pueda ser música no significa simplemente que cualquier sonido pueda ser escuchado como música por un auditor lo suficientemente «informado», sino que ciertos sonidos son música, aunque no puedan ser escuchados por oído humano alguno. Esto, aparentemente demasiado extraño, fue posibilitado por el serialismo, de una parte, y por el desarrollo de la tecnología del sonido, por otra. La obra consiste cada vez más en la *composición*, al punto que existen obras que por limitaciones técnicas no pueden ser ejecutadas o que por «limitaciones» humanas no pueden ser escuchadas.

Tal vez, como señala el crítico musical Hans Heinz Stuckenschmidt, la utilización en la composición de elementos que el oído no alcanza a percibir no sea algo totalmente nuevo¹⁶, sin embargo, en el caso de la música electrónica, que inicia un desarrollo sin igual desde la década del cincuenta, se trata de sonidos que escapan absolutamente al oído humano¹⁷. En este sentido, las posibilidades que la tecnología pone a disposición del compositor

¹⁶ «Desde los cánones de la polifonía renacentista holandesa hasta la época de Bach. el ojo del compositor era siempre un auxiliar del oído» (Stuckenschmidt, 1960: 228–229).

¹⁷ «La banda magnética [en la década del 50] permite divisiones más sutiles, Los valores ínfimos, a los que el oído ya no reacciona, llegan hasta la categoría de las centésimas de segundo. Entre la negra usual y su duplicación, la blanca, es posible intercalar casi veinte grados de duración electrónica» (Priberg, 1961: 130).

parecen tocar un límite, un límite propiamente humano, una frontera de naturaleza fisiológica. Sin embargo, cabe preguntarse aquí, precisamente por haber llegado a esa frontera, ¿circunscribe la fisiología del oído humano los límites al interior de los cuales ha de desarrollarse la música?

Por cierto, una primera cuestión que surge es el hecho de que, como ya lo hemos señalado, el oído humano es histórico, no solo con respecto a lo que puede caer o no dentro de la categoría de «sonido musical», sino incluso, en relación con la capacidad de percibir ciertos sonidos en la medida en que ello dependa de una atención peculiar que puede estar más o menos desarrollada (ya lo que la misma música podría contribuir). Pero la cuestión decisiva a la que nos conduce el problema del límite consiste en que la música pudiera ir más allá del medio auditivo hacia la condición de acontecimiento, con lo cual alcanzaría también un estatuto máximamente conceptual. Cuando Stockhausen, utilizando sintetizadores, comprime una sinfonía completa para obtener un único sonido, sostenido por el tiempo que sea requerido, lo que escucha es ese extraño «ruido» que ha resultado, no la «sinfonía-comprimida», aunque sabe que de alguna manera ella está allí, sonando.

Esta condición de *acontecimiento* de la música significaría, al mismo tiempo, la conquista de la absoluta autonomía y su evanescencia, desde el ámbito de lo sensible, en lo conceptual. He aquí el privilegio que recién señalábamos de la composición en la música más experimental. La importancia de la composición significa, también, la importancia del texto musical, porque entonces algo que no es posible escuchar, el intérprete dispone de los gráficos de su ejecución: «La posibilidad de encontrar una notación clara y concreta para ciertos sonidos concebidos o concebibles ha llevado a diversos compositores a una especie de nación y, haciendo una virtud de la necesidad, han utilizado dibujos para sugerir o guiar al intérprete» (Stuckenschmidt, 1960: 228).

La relación entre los sentidos de la vista y el oído, esto es, el hecho de que sea necesario el concurso de ambos, hace de la música algo trascendente a la mera sensación, sin embargo la consistencia

de esa trascendencia es de índole eminentemente conceptual. El psico-visualismo de Russel Atkins establece un límite muy definido entre composición y música pues considera que son contradictorias. Lo que llamamos «composición musical» es un arte visual. El oído puede distinguir las frecuencias pero, sin embargo, no distingue ni los agudos ni los graves, ni la organización estructural, ni las relaciones geométricas» (Stuckenschmidt, 1960: 228). En este sentido, la experimentación llevada a cabo por la música electrónica no haría sino llevar a sus últimas consecuencias las condiciones implícitas en la música occidental desarrollada desde el Renacimiento en adelante. La figura que permanece como lugar de cruce de todas las investigaciones, propuestas y transgresiones es la del *autor*.

