
Artículo de reflexión

De la experiencia musical como afirmación, un paradigma de estética: Diecisiete apostillas aforísticas sobre la Música Absoluta

Regarding Musical Experience as an Affirmation and a Paradigm of Aesthetics: Seventeen Aphoristic Commentaries on Absolute Music



 **Francisco Aranda Espinosa**
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo,
México
francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Revista Académica Estesis
núm. 16, 2024
Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia
ISSN: 2539-3995
ISSN-E: 2539-3987
Periodicidad: Semestral
investigacion@deboraarango.edu.co

Recepción: 02 mayo 2024
Aprobación: 10 junio 2024

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.200>

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/696/6965031002/>

Resumen: Este ensayo cuestiona las divergencias en las teorías de comprensión musical, desde enfoques idealistas hasta la imposición del lenguaje verbal en la música. A través de diecisiete apostillas aforísticas, el texto explora la relación de la música con el lenguaje, la absolutidad musical, la ópera y la expresión en la música. La noción del absoluto musical se discute en relación con la música vocal, instrumental y programática. Se abordan perspectivas de Stravinski, Mozart, Kant, Nietzsche y Lévi-Strauss. La música se presenta como meta-léxica y no expresiva de ideas directamente humanas, de modo que la estética musical se invierte, destacando la capacidad de autoexpresión de la música sin necesidad de palabras. Se concluye defendiendo la autonomía de la música y cuestionando su adaptación a los modos de la cotidianidad actual.

Palabras clave: Música, Absoluto, ópera, expresión, autonomía, estética.

Abstract: This essay questions various theories of musical understanding, from idealistic approaches to the imposition of linguistics on music. Through seventeen aphoristic commentaries, the text explores music's relationship to language, the musical absolute, opera, and expression in music. The notion of the musical absolute is discussed in relation to vocal, instrumental and programmatic music. Perspectives from Stravinsky, Mozart, Kant, Nietzsche and Lévi-Strauss are considered. Music is presented as meta-lexical and not directly expressive of human ideas, so that musical aesthetics is reversed, emphasizing music's capacity for self-expression without the need for words. Finally, the autonomy of music is

defended and its adaptation to the modes of contemporary life is questioned.

Keywords: Music, Absoluteness, Opera, Expression, Autonomy, Aesthetics.

Obertura

Hoy en día resulta un tanto inquietante que los enfoques de apreciación y comprensión musical sean tan dispares y contradictorios entre sí. Desde la lectura más simplista y poco rigurosa, hasta la estética de los filósofos o críticos más complejos de estudiar, no ha sido posible que las teorías de contemplación musical unifiquen criterios o, al menos, se pongan de acuerdo en algunas cuestiones básicas. Mientras que algunos autores apuestan por una visión de la música que sigue siendo un tanto idealista o demasiado romantizada, otros se empeñan en hacer que la música hable o diga algo. En otras palabras: que se someta y limite (a como dé lugar) a las coordenadas del lenguaje verbal. Esto, para el asidero –analítico, ontológico y estético— de la filosofía de la música, no sólo es imposible, sino totalmente descabellado. En un recorrido quizá un tanto atípico, a lo largo de diecisiete apostillas aforísticas, trataremos de convencer a nuestros estimados lectores de la veracidad de la sentencia anterior.

Uno

Hacer que un arte que tiene, en sí y por sí mismo, un propio logos de signos para reflejar sus ritmos, melodías, armonías y timbres, se ajuste a las preceptivas del lenguaje comunicativo verbal supone, sin temor a exagerar, una quimera que, en estos tiempos, debería ya haber sido (al menos un tanto) censurada en los estudios críticos sobre filosofía y musicología. En el caso particular de la música, esto es aún más delicado: la relación del logos musical con el lenguaje verbal ha provocado siempre un sinnúmero de confusiones intelectuales. Sobre lo mismo, a veces incluso los propios artistas pecan de ingenuos al respecto: algunos, como en su momento Bach, Beethoven o Schumann han referido que piezas como *La Pasión según San Mateo*, la sonata *Appassionata* o *Papillons* debían, forzosamente, apoyarse en un programa, degradando el carácter esencial de tres de las obras musicales más sublimes jamás compuestas. Otros autores, como Wagner, han entendido tan bien la cuestión desde las aristas filosóficas y técnicas, más allá de la propia composición, que han caído en el otro extremo: el de afirmar que su música es tan elevada que constituye algo más que música, y que el arte de los sonidos plasmados en su partitura se podía convertir en un medio retórico para expresar ideas, pensamientos o incluso dar órdenes. Con razón Nietzsche se enfurece tanto con él: ¡Pero si ibas tan bien, querido Richard, tu música ya hablaba (sin hacerlo) por sí sola! ¡Tu música no tenía que ajustarse a la necia retórica, menos a la religión! ¡Pobre Wagner,

después de obras como *Der Ring des Nibelungen*, quizá la obra más interesante jamás compuesta, con tu *Parsifal* terminaste por hundirnos en la decadencia!¹ Por eso, para alejarse de lo germánico, el filósofo prefiere la *Carmen* de Bizet, desatendiendo las propuestas operísticas más novedosas e interesantes del para entonces joven Richard Strauss, fiel adepto de la filosofía trágica y, por ende, del nietzscheanismo.