Adorno se expresa con fuerza contra este tipo de experiencias, sin embargo, insistamos, lo que nos parece interesante es el hecho de que tales propuestas puedan constituir un cierto presente de la música: que el presente sea el fin. Consideremos lo que el mismo Adorno señala: «la producción electrónica de sonidos, que se tiene a sí misma por la voz sin lenguaje del ser, se oye por de pronto como una algarabía mecánica. [...] El sueño de una música completamente espiritualizada, que haya dejado atrás el estigma de la animalidad del ser humano, despierta como rudo material prehumano y como monotonía mortal» (Adorno, 2000: 35). Este es el punto, que el despertar de la materialidad del sonido en la música se deba al sueño de la espiritualidad. Contra el oído histórico, la conquista del «total sonoro» (como conquista de una dimensión hasta ahora inaccesible) hace emerger algo así como una materialidad «no histórica», falta de contexto. Esto significa en principio abrir el oído histórico, en el cual se habrían sedimentado ciertas armonías y sonidos, *hacia* lo inédito absoluto, carente en sí mismo de toda narratividad posible; una propuesta que se acerca no tanto a la idea vanguardista de la transgresión, sino más bien a la discontinuidad, a la interrupción, desde el punto de vista de lo que podría ser una historia de la música. Es necesario, sin embargo, cuidarse en este punto de un cierto positivismo que hiciera de la música un campo «objetivo» de investigación, como si el proceso de composición hubiese comenzado a consistir simplemente en el trabajo del ingeniero de sonido

El límite como campo

Consideremos, por ejemplo, el pensamiento de Schönberg con respecto a las posibilidades que la música reserva para la humanidad: «Personalmente, tengo la sensación de que la música lleva en sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad»¹⁸. Se trata, sin duda, de una filosofía romántico–expresionista de la música que emerge en pleno siglo XX, a propósito de los nuevos recursos y concepciones musicales. La emergencia del sonido en la música contemporánea se inicia teóricamente con lo que algunos han denominado como «la emancipación de la disonancia». Queremos enfatizar esto para despejar la idea de un positivismo en la investigación y composición musical, de lo contrario cualquier intento por desarrollar una filosofía de la música estaría de antemano condenado a permanecer en el punto de partida. «Emancipación de la disonancia significa eliminar la base misma de la armonía que se sustentaba precisamente en el hecho de que el oído estaba habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia. Consonancia y disonancia son, pues, conceptos ricos, perecederos, producidos por cierta práctica y costumbre musical que el desenvolvimiento de la armonía de los últimos cien años ha transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor de su efecto incoherente» (Fubini, 1971: 240–241). El ruido es un acontecimiento físico que el oído escucha históricamente, el resultado de esa escucha es el sonido. Consonancia y disonancia no son en sentido estricto, características «objetivas» del sonido (como ya lo señalábamos a propósito de los adjetivos «tonal» y «atonal»), sino de la forma en que el sonido se manifiesta a un oído conformado históricamente.

¹⁸ Cf. Schönberg. *Estilo e idea*, citado por Fubini (1971: 239). En el mismo texto Schönberg señala: «De hecho, el concepto de creador y el de creación deberían formularse en armonía con el Modelo Divino, en el que inspiración y perfección, aspiración y actuación coinciden espontánea y simultáneamente». En 1979 Karlheinz Stockhausen se expresa en los siguientes términos respondiendo a la pregunta acerca de la misión más importante de la música: «Lo esencial es que la música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no solo a través de los oídos, y puede hacerlo vibrar. Es el medio más importante para poner al hombre en contacto con su creador», entrevista con Stockhausen de Pierre Kister citada en Albet (1979:35).

Por lo tanto, cabe pensar que el desarrollo de la música contemporánea no consiste simplemente en un estudio del sonido en sí mismo, sino más bien, del oído histórico, y es solo con respecto a este oído que tiene sentido la idea y el efecto de un «en sí» del sonido. El mismo Schönberg consideraba que la dodecafonía no era un descubrimiento, sino un invento, es decir, en la música, el sonido corresponde, más bien, a un material de trabajo que a un «objeto» de investigación.

La recuperación del sonido en su dimensión de «ruido» es la recuperación de una dimensión de la sensibilidad, de la capacidad de sentir, inhibida históricamente. Ahora bien, la condición propiamente musical del sonido está dada por el hecho de que su acontecer es determinado por un trabajo de composición. En este sentido, lo determinante no es la simple novedad del sonido en sí, sino el hecho de que sea convocado por la composición. En 1949 los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry, a partir de sus investigaciones en música concreta, producen la «Sinfonía para un hombre solo», la cual se basa en los sonidos y ruidos que un solo hombre es capaz de producir sin ayuda de ningún instrumento. Los sonidos, tanto humanos (respiración, gritos, etc.) como no humanos (pasos, golpes de puertas, etc.), no son en sí mismos inéditos, no obstante la obra sí lo es. Aquí lo nuevo corresponde más bien al hecho de escuchar esos ruidos, lo cual no significa la simple inmersión y disolución del trabajo del compositor en la anónima y trivial materialidad de lo cotidiano, sino que, por el contrario, la música alcanza un alto grado de idealidad al quedar remitida, en la instancia de su recepción, al concepto en el que tiene su origen y fundamento.

Fue en 1949 cuando Pierre Schaeffer da inicio a las investigaciones del minado *Groupe de recherches de musique concrete*. Buscando nuevos medios de expresión, más radicales, más vigorosos que los hasta ahora existentes, descubre el ruido (entendido como «sonido inarticulado»). Schaeffer acota el sentido de la música concreta, diferenciándola de las investigaciones que por esa época se iniciaban en la Escuela de Colonia, en Alemania; al respecto escribe en su cuaderno de notas: «No confío en los nuevos instrumentos, en las «ondas» o en las «ondiolinas», en lo que los

alemanes pomposamente llaman «música electrónica» ... Trato de entrar en contacto directo con el medio sonoro, sin electrones interpuestos» (Priberg, 1961: 95). La formulación de esta última frase nos ha de llamar especialmente la atención, la formulación de su deseo programático: «entrar en contacto directo con el medio». ¿Una relación sin mediaciones con la mediación? ¿Es esto posible? Es decir, ¿es posible una relación inmediata con el medio sin que este pierda su condición de medio y, con ello, al devenir solo ruido, pierda también su condición de ser todavía música o de pertenecer a esta? El grupo de Schaeffer investiga la mediación material sonora misma en la que consiste la música, pero tal condición de medio solo es tal si algo otro se expresa o se anuncia en el sonido. Se trata acaso de alcanzar una expresividad que sea solo musical, haciendo emerger el ruido que en el sonido articulado y dispuesto para el oído se encuentra sofocado, conformado, armonizado, tematizado.

Las experiencias que se realizan en Colonia con la música electrónica (especialmente a partir de 1953 con los instrumentos de ondas) buscan también esa pureza por la vía en cierto modo radicalmente opuesta: la manipulación técnica del sonido. Aun cuando ambos proyectos comparten ciertos problemas conceptuales, los resultados son muy diferentes. La música concreta trabaja conscientemente con el límite, la *concretud* del ruido es portadora de una gravedad maté rica tal que los recursos musicales se cumplen y se agotan con su acontecimiento. Un crítico de la época escribió lo siguiente: «La idea que motivó la música concreta debe ser de concepción pesimista. Su idioma musical se desarrolla rápidamente y se gasta. Continuamente hay que buscar algo nuevo en la expresión. Y esto es todavía más difícil que descubrir una nueva forma de pensar» (Priberg, 1961: 100).

La música electrónica, en cambio, abre posibilidades indeterminadas en la medida en que surge montada, directamente, sobre las posibilidades tecnológicas de las nuevas máquinas.

En ambos casos, la pertenencia del sonido a la música está dada por la voluntad del compositor de utilizarlo en una obra, sin embargo, la «expresividad» del sonido tiende a hacerse autónoma

con respecto al autor, en la medida en que depende en buena medida de la consistencia o de la lógica interna de los materiales y de los procesos en juego. En este sentido, la invención de nuevas posibilidades sonoras, ya sea que se produzcan en la música concreta o en la electrónica, deviene en el *descubrimiento de nuevos límites* y es precisamente aquí en donde se constituye la obra, al menos en donde se constituye *formalmente*.

La autolimitación: las fórmulas de la forma

La libertad del compositor contemporáneo debe vencer la arbitrariedad para afirmarse como tal, y ello muchas veces solo puede alcanzarse decidiendo o eligiendo las condiciones para la operación de una necesidad absoluta, implacable. El núcleo de la obra está constituido por el margen de necesidad que el autor no ha podido anticipar, en este sentido la exposición al azar es la relación con una necesidad desconocida. Es decir, en muchos casos no se oponen simplemente el azar y la necesidad, pues de lo que se trata es de crear estrategias y fórmulas de creación que permitan incorporar a la obra aquel orden de la contingencia, que no puede ser manipulado directamente. Un buen ejemplo de esto son los montajes musicales de John Cage. Realiza experiencias en el campo de lo que se denominó como «música aleatoria», en las que resuelve, por ejemplo, la composición de resonancia y silencio sometándose a las reglas casuales de los palillos chinos¹⁹.