Dos

¿Qué es lo que específicamente decepciona a Nietzsche? La subordinación de la música a las palabras, al texto, al otro logos. No sólo eso: la subordinación de la música a todo lo extramusical. Si la ópera debía considerarse como el arte absoluto, porque reunía todas las artes en un mismo momento, entonces, ¿para qué agregar una más (la implícita retórica sesgada, aplastante del entramado escénico-musical) aunque hubiera sido de modo secundario en la representación? ¿Por qué hacer que una música, gratuitamente *absoluta*, se convirtiera en una música *de programa*, de acompañamiento litúrgico, incluso, de redención ultraterrena? Con lo anterior, se intuirá seguramente ya, la noción del absoluto musical.

Tres

Si se admite que una obra musical es absoluta, deberá comprenderse que lo será en la medida en la que esta haga referencia sólo al contenido de su propio ejercicio; esto es, a los sonidos ordenados de la obra concluida. Con lo aprendido hasta ahora surgen nuevas interrogantes: ¿La ópera, que se apoya en un texto y una ornamentación escénica, tiene cabida dentro del concepto de música absoluta? ¿La música programática, y los poemas sinfónicos de Liszt constituyen, por lo tanto, una expresión musical des-absolutizada? ¿Es posible hablar en términos de des-absolutización? ¿El mismo Ludwig desabsolutizó su excelsa “Sexta”?

Cuatro

¿Lo anterior aplicará para la música vocal? En los *lieder*² de Brahms, Schumann o Liszt, es bien sabido que la voz es, también, un instrumento; no constituye, por lo tanto, un ornamento ni presume la preponderancia del texto sobre la propia música. En este sentido, el *lied* no es propiamente una composición homofónica que requiera, forzosamente, un acompañamiento ajeno al ejercicio solista de la voz, pues la línea del canto no es más que otra más dentro de la partitura. Nos comunica Roger Scruton, especialista en estética: “(...) La música

es absoluta cuando no se aplica o cuando no aparece sujeta a ningún propósito independiente de su propio movimiento autónomo” (Scruton, 2014, p. 91). Por lo mencionado por Scruton, tenemos que reconocer que los textos de los bellísimos lieder están liberados de tal acusación. ¿Qué ocurre, pues, con la ópera? ¿Hasta qué punto esta se salva de tal disposición estética?

Cinco

La imitación que la música hiciera (a los sonidos de la naturaleza, a los ruidos ambientales, a representaciones pictóricas o, aun, a las voces humanas) también se apartaría del principio absolutista de la música. Tendríamos que asumir, hasta ahora, que la música programática no conllevaría un espíritu absolutista en su actuación. Lo que al momento muy seguramente seguirá haciéndonos ruido es la inquietud ante autores como Vivaldi y sus *Cuatro estaciones*, *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns, o los *Cuadros a una exposición* mussorgskyanos, por mencionar sólo algunas piezas musicales. ¿Qué es lo que estos señores de la creatividad musical no compartieron ni asumieron sobre el carácter absoluto en sus propias composiciones? ¿Por qué rebelarse contra estos presupuestos de la estética? ¿Quizá eran, para ellos, demasiado arrogantes y pretenciosos, o más bien reduccionistas? ¿Habían compuesto una música genial y hermosa que, por acuerdo implícito, se ajustaba, autolimitándose a una matriz de lenguaje extra-musical? ¿En qué extremo de nuestro examen absolutista se hallaría entonces la *Fantasia*³ del quizá congelado Walt Disney?

Seis

Si atendemos la teoría absolutista de Hegel, acaso el romántico más absoluto de todos, tendríamos que conceder que la música es absoluta porque expresa, en su contenido musical y abstracto, el Absoluto, en la propia terminología del alemán, desarrollada en sus *Lecciones sobre la estética* (Hegel, 2007). ¿La música sacra será, por lo tanto, el arte de los sonidos más absoluto? Este giro nos devuelve las mismas dudas: ¿Es que realmente el texto que acompaña la música complementa o, más bien, estorba el camino que la propia música se hace al andar?