Esta relación, a la que podríamos denominar como dialéctica, entre la máxima libertad y la implacable necesidad en el proceso creador, en virtud de operaciones de autolimitación, es algo que encontramos prácticamente en todo el campo de las artes en el

¹⁹ En 1953, en su ensayo *Alea*, Pierre Boulez critica a Cage refiriéndose a «la adopción de una filosofía de matriz orientalista, que sirve para encubrir debilidades fundamentales de la técnica de la composición. [...] La nueva música de azar es igualmente fetichista, con la diferencia [con respecto al serialismo al que también critica por lo que considera como negativa ante la elección] de que la responsabilidad de la elección recae sobre el que la interpreta en vez de sobre los números [como ocurriría con el serialismo que él mismo había practicado antes]», citado por Stuckenschmidt (1960: 219). Cabe prestar atención, más allá de la crítica que dirige a Cage, en esta noción de «fetichismo» utilizada por Boulez.

siglo XX, y corresponde a la radical autoconciencia del autor en el proceso de creación. Esta radical lucidez debe, entonces, producir conscientemente los límites a los cuales ha de someterse, como una estrategia para dar lugar a lo posible inédito. Con esta finalidad, el compositor puede idear fórmulas de trabajo, las que no se identifican simplemente con la forma de la obra (cabe incluso preguntarse si tal identificación es estéticamente posible). La relación entre fórmula y forma podría aportar alguna perspectiva con respecto al hilo conductor que habría seguido la música moderna hasta el presente; preguntarse, por ejemplo, por lo que ha ocurrido en la historia de la música entre las *Variaciones Goldberg* de Bach y los compositores minimalistas contemporáneos.

Permítasenos el siguiente ex curso literario para terminar de ilustrar la importancia que cobran en el arte contemporáneo los ejercicios de autolimitación. En 1960 el matemático Francois Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau fundan el grupo *Oulipo*, un «taller de literatura potencial» orientado a investigar especialmente las posibilidades inéditas de la coerción. «Toda obra literaria –señala Francois Le Lionnais en la primera proclama del grupo *Oulipo* se construye a partir de una inspiración [...] obligada a acomodarse, mejor o peor, a una serie de coerciones y procedimientos contenidos unos dentro de otros como muñecas rusas. Coerciones como el vocabulario y la gramática, como las reglas de la novela o de la tragedia clásica, coerciones de la versificación general, coerciones de las formas fijas, etc.»²⁰ En 1942 Queneau había iniciado la elaboración de *Ejercicios de estilo*, obra que consiste en la producción de variaciones estilísticas de una misma situación extremadamente simple (prácticamente insignificante desde el punto de vista del contenido narrativo). La inspiración fue una fuga de Bach, «considerando la obra de Bach –comenta el mismo Queneau–, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de coerciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio» (Queneau, 1999: 13).

Considerando el sentido de la forma como autolimitación (articulando así, en una misma espiral, autonomía, reflexividad,

²⁰ Citado por Antonio Fernández Ferrer en la Introducción a Queneau (1999: 22–23).

creación y descubrimiento), resulta pertinente preguntarse lo siguiente: ¿se contradicen, en lo esencial, la música aleatoria y la música cuyos procedimientos la sitúan en la condición de minada»? Creemos que lo decisivo aquí es esa anterioridad con la que la obra entra en relación, anterioridad sin la cual, ninguna creación puede ser reconocida al mismo tiempo como un descubrimiento. En la música aleatoria el sujeto renuncia en cierto modo a resolver soberanamente la mediación, para poder, entonces, escuchar esa sonora anterioridad anónima que está ya en el mundo y que forma parte sustancial de este. Esto que aquí denominamos como relación con la anterioridad –y que caracteriza al desarrollo del arte contemporáneo en general– es, la apertura de la esfera del arte hacia una realidad que no solo está más allá del arte, sino, incluso de la estética (investigar la materia sonora, por ejemplo, no solo más allá de la música hacia el sonido, sino, incluso, más allá del sonido hacia el ruido). Se trata de la invención de fórmulas que operan en el límite entre la experimentación y la ironía (pudiendo en ocasiones llegar, incluso, a lo humorístico)²¹. Lo que queremos señalar, en cualquier caso, es que, con la emergencia de las fórmulas, la obra se constituye a partir de la renuncia a controlarlo todo, y es precisamente esta decisión de «no decidir», la que da lugar al acontecimiento²².

Sin embargo, ¿existe en verdad esa posibilidad de decidirlo todo? Acaso lo que la música aleatoria hace es, precisamente, asumir internamente la imposibilidad del control absoluto por parte del compositor, haciendo de esa imposibilidad su condición.

En 1955 el compositor Ernest Krenek elabora el concepto de *música totalmente predeterminada*, «con ello se refería a un método de composición tal, que cada elemento del sonido musical,

²¹ Salazar (1954) proponía el sugerente término de *bluff* para clasificar este tipo de operaciones: «El *bluff* puede definirse diciendo que es la utilización, en el arte, de efectos que caen fuera del área estética»

²² En 1951 Cage estrena la obra *Imaginary Landscape*, la ejecutan veinticuatro personas, las que organizadas en parejas manipulan doce aparatos de radio. Mediante el I Ching se determinan previamente las estaciones que se sintonizan, la intensidad y la relación entre el sonido y el silencio. El contenido propiamente acústico de la obra es proporcionado por la programación de las radioemisoras sintonizadas, porque el «contenido» de la obra dependerá de la localidad en la que se ejecute.

frecuencia, duración, intensidad, timbre y, a ser posible, el área tonal o ámbito, se determina según unas series preseleccionadas» (Stuckendsmidt, 1960: 21). Las combinaciones posibles dan resultados tan complejos que el compositor debe servirse de operaciones y modelos matemáticos, la paradoja consiste en que «el compositor que prepara su material matemáticamente de antemano se priva a sí mismo de la posibilidad de revisar la forma general y, por tanto, de controlar completamente su material» (Stuckendsmidt, 1960: 21). Es decir, la música predeterminada no significa un control absoluto del autor sobre la obra, sino la determinación por parte de este, de las condiciones de posibilidad de la obra. Al final, de todas maneras el compositor debe hacer una selección subjetiva sobre la enorme cantidad de posibilidades que el cálculo le entrega.

El control absoluto no es posible. Tanto en la música aleatoria como en la que se inspira en la ultra precisión, el compositor pone en cuestión la poética de la expresión, que enfatiza el protagonismo de la subjetividad del autor, orientándose más bien hacia la exploración del material sonoro y de los procesos y formas que condicionan su emergencia. Como ya lo hemos sugerido, la situación a la que llega el arte occidental durante la segunda mitad del siglo XX estaría dando cuenta de una cierta dirección, cifrada en la historia de la subjetividad moderna. En el caso de la música, la idea de un control absoluto» (expresada también en aquella frase de Pierre Boulez que sirve como epígrafe al presente texto) es la tarea imposible que surge de la plena conciencia del compositor con respecto al *a priori* material y formal de su trabajo artístico²³. Pero, ¿es posible desechar sin más la exigencia de una lucidez radical? De hecho, podría decirse que, en cierto sentido, el compositor se obliga a hacer de su propia voluntad de control una «obra», una indicación, un acontecimiento que se desarrolla y consume, como la música misma.

²³ En efecto, podría decirse que la posibilidad concreta del trabajo de composición pasa por el «sometimiento» de signo positivo del autor a las condiciones materiales («arabescos melódicos, figuras rítmicas, sucesión de acordes, combinación de timbres, en una palabra, relaciones sonoras cualquiera») y formales (esquemas, reglas y convenciones, a veces arbitrarias que el compositor se impone cuando escoge cierta forma, cierta escritura, cierto sistema armónico y aún cierto tema») que constituyen la anterioridad del artista en cada caso. [Cf. De Schloezer y Scriabine, 1960: 23–24].

Si la música del siglo XX puede entenderse como la búsqueda de nuevas posibilidades para lo humano reservadas en la experiencia del sonido, esa búsqueda ha consistido, sobre todo en las líneas de producción más experimentales, en franquear los límites del sujeto creador, del individuo demiurgo, en favor del acontecimiento sonoro. La materialidad de este acontecimiento no tendría nada que ver con lo humano si no fuera porque las condiciones de su emergencia son el resultado de una histórica superación del humanismo ilustrado, superación que, en el caso de la música, se manifiesta como dialéctica. La posibilidad de una filosofía de la música se juega, como ya lo hemos señalado, en el hecho de que esta sea internamente histórica, lo cual la dispone en relación con un fin. La historia de la música sería la historia de la autoconciencia que determina la progresiva emergencia de los materiales y de los recursos de la música misma, el sujeto se hace abstracto en el sentido de que aspira a hacerse plenamente consciente de sus procedimientos y obras a partir de principios.