Siete

La música posee una estructura abstracta, se ha comprendido: no es que no tenga un lenguaje propio, o suponga, del todo, un antilenguaje: es, más bien, meta-*léxica*, meta-*lógica*. Pues lo que de ella resulta, en segundo plano, es decir, lo que aquella estructura abstracta

suscite en nosotros será, sin lugar a dudas, un mero accidente. Esta casualidad no supone, por ningún motivo, el fin último de la propia música. Que nos haga sentir esto o aquello no es lo que ella busca, ni siquiera *desea*. Lo único que la música quiere es *sonar*. ¡Dejadla desatada de absurdos sentimentalismos, de pretensiones meta-musicales; que no se le tuerza! ¡Liberadla de la cárcel invisible de lo lingüístico! ¡Que nada se imponga al movimiento artístico y soberano de la música! ¡Callad, necios, para así escucharla!

Ocho

La ópera es algo mucho más complejo. No solamente es un compendio escénico de las artes, todo-en-uno, sino que, en el medio de tantas formas de expresión (o inexpressión, en jerga stravinskiana) nos dificulta el examen de rigor, un tanto más que las otras formas musicales examinadas hasta ahora: música instrumental (orquestal y coral), coreografía de ballet, escenografía y dramatización, texto que se debe a la literatura o la poesía, la pintura que está también muy presente en el cuadro, algunos principios de arquitectura y escultura, la decoración, la iluminación, el maquillaje y el vestuario de los personajes y, por encima de todo, un canto metafísico, protagonizando la secuencia: eso es la ópera. Todo, en una misma velada, en el mismo lugar. En vivo y en directo: no hay (más) espacio, no hay (más) tiempo, todo va muy de prisa. ¿Alguno de nosotros podría algún día definir dentro de qué punto de referencia filosófico, o al menos estético, se encuentra ese arte absoluto, más absoluto que ningún otro simplemente porque (en ocasiones, sin saberlo) los abraza a todos?

Nueve: ¿la música expresa?

Pareciera que esa pregunta apunta hacia Igor Stravinski. Porque Bach, Beethoven y Wagner, tres de los más grandes genios de la historia de la música, no apoyan la tesis aquí presentada:

Pues por su esencia pienso que la música es incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música. La razón de ser de la primera no está condicionada en absoluto por la segunda. Si, como siempre es el caso, la música parece que expresa algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad (Stravinski, 2005, p. 67).

La respuesta es sí, pero sólo en el mundo del sueño y las ilusiones.

Diez: de Mozart

Entre el refinado clasicismo ortodoxo de Haydn y la categórica revolución de Beethoven, se halló el gran prodigio de Salzburgo. Wolfie es siempre otro caso y, aunque todos los grandes compositores fueron únicos en su especie, el siempre jovial Mozart fue quizá el más especial de todos. ¿Cómo podría ser que una música como la de *Don Giovanni* o *La flauta mágica* pretendiera (si lo hace) solamente agradar al soporífero público de la corte vienesa? ¿Acaso la pregunta anterior no es suficientemente retórica en su tácito *absolutismo*?

Once

¿Se entiende un poco más hasta ahora? La esencia de la música manifiesta una afirmación pura, *sin distracciones*, porque es realmente tan poco objetiva que ni siquiera se dirige a tal o cual sentimiento, sino más bien al sentimiento en sí mismo, a la subjetividad más primigenia, absolutamente carente de referente en el mundo. Lo hemos dicho: lo que a su paso provoca, es un mero accidente. En realidad, la música no le habla *a nadie* y por eso creemos que lo hace. No puede adherirse al mecanismo del lenguaje en tanto que no (conoce ni) expresa ideas o intenciones humanas. Y, aunque tiene su propio lenguaje de signos, como son las figuras y silencios musicales, o la barra de compás, la experiencia musical ocurre sin entrar en comunión con el universo donde reina el logos. La música (se) autoexcede de logos.

Doce

Claude Lévi-Strauss (1994, p. 65) nos dice: “La música excluye al diccionario”, algo que nos dejará pensando por un rato más.

Trece: de consideraciones kantianas

Cabe también, en esta inspección, preguntarse sobre si la música absoluta incluiría el concepto de lo bello, desarrollado por Kant a lo largo de sus meditaciones estéticas (Kant, 2011). ¿La música, de ser absoluta, tendría que ser bella? Lo bello es cualidad del arte que representa (o expresa) algo que está, totalmente, en el interior de sí mismo, es decir, que no requiere ningún apoyo programático para desenvolverse. Lo bello, por tanto, es también absoluto, porque prescinde de esa etiqueta o entidad inveterada a la que apela Stravinski en su *Poética musical* (2006). Por los postulados anteriores, nos es lícito consentir que lo bello es parte fundamental del arte musical absoluto, en la medida en la que el segundo asumiera esta esencia –de lo bello— ofreciendo placer al sujeto de contemplación, esto es, al oyente, al escucha. Ahora bien, la secuencia podría

formularse así: lo bello, atributo del absoluto musical, atraería la atención del espectador porque, este, en su ejercicio, proyectará lo puramente individual de la obra sin mediación inoportuna, menos aún, sin el requisito obstinado de un programa que enrolle sus más originarios intereses.

Catorce

La música instrumental y vocal *debe* privarse de notas al programa. Las puede tener, sí, en los programas de concierto, pero ¡por dios, no junto a la partitura! Sí, es cierto, existe una estructura meta-léxica, pero no es semántica en su limitada connotación verbal. Mucho menos, pragmática, pues no es expresión cultural: la música no es (un medio de) *expresión* del sentimiento humano.

Quince

Cabe ser aún más precisos: la música instrumental es, en lo sustancial, lo mismo que la música vocal, pues también la primera puede y debe dirigirse a las fuerzas imaginativas del escucha. Sin palabras en el medio, este esfuerzo será mayor, pues deberá crear una especie de (meta)logos *de los sentidos*: del sentimiento más abstracto. Una identidad que hable, *sin hablar*; contradicción del sentido lógico, porque, recordemos: aquel sentido que se le imponga, será siempre extra-musical. ¿Esto podría ser, en esencia, una poética, es decir, aquello que se afirma desde el fondo, a grandes rasgos, el elemento común a las diferentes artes, fundamento de toda constitución artística?

Dieciséis: de Platón

Nuestro paradigma estético se ha invertido. Al menos eso parece, pues lo que entendemos por fundamento o sustancia musical sería una suerte de carencia lingüística: la falta de concepto, objeto y objetivo se dilucida como un mérito absolutista, inversión radical de los supuestos estéticos fundamentales. Este adolecer de la música será, más bien, la capacidad más profunda de autoexpresión: objetivación del ser-musical. Es poco más de lo que refería la dialéctica platónica: un conjunto de armonía, ritmo y logos, una manifestación pura y contundente del absoluto (musical) de sí misma (Platón, 2020).

Diecisiete: coda

¿Por qué empeñarnos en explicar lo que no puede, quiérase o no, ser explicado a través de las palabras, aunque móviles y ágiles, presidios

invisibles de la articulación más abstracta? La música es un arte autónomo que desdeña toda ayuda del exterior. Su propia estructura, aunque forme parte del mundo, no se dejará opacar nunca por aquello que no le es propio a sus objetivos. El lenguaje verbal, el programa, la explicación añadida serán siempre eso: una añadidura, una estructura del exterior ajena a sus principios. La música es un (no) mundo, mejor: un universo en -y de- sí misma. ¿Por qué entonces, ajustarla, a este, tan gastado y desacralizado, este mundo tan mundano, ensimismado y desencantado? ¿Por qué volver a la música tan coloquial, tan ordinaria, en una palabra: humana?

Referencias

- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal arte y estética.
- Kant, I. (2011). *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Trad. Dulce Ma. Granja. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Trad. Emma Calatayud. París: Plon.
- Platón. (2020). *Diálogos IV. República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Scruton, R. (2014). *La experiencia estética: ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*. Trad. Cristina Múgica Rodríguez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stravinski, I. (2005). *Crónicas de mi vida*. Trad. Elena Vilallonga Serra. Barcelona: Alba.
- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Trad. Eduardo Grau. Madrid: Acantilado.

Notas

1

Cabe aquí mencionar que estas no fueron exactamente las palabras del filósofo; estamos simulando, y por eso se echará de menos el entrecomillado en las quizá demasiado atrevidas sentencias de este párrafo.

2

Piezas vocales o canciones.

3

El tercer largometraje producido por Walt Disney Animation Studios, *Fantasia*, es una película de antología musical animada americana, estrenada en 1940.



Disponible en:

<http://portal.amelica.org/ameli/journal/696/6965031002/6965031002.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Francisco Aranda Espinosa

De la experiencia musical como afirmación, un paradigma de estética: Diecisiete apostillas aforísticas sobre la Música Absoluta

Regarding Musical Experience as an Affirmation and a Paradigm of Aesthetics: Seventeen Aphoristic Commentaries on Absolute Music

Revista Académica Estesis

núm. 16, 2024

Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia

investigacion@deboraarango.edu.co

ISSN: 2539-3995

ISSN-E: 2539-3987

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.200>