Sin embargo, el medio propio de la música es el sonido, y por lo tanto, cabe preguntarse si una forma de música que abandonara la vivencia concreta del sonido podría todavía denominarse con el título de «música». Xenakis afirma que la hipótesis del «arte inmaterializado» es un sofisma absurdo, sin embargo la idea de una música inmaterializada no es simplemente el resultado de una extravagante especulación teórica, sino la consumación interna de los procesos de máxima complejización incorporados al trabajo de composición, lo cual, terminaría por hacer de la música algo inaudible (o, dicho de otra manera, lo que el sujeto está escuchando no es lo que está «sonando», análogamente a como ocurre con los cientos de manchas que dan cuerpo a las figuras en la pintura impresionista). Si la historia de la música puede ser leída como una historia del «sonido», entonces, la pregunta que se nos impone, necesariamente, es acerca del afán humano que podría animar una tal historia.

En 1953 Herbert Eimert señaló lo siguiente a propósito de los primeros aciertos de música electrónica: «En realidad, se trata de una especie de música extrahumana [...], una música que se asoma al horizonte de la humanidad más bien proveniente de otro astro,

más bien cósmica que dentro del hombre mismo» (Prieberg, 1961: 127). ¿No será acaso ese elemento *unheimlich* aquello que cruza la historia de la música, precisamente en su posibilidad de ser pensada como, siendo una y la misma, universal?²⁴ El sonido de la alteridad (el «sonido absoluto», un concepto en sí mismo imposible) sería el *telos* de una búsqueda en la que, por ejemplo, Palestrina, Schumann, Boulez y Xenakis, trazan una misma historia. Subrayamos, ahora, al término de este escrito, lo que señalamos a su inicio: es la idea de una misma historia de la música lo que hace de esta un asunto para el pensamiento filosófico. Si bien es verosímil leer la historia de la música como una progresiva ampliación de la experiencia estética (ampliación, por ende, de lo que se entiende y se escucha como música), cabe todavía la pregunta por la posibilidad de una «música pura», esto es, una música no audible ni comprensible en su normalidad o en su novedad por el oído histórico, sino la idea de una música en sí, audible, incluso, por un oído en situación de «tabla rasa».

No pensamos necesariamente que tal cosa exista, sino que una idea como esa está implícita en la perspectiva de una historia *universal* de la música y, consecuentemente, en el canon que ella misma establece. Por cierto, como se ha dicho, nada hay más horrible que los esperantos, sin embargo, el problema es que, si ni siquiera la idea de una música en sí se sostiene, entonces la historia de la música sería solo la historia del agotamiento de los recursos y de la absoluta autoconciencia del creador en la manipulación estética del material sonoro. Pero esto, claro está, correspondería al fin de la música.

²⁴ Sin duda que esta idea se presenta a una primera consideración como un resabio del romanticismo, pero entonces, lejos de objetarla, esa relación podría explicar en parte el hecho de que la «muerte del arte» sancionada por Hegel a partir del Romanticismo sea todavía un diagnóstico poderosamente verosímil a la hora de intentar comprender la condición en la que el arte se desarrolla incesantemente hasta el día de hoy.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T (2000). «Música, lenguaje y su relación en la composición actual». En *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- Albet, M (1979). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat Ediciones, Colección Grandes Temas.
- Bowie, A (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor.
- Chávez, C (1964). *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Copland, A (2000). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica (cuarta reimpresión).
- De Schloezer, B, Scriabine, M (1960). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Fubini, E (1971). *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral editores.
- Hauser, A (1994). *Historia social del arte y la literatura*. Barcelona: Labor.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.
- Kant, E (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Marco, T (1978). *Historia general de la música*. Madrid: Alpuerto.
- Prieberg, F (1961). *Música de la era técnica*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Queneau, R (1999). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Editorial Cátedra (séptima edición).
- Salazar, A (1954). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Ediciones Revista de Occidente.
- Schönberg, A (1960). *Stile e Idea*. Milán: Rusconi e Paolazzi.
- Stuckenschmidt, H. H (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama.