

Refracción V: *De musica* –un caso *inaudito* de fono-centrismo

Luis Miguel Isava
Universidad Simón Bolívar

Para Eduardo Plaza

“...musikalische Natur ist immer schon zweite”
[... la naturaleza musical es desde siempre segunda naturaleza]
T. Adorno

“Es gibt eine Genealogie der Musik, wie es laut Nietzsche eine Genealogie der Moral gibt; sie sollte nicht übersprungen werden, als fiele eine Musikkultur vom Himmel.”
[Hay una genealogía de la música, tal como según Nietzsche hay una genealogía de la moral; no debe saltársela, como si una cultura musical cayera del cielo.]

Bernhard Waldenfels

Resulta en cierta medida enigmático que ni Derrida ni, hasta donde se puede abarcar la bibliografía secundaria, ninguno de sus comentaristas hayan reparado en la evolución histórica de las nociones de armonía en la música académica occidental como una instancia de corroboración de su análisis y diagnóstico de la imposición del fonocentrismo¹. En lo que sigue me propongo revisar resumidamente una historia bien conocida y documentada, pero leída ahora en la clave del filósofo francés, para hacer evidentes los momentos en los que parece escamotearse el problema de la función de ordenación y control que ha ocupado el *ideologema* de la música como organización *armónica* de sonidos; ideologema que, precisamente por la historia de esos escamoteos, se ha encubierto al fundirse con la noción misma de música.

Se sabe que las primeras nociones de armonía musical provienen de la Grecia clásica, en particular del descubrimiento atribuido a Pitágoras de la correspondencia entre

¹ Asimismo, no parece frecuente la utilización de las ideas de Derrida en el campo de la musicología y de la teoría de la música. (Una curiosa excepción parece ser el trabajo de Cobussen.) Más adelante en este artículo me referiré a algunos textos de dichos ámbitos que se sirven de ellas.

relaciones armónicas y las *rationes* matemáticas. Esto llevó a establecer la existencia de intervalos perfectos (los de quinta, cuarta y octava) así como a generar, a partir de las divisiones internas del tetracordio (las cuatro notas posibles, en base a separaciones de tono y semitono, en el intervalo de cuarta) la generación de otras notas y luego, con la unión conjunta o disjunta de dos tetracordios, la generación de la “escala perfecta más grande” que en líneas generales es la base de la escala diatónica tal como se la conoce hoy en día en música. Asimismo, como se ha explicado en numerosos trabajos, de la escogencia de una nota de referencia en dicha escala se podían generar los distintos modos.

Este proceso en cierta forma racionalizador de la generación de las notas de la escala ha llevado a un gran número de estudiosos a la conclusión de que las *rationes* matemáticas que subyacen a los intervalos descubiertos por Pitágoras demuestran que las nociones de armonía desarrolladas a partir de su adopción son “naturales”. Sin embargo, ya en esa parte de la historia podemos identificar elementos que tienen un marcado carácter cultural. Por ejemplo, dichos modos se fueron asociando en la cultura griega a estados de ánimo particulares; lo que de algún modo ya los sustraía a su supuesta naturalidad. Además, como se sabe, no pasaría mucho tiempo antes de que la filosofía, particularmente en la figura de Platón, comenzara a establecer controles sobre la música, proyectando así sobre su aparente “naturalidad” las prescripciones de una cultura. De hecho, en la *República*, Platón afirma que en la república ideal debe prescindirse de la mayoría de los modos puesto que ellos conllevan estados de ánimo inadecuados para sus habitantes. De igual forma, en el *Timeo*, condena la música cuando ésta se convierte en “placer irracional”. La contradicción se hace evidente: si todos los intervalos y los modos

consiguientes son “naturales”, ¿por qué proscribir algunos? Por otra parte, no hay explicación, por parte del filósofo, del origen de la relación entre la naturalidad supuesta de la escala y los diversos estados de ánimo que se asocian con los distintos modos en los que se la organiza. Esta es sin duda una naturalidad muy artificial...

Además, volviendo ahora al plano más técnico, se presume que los griegos conocían y empleaban el intervalo del cuarto de tono. ¿Cómo explicar que no se encuentre dicho intervalo en la generación de la escala propuesta anteriormente? Precisamente por la elección de esa escala dicho intervalo “reprimido” resulta hoy para nosotros, occidentales contemporáneos, casi inaudible –aunque se lo emplea consistentemente en músicas no occidentales. También aquí la cultura parece haberse impuesto sobre la “natura”.

Los modos griegos reaparecen con variantes en la música de la temprana Edad Media. Adquieren el nombre de “modos eclesiásticos” y se los usa para clasificar *a posteriori* las melodías del canto gregoriano. Pero aquí se hacen ya patentes aspectos que alejan de nuevo la concepción armónica de la música de toda inscripción en lo “natural”, es decir, en proporciones fijas, inherentes a la naturaleza. Un ejemplo sumamente ilustrativo de esto era la exclusión sistemática del tritono, considerado ya en la época como una disonancia y que adquirió, más adelante, el nombre de *diabolus in musica* –denominación sin duda sintomática. No es pues teoría física o fisiológica alguna la que interviene en esta decisión constitutiva de la música de la época, sino una concepción religiosa que se proyectaba sobre el espacio de los sonidos.

La evolución de la música y su teoría se complejizan con el surgimiento, más adelante en la Edad Media, de la polifonía. Con ésta, a la dimensión melódica se añade un cierto espesor sonoro que al desarrollarse –desde la baja Edad Media hasta el

Renacimiento y el Barroco– irá estableciendo las bases de la concepción occidental de la *armonía*². Pero hay otro aspecto en esta etapa de la historia que de nuevo parece reforzar el carácter cultural de este proceso: la polifonía llevaba en sí la posibilidad de combinaciones de notas que la ideología eclesiástica prohibía –por su carácter disonante, por su origen en ritos paganos (¿lo uno por lo otro?). Esto llevó a que el papa Juan XXII la excluyera, en 1332, de la liturgia (a la que había venido influenciando); imposición sintomática que además en este caso pone en evidencia la tensión que se produce entre música secular y música sacra –distinción que, obviamente, no puede fundamentarse en las propiedades naturales de los sonidos.

Las combinaciones de notas simultáneas que eran inherentes a la polifonía, hicieron posible que comenzara a concebirse la música en términos de una doble dimensión: la melódica (históricamente la más desarrollada) y la armónica, que consistía fundamentalmente en la evolución dinámica de un complejo sonoro que avanzaba en el tiempo junto con el desenvolvimiento de la melodía. Esto introdujo un desplazamiento en la concepción de los modos, que ahora debían pensarse en términos de la armonía y no, como había sido el caso hasta entonces, en términos de la melodía. Se sentaban así las bases para una concepción armónica de la tonalidad, fundada, claro está, en la escala diatónica. Según algunos estudiosos, ya desde mediados del siglo XV se usaban las escalas mayores y menores, aunque no se las teorizó sino hasta un siglo después. Y será a partir de dicha teorización que la organización diatónica del espectro musical se irá reforzando hasta adquirir un carácter *prescriptivo* en los tratados de armonía. Estos expondrán, entre otras cosas, las combinaciones permitidas de notas, las progresiones

² Una exploración etimológica e histórica de esta palabra revela el complejo entramado de asociaciones, tanto musicales como extramusicales, que conlleva. Más adelante volveré sobre este aspecto.

naturales, los acordes establecidos, las disonancias y suspensiones tonales aceptables.

Este nuevo *sistema* de organización del material sonoro se consolida entre los siglos XVI y XVII; un sistema que *grosso modo* contiene reglas específicas: utilización de las escalas mayor y menor, *postulación* de una nota central, “resolución” del desarrollo musical sobre dicha nota, etc. Y si bien es cierto que los cambios históricos no son del todo precisables para establecer un momento de “aparición”, según Hyer, es ya parte de “una firme sabiduría tradicional (*lore*) musicológica” fijar esa fecha alrededor de 1600 en la música de Monteverdi. Para Taruskin, que considera que el sistema tonal mayor-menor alcanza su elaboración completa “cuando el círculo diatónico de quintas se convirtió en la base de la práctica armónica” (when the diatonic circle of fifths became the basis of harmonic practice), la fecha y el lugar de “nacimiento” de la tonalidad serían “la música italiana de los 1680s” (the Italian music of the 1680s; 2, 185)³. Esas fechas coinciden con otro desarrollo que resulta revelador para los propósitos de este trabajo. En 1691, Andreas Werckmeister publica el primer tratado sobre el “temperamento igual”, afinación que haría posible la ejecución y composición de piezas en diversas tonalidades. Lo interesante de este hecho es que la “afinación pura”, es decir, la verdaderamente natural, no permitía la transposición de las piezas, pues estas perdían la afinación. Esto trajo como consecuencia la necesidad de “alterar” algunos intervalos naturales para que pudieran ejecutarse las piezas en todas las tonalidades. De modo que, como señala Taruskin, “toda la historia de la afinación ha sido una historia de negociación entre resonancia natural y utilidad práctica” (the whole history of tuning has been one of compromise between natural resonance and practical utility; 2, 248). El “temperamento igual” no sólo hizo posible la composición y ejecución de piezas en las diversas

³ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones en este trabajo son mías.

tonalidades –lo que facilitaba, entre otras cosas, adaptarse a los registros de los cantantes–, sino que fijó a partir de entonces el espectro de 24 tonalidades. Surgen entonces los primeros intentos de componer obras que las recorran todas⁴; intentos que culminan con la compilación de Bach, en 1772, de la primera parte de su “Das wohltemperierte Klavier” (“El clave bien temperado”): 24 preludios y fugas compuestos en las tonalidades, mayores y menores, de las 12 notas de la escala cromática (las notas blancas y negras que van, por ejemplo, de Do a Do en las teclas del piano). Esta obra tiene, para la historia de la armonía occidental, varias implicaciones de profundo alcance. En primer lugar planteaba la equivalencia de *todas* las tonalidades (toda pieza compuesta en una tonalidad puede ser perfectamente transpuesta a otra) al presentar por primera vez piezas compuestas en *cada una* de ellas; en segundo lugar, fijaba y totalizaba (¿para siempre?) dichas tonalidades como las únicas disponibles para la composición musical (de allí el carácter a la vez didáctico y de repertorio de la obra)⁵; en tercer lugar, al referirse al “clave” –aparentemente Bach tenía en mente los instrumentos de teclado en general–, y a su distribución de notas en las teclas, blancas y negras, parecían quedar excluidas del espectro musical notas que no correspondieran al ahora intervalo mínimo del semitono –el único posible con la “buena afinación”. Un instrumento bien afinado no daría cabida, por tanto, a un sinnúmero de sonidos que sin embargo existen en el espectro sonoro. El resultado de este ordenamiento será, básicamente, el sistema de composición musical que se mantendrá incólume en Occidente hasta comienzos del siglo XX –aunque ya a finales del siglo XIX comienza a presentar fisuras en las obras de algunos

⁴ Entre ellos se cita con frecuencia el caso de la obra de Johann Fischer para órgano, *Ariadne musica* (1702), compuesta de 20 preludios y fugas.

⁵ Carácter que se hace patente en el título mismo: “Para la utilidad y uso de la juventud musical ávida de aprender y también para la particular diversión de los que ya son hábiles en este estudio” (Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend als auch deren in diesem Studio schon habil seienden besonderem Zeitvertreib”).

compositores–; un sistema con el que la música académica entró sin duda en un período de extraordinario esplendor. Sin embargo, precisamente por el desarrollo aquí descrito, dicho sistema parece haberse “naturalizado” al punto de que se llegó a pensar que no era posible componer “música” –combinaciones “armónicas”, “agradables”, “hermosas”, esto es: *audibles*, de sonidos– fuera de él. Con el fin de contrarrestar esta impresión he creído necesario, al retrazar su evolución, indicar las huellas y marcas históricas y culturales que lo definieron y que paradójicamente le permitieron adquirir el carácter hegemónico que aún hoy algunos músicos le confieren al continuar atribuyéndole una supuesta naturalidad.

En este sentido varios aspectos de la constitución del sistema patentizan precisamente tanto su historicidad como los imperativos a los que responden cuando se los analiza desde la perspectiva de la desconstrucción del fonocentrismo y el logocentrismo en la cultura occidental llevada a cabo por Derrida en su filosofía temprana. Dicha aplicación, por otra parte, muestra hasta qué punto resultan fructíferas las propuestas derridianas cuando se las transpone a fenómenos de la cultura que implican formas más complejas de, o alternativas a, lo escritural. Veamos ahora algunos de esos aspectos.

Partamos, para fines de la discusión, de la siguiente exposición de Darius Milhaud que resume bien las características de la tonalidad:

La diatonicidad implica la *creencia* en el acorde *perfecto* (compuesto por su nota fundamental, por su tercera mayor o menor y por su quinta) como *una realidad fija* que se basa en las escalas mayores y menores que el músico utilizará en la composición de sus temas. *Las melodías diatónicas, entonces, no emplearán sino las notas que componen las escalas de la tonalidad en que están escritas* y las modulaciones que puedan introducirse no serán sino la puesta en movimiento para alcanzar un plano tonal paralelo, que tiene una nota fundamental diferente y se basa en otra escala y otro acorde perfecto, *pero cuyas relaciones mutuas son los mismos que los de la tonalidad inicial* (173; subrayado mío).

[Le diatonisme implique la *croyance* en l'accord *parfait* (composé de sa fondamentale, de sa tierce majeure ou mineure, et de sa quinte) comme *en une réalité fixe* reposant sur une gamme majeure ou mineure que le musicien utilisera dans la composition de ses thèmes. *Les mélodies diatoniques n'emploieront donc que les notes qui composent la gamme du ton dans lequel elles seront écrites* et les modulations qui surviendront ne seront qu'une mise en mouvement pour aboutir à un plan tonal parallèle, ayant une fondamentale différente, reposant sur une autre gamme et un autre accord parfait, *mais dont les rapports entre eux seront les mêmes que ceux des éléments d'un ton initial.*]

En el ámbito de la tonalidad, en efecto, cada una de las escalas posee *por definición* un sonido de base (nota fundamental o tónica) que determina inequívocamente y de antemano las notas que pueden entrar a jugar un papel en la pieza y las que no. Igualmente, a partir de dicha nota de base se determina el acorde fundamental que constituía ineluctablemente la conclusión y el “reposo” del desarrollo musical. Hoy resulta imposible, a la luz de los aportes teóricos de Foucault, no entender dicho sistema de composición tonal como un mecanismo de control respecto a las posibilidades de combinación de notas, es decir, un “orden del discurso” musical. En tanto tal, prohíbe ciertos intervalos, ciertos acordes e incluso, en algún caso, la aparición de ciertas notas en una pieza compuesta en una determinada tonalidad. Dicha prohibición, sin embargo, con el tiempo dejó de entenderse como una *escogencia* y comenzó a pensarse como el resultado de una particular racionalización en la distribución y asociación *necesaria* de los sonidos. Las combinaciones excluidas lo eran en razón a su “disonancia”, a su imposibilidad de constituir conglomerados de sonidos armónicos –lo que llegará a entenderse como “agradables”, con toda la ambigüedad que este término conlleva– para el oyente. Se introducía de esta manera en el sistema el elemento “afectivo” –cosa que ya había sucedido *explícitamente* en Platón. Subrepticamente esta concepción del espacio

musical pasó de la “denominación” a la “sensación” y por ello, ciertas combinaciones de sonidos que históricamente habían sido entendidos como inestables comenzaron a ser “percibidas” y, más importante aún para nuestros propósitos, “sentidas” como puntos de desequilibrio en el desarrollo musical que “requerían” de una “resolución”, que en la audiencia equivalía a “satisfacción”, cuando se alcanzaba de nuevo la nota de base y su acorde fundamental. El extremo de este proceso se encuentra en la concepción popular y por tanto ampliamente extendida que asocia, por ejemplo, las tonalidades mayores a estados de alegría y felicidad, y las menores a estados de tristeza y melancolía⁶.

Exploremos ahora varias implicaciones de esta descripción desde la perspectiva filosófica que propone Derrida⁷. En primer lugar no cabe duda de que existen relaciones matemáticas, que podrían incluso aceptarse como “naturales”, entre los sonidos; a ellas corresponden nociones físicas de la teoría de ondas tales como las de “resonancia”, “armónico”, “fase”, etc. Ya en 1863 Helmholtz había demostrado, en su “Teoría de las percepciones del sonido como fundamento fisiológico para una teoría de la música” (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für eine Theorie der Musik*), la existencia de relaciones de consonancia entre ciertos sonidos y de disonancia entre otros sobre la base de “leyes naturales”, es decir, sobre una base exclusivamente físico-experimental. Sin embargo cuando comienza a hablar de música, Helmholtz reconoce que ya no se está en un ámbito exclusivamente “científico-natural”, que las denominaciones de consonancia que ha estudiado hasta este punto tenían que ver con “la impresión sensorial inmediata del acorde aislado en el oído” (den unmittelbaren

⁶ En un film relativamente reciente, *The Nightmare before Christmas* (1993), el carácter “ideológico” de dicha caracterización se pone en evidencia cuando Jack pide a sus “tenebrosos” músicos que toquen el “Jingle Bells” que acaban de escuchar, éstos, asociados como están el estado de ánimo “mortuorio” de Halloween, tocan el tema, pero transpuesto a una tonalidad menor.

⁷ En lo que sigue, estaré refiriéndome implícitamente, a diversos textos de Derrida, pero muy especialmente a “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” en *L'Écriture et la différence*.

sinnlichen Eindruck des isolierten Zusammenklanges auf das Ohr) y que cuando se habla de música aparecen “diferencias de gusto históricas y nacionales” (historische und nationale Geschmacksverschiedenheiten), para concluir:

De ello resulta la proposición –que nuestros teóricos e historiadores todavía no tienen suficientemente presente– de que *el sistema de escalas, de tonalidades y sus tejidos armónicos no descansa simplemente en leyes naturales inalterables, sino que es también en parte consecuencia de principios estéticos que con el progresivo desarrollo de la humanidad han sido sometidos a cambio e incluso lo serán en el futuro* (Helmholtz, 358; el subrayado es suyo)⁸.

[Daraus folgt der Satz, der unseren musikalischen Theoretikern und Historikern noch immer nicht genügend gegenwärtig ist, daß *das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden.*]

Esto demuestra hasta qué punto incluso una descripción de los fenómenos musicales orientada por una intención científica –y de corte positivista– ya no podía, a mediados del siglo XIX, ocultar el hecho de que las nociones de tonalidad y atonalidad no respondían a patrones “naturales”, “inalterables”. Unas décadas antes, el teórico y músico francés F.-J. Fétis llega a afirmar que el principio de las escalas “es puramente metafísico. Concebimos ese orden y los fenómenos melódicos y armónicos que derivan de él por una consecuencia de nuestra conformación y nuestra educación” (est purement métaphysique. Nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation; Fétis, 249). La expresión “nuestra conformación” puede tener resonancias kantianas; la de “nuestra

⁸ Un indicador del complejo entramado de desarrollos conceptuales e intercambios que se cumplen en torno a las problemáticas estéticas puede verse en el hecho de que esta frase, citada literalmente, aparece en *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont (1869). Dicha cita constituye además una instancia, relativamente oculta, de los vínculos que pueden establecerse entre los orígenes de las vanguardias literarias y musicales, a través del cuestionamiento de la tonalidad como “ley natural”.

educación” sin embargo resulta inequívocamente histórica y cultural. No resulta arbitrario por ello, en este contexto, el hecho de que Fétis haya sido, como recuerda Hyer, un lector de Hegel. Las implicaciones teleológicas del pensamiento de éste permean sin duda, como también lo ha indicado Hyer, las teorías del musicólogo francés. Con ellas, sin embargo, vienen las implicaciones más complejas del pensamiento de Hegel que Derrida ha puesto de manifiesto: las que, problematizando su aplicación teleologizante, activan el elemento destructor de la historización. En este sentido es más que sintomática la caracterización de Fétis del principio tonal como un “principio metafísico”, lo que de entrada le resta todo carácter trascendental y lo coloca en la historia (y en la geografía) en una relación de inextricable solidaridad. Dando una “vuelta de lectura” al texto de Fétis, podemos concluir que en cierta forma anticipa, en el caso de la música, el cargo de “metafísica” que Derrida opondrá a este tipo de construcciones conceptuales.

En segundo lugar la constitución del sistema tonal introduce históricamente, como era de esperarse, otra prescriptiva oposición binaria: la de consonancia/disonancia –que, modernamente, se asociará con la de tonalidad/atonalidad–; oposición que, como las otras que critica Derrida, proyecta sobre el espacio musical un imperativo de ordenamiento y sujeción –al privilegiar sólo la primera. A consecuencia de ello, este sistema de composición postula un “centro”, la nota fundamental de cada tonalidad, como el elemento generador que confiere a una determinada estructura su “estructuralidad”, es decir, su organización racional e inteligible y el juego de sus múltiples combinaciones. Además “naturaliza” la necesidad de dicho centro como única posibilidad de producción de la estructura, es decir, de la producción de “la coherencia misma”, como diría Derrida.

En tercer lugar, gracias al proceso de proyección afectiva que históricamente se le ha

asociado, dicho sistema contribuye a sustraer a la organización musical lo que debería ser su carácter más conspicuo: su abstracción. En efecto la música es, desde el punto de vista de su recepción y de lo que, a falta de un término más preciso, podríamos llamar su “comprensión”, un fenómeno fundamentalmente abstracto, vehiculizado a su vez por una materialidad muy concreta que le confiere un carácter eminentemente sensible. Sin embargo la familiaridad histórica con las formas que adquieren sus manifestaciones a partir de las prescripciones del sistema de composición tonal ha logrado que esta característica de la música, que podría haber abierto el camino a la comprensión de algunas singulares derivaciones del arte contemporáneo –como en el caso de las artes visuales–, se eclipse frente a lo que ha llegado a entenderse como su captación “inmediata” a través de las respuestas sensoriales y corporales que en realidad han sido in(tro)ducidas culturalmente en la audiencia por el sistema mismo y su evolución histórica. De allí que se postule que la música entra en contacto directo con reacciones y sensaciones que no pueden sino ser distorsionadas y des-naturalizadas por la mediación del lenguaje y la cultura, cuando la etno-musicología parece precisamente demostrar lo contrario: nuestras respuestas fisiológicas a la música están en gran medida orientadas culturalmente.

Por último, y como consecuencia sintomática de todo lo anterior, este sistema logró “introyectar creativamente” –para usar la expresión de Nietzsche: *hineindichten*– en las composiciones la noción central del logocentrismo, una noción que por su misma naturaleza era radicalmente ajena al ámbito de la música: la noción de sentido. Este solo hecho bastaría para demostrar hasta qué punto el surgimiento y la posterior hegemonía del sistema tonal son profundamente tributarios del logocentrismo y, para seguir

empleando el lenguaje de Derrida, “hacen sistema con él”. Exploremos esto con más detalle.

Si, como se indicó anteriormente, la música es un fenómeno sonoro eminentemente abstracto en relación a la significación, ¿cómo se hizo posible hablar de su sentido? Brian Hyer parece acercarse a una respuesta cuando afirma:

Mientras la tonalidad en tanto sistema constituye una abstracción teórica (y por tanto imaginativa) de la música real, a menudo se la hipostatiza en el discurso musicológico, transformándola, de una estructura teórica, en una realidad musical. En este sentido, se la entiende como una forma platónica o *una esencia musical prediscursiva que infunde en la música un sentido inteligible*, que existe antes de su corporización en música y puede por tanto ser teorizada y discutida aparte de sus contextos musicales reales (subrayado mío).

[While tonality *qua* system constitutes a theoretical (and thus imaginative) abstraction from actual music, it is often hypostatized in musicological discourse, converted from a theoretical structure into a musical reality. In this sense, it is understood as a Platonic form or *prediscursive musical essence that suffuses music with intelligible sense*, which exists before its concrete embodiment in music, and can thus be theorized and discussed apart from actual musical contexts.]

La palabra crucial, en este contexto, es *hipostatize*, que he traducido por el neologismo hipostatizar. “Hipostatize” significa, según el Webster, “transformar (una entidad conceptual) en una sustancia auto-subsistente o concebirla como tal” (to transform (a conceptual entity) into or construe as a self-subsistent substance). En este sentido en el gesto de “hipostatizar” se cumple el escamoteo de lo que, artificial y culturalmente producido, finalmente se nos aparece como realidad sustancial. No por azar aparece aquí mencionado Platón: no sólo el fundador de la filosofía occidental –y como tal blanco de todas las desconstrucciones de la metafísica que van de Nietzsche hasta Derrida– sino también el generador de concepciones musicales que aun hoy perviven en Occidente. Ese gesto dará pie a uno no menos radical en sus implicaciones: al hacer

sustancia la concepción tonal, la música adquiere *sentido* pero sólo en tanto se adapta, se asimila a dicho sistema. Entendemos la música porque al ser armónica, tonal, *tiene sentido*. Por el contrario la música que se aleja de dichos parámetros resulta *ininteligible*. Se cumple así una asociación –que como hemos visto no tiene origen natural alguno– entre formas “teóricas”, “abstractas” de “estructuración tonal” que permiten organizar las notas –que ya no son sino una parte de los sonidos–, y la comprensión de la masa sonora que resulta; comprensión, en este caso, de un sentido que *trasciende* la manifestación concreta de la música.

Para ver esto retomemos con más detalle algunas ideas de Derrida. En primer lugar habría que decir que todo el proceso de establecimiento del sistema tonal, aun podría decirse que toda la teorización occidental sobre la música, ha asumido de entrada la oposición binaria de naturaleza/cultura; oposición que es a la vez el fundamento y el elemento generador del pensamiento occidental. Los primeros intentos de asociar los intervalos “perfectos” –obsérvese la denominación– a relaciones numéricas, ya apuntaban a postular la existencia de una música de la naturaleza, lo que desde los pitagóricos hasta la avanzada modernidad se conoce como “la música de las esferas”, y por tanto una música “natural”. Los esfuerzos posteriores de asociar organizaciones melódicas con estados de ánimo no hacían sino reforzar este impulso: las respuestas anímicas eran concebidas, claro está, como naturales. Y ambos esfuerzos, en combinación inextricable, se evidencian en la concepción del sistema tonal, tanto en lo que respecta a su prescriptiva “división” y “organización” del espacio sonoro como en lo pertinente a la noción de armonía que paulatinamente fue adquiriendo el estatus de “combinaciones *agradables, estéticamente aceptables* de sonidos”. Ambos impulsos contribuían a

sustentar el carácter natural del sistema y su coherencia “dada” tanto en relación con la producción como con la recepción de la música. (Por ello no será de extrañar que las críticas a la música que rompe con el sistema tonal adopten el argumento de que tales composiciones eran, fundamentalmente, contra-natura: “La tonalidad es una fuerza,” dirá todavía Hindemith a mediados del siglo XX, “como la fuerza de atracción de la tierra” (Die Tonalität ist eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde; citado en Beich, 430⁹.) En segundo lugar el privilegio que, según Derrida, se acordó en Occidente a la *phoné*, no podía sino extenderse al ámbito de la música al enfatizar su acceso *inmediato* al espíritu. La música se convertía así en el mejor ejemplo de lo que podía “transmitirse” sin la distorsión del lenguaje, del *sentido* auténtico que se revela sin mediación al espíritu. De esta forma se escamoteaban los aspectos formales del sistema –que eran necesariamente históricos y culturales–, para poner de relieve su supuesta derivación de lo que constituye lo “humano”. Se completaba así la ecuación irreductible entre sistema tonal, organización “natural” y comprensión “inmediata”, y se cumplía lo que Derrida denuncia como el gesto metafísico *par excellence*.

La música, así, adquiriría un “sentido” cuando respondía a los patrones de la prescripción tonal; y sólo así era música. Al salirse de dicho marco de organización compositiva, no se convertía en “mala” música sino que simplemente dejaba de serlo. Ello explica, por ejemplo, las legendarias reacciones negativas, indiciadoramente *viscerales*, tanto de los críticos como del público a los estrenos del *Primer cuarteto de*

⁹ Esta metáfora, que se remonta a Rameau, es sólo una entre las tantas que los teóricos de la música han utilizado para caracterizar la tonalidad –no todas ellas, por cierto, de origen natural. Hyer hace un exhaustivo recuento. Curiosamente, al hacerse eco de la metáfora de Rameau, Hindemith desoía la objeción que un cuarto de siglo antes Schoenberg había hecho a la misma metáfora, significativamente a partir de la tecnología: “la gravedad nos atrae hacia la tierra y el avión, a pesar de ello, nos aleja de ella hacia las alturas” (uns die Schwerkraft zur Erde abwärts zieht und uns das Flugzeug trotzdem von ihr weg in die Höhe führt” (131). Que la refutación de la metáfora sea el resultado de un avance tecnológico no es de poca importancia en el contexto de esta reflexión; le añade, además, un evidente giro benjaminiano.

cuerdas y la *Primera sinfonía de cámara*, de Schoenberg, en 1907, y de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, en 1913, para mencionar dos casos sin duda emblemáticos (cfr. los recuentos de Ross, 81-2 y 57-8, respectivamente).

Pero cabría preguntar, ¿en qué consiste precisamente el “sentido” en la música? Para responder a esta pregunta, propongo partir de la siguiente reflexión que Adorno, un tanto de pasada pues su objetivo es distinto del que perseguimos, propone en su ensayo “Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren” (Música, lenguaje y su relación en la composición):

Ella [la música] utiliza siglas [*Sigel*] recurrentes. Estas han sido acuñadas [*Geprägt*] por la tonalidad. Si no conceptos, ésta produce al menos vocablos: en primer lugar los acordes introducidos una y otra vez con idéntica función, también esmeriladas [*ingeschliffene*] combinaciones como la de los grados de una cadencia, a menudo incluso expresiones melódicas hechas [*melodische Floskeln*], que delimitan la armonía. Tales siglas generales podrían entrar siempre en el contexto particular. Dan cabida a la especificación musical como lo hace el concepto a lo individual y al mismo tiempo, semejantes al lenguaje, se curan de su abstracción gracias al contexto. [...] *Su inalterabilidad se ha sedimentado como una segunda naturaleza*. Es lo que hace tan difícil para la conciencia el abandono de la tonalidad (2003; 650-1; subrayado mío).

[Sie benutzt widerkehrende Sigel. Geprägt wurden sie von der Tonalität. Wenn nicht Begriffe, so zeitigte diese doch Vokabeln: vorab die stets wieder mit identischer Funktion einzusetzenden Akkorde, auch eingeschliffene Verbindungen wie die der Kadenzstufen, vielfach selbst melodische Floskeln, welche die Harmonie umschreiben. Solche allgemeinen Sigel vermögen je in den besonderen Zusammenhang einzugehen. Sie bieten Raum für die musikalische Spezifikation wie der Begriff für das Einzelne und werden zugleich, sprachähnlich, von ihrer Abstraktheit geheilt kraft des Zusammenhangs. [...] Ihre Invarianz hat sich gleichwie eine zweite Natur sedimentiert. Sie Macht dem Bewußtsein den Abschied von der Tonalität so schwer.]

La descripción de Adorno, con su cuidadosa y muy precisa escogencia de palabras, no podría ser más reveladora: las nociones de uso, repetición, imposición, ajuste y sedimentación permean completamente el texto. La música utiliza “siglas”, los

“vocablos” que la tonalidad ha “acuñado”, como elementos constitutivos: acordes, cadencias, expresiones melódicas. Estos elementos se han conformado a través del uso: la utilización reiterada de acordes con una determinada función, las combinaciones trabajadas¹⁰ hasta hacerse adecuadas, la convencionalización de líneas melódicas. Todos estos procesos, a la vez, van dando forma a esos elementos y van conformando la audiencia que los recibe y los reconoce como “inteligibles” en tanto música¹¹. Por último su carácter eminentemente abstracto se “subsana” –se “redime”, para usar un término más religioso– gracias a su participación y adecuación en un contexto –tonal, claro está. Es este “vocabulario” sistematizado y convencionalizado lo que la audiencia recibe como sentido: no porque lo entienda, sino fundamentalmente porque lo reconoce y acepta como fórmulas válidas de sonoridad armónica, de música. Lo que implica que, para efectos de la audiencia, esos vocablos (acordes, cadencias, frases musicales) hacen y tienen sentido en tanto se mantienen en esos contextos familiares –que circunscriben la tonalidad– y lo pierden cuando los abandonan; es decir, se han vuelto naturaleza –que ya no se reconoce como segunda– y por tanto, tan irrenunciables como el sentido en el uso del lenguaje o lo figurativo en las presentaciones visuales. Adorno nos presenta, por supuesto, a la vez una descripción y una crítica de dicho estado de cosas. Sin embargo, el pasaje resulta sumamente útil para precisar en qué consiste el sentido –o para ser más preciso, lo que subrepticamente se ha entendido históricamente como sentido– en el caso de la música,

¹⁰ Adorno emplea el verbo “einschleifen” que tiene el sentido técnico, referido a piezas mecánicas, de ajustar por pulimento, pero también, según el Duden, el sentido psicológico de: “hacerse costumbre a través de la repetición frecuente” (durch häufige Wiederholung zur Gewohnheit werden lassen). Ambas acepciones resultan relevantes en este contexto.

¹¹ Nos encontramos aquí en el centro del proceso de naturalización; un proceso que Nietzsche, llevando una expresión de Kant hasta sus últimas consecuencias, describía así: “El ser humano reencuentra por último en las cosas nada más que lo que él mismo ha introducido [*hineingesteckt*] en ellas” (Der Mensch findet zuletzt in den Dingen nichts wieder als was er selbst in sie hineingesteckt hat; 12: 154).

una vez que se ha perdido de vista la “artificialidad” de su constitución como procedimiento de organización sonora. En ese caso, lo recibido sólo puede serlo en tanto reconocido y la constante repetición lo hace “lenguaje natural”. Así, obliterada su *abstracción fundamental*, la música da la impresión de entenderse de manera inmediata, esto es, sin mediación.

Quizá algunas precisiones sean necesarias frente a la utilización de la palabra “sentido” en el contexto de la música. Ante todo, es necesario recordar que esta utilización ha sido introducida por los musicólogos, cuando han tratado el problema de las relaciones entre música y lenguaje –precisamente el problema que aborda Adorno en el ensayo citado. Sin ánimos de pretender resolver la cuestión, indico que en este contexto debe resultar evidente que hablar de *sentido* en música no implica la existencia de un contenido semántico, de un *significado* en la acepción que tiene esta palabra en el caso del lenguaje: la música *no dice nada que podamos entender “verbalmente”*. Sin embargo, habría que recordar que, como indica Wittgenstein, la existencia de un sentido en el lenguaje depende menos de operaciones de desciframiento e interpretación que de lo que él llama el uso; un uso que hace posible “recibir” y “entender” sin reflexión (este aspecto lo desarrolla muy bien Valéry en su concepción y crítica del lenguaje) una frase, una expresión, incluso un discurso: los captamos inmediatamente como “sentido” – aunque no lo tengan en la acepción más estricta del término¹². Si transponemos esta intuición de Wittgenstein al caso de la música, queda claro que el uso de, y constante recurso a, ciertas “combinaciones” melódicas y armónicas, así como el reconocimiento que suscitan en la audiencia, proporcionarían los elementos necesarios para entender

¹² Los barbarismos son buenos ejemplos de que algo que en realidad no tiene sentido (semántico) puede encajar perfectamente en nuestros hábitos de intercambios verbales.

porqué el lenguaje tonal en música, con todas las variantes a las que da cabida –y todos los estilos, formas y rasgos culturales que hizo posibles– puede entenderse como una suerte de sentido. Mientras nos mantenemos dentro de las “reglas” de producción de “enunciados”, éstos serán comprendidos. Podemos así escuchar organizaciones musicales (melodías, motivos, armonías) que no hemos escuchado antes: reconoceremos de inmediato en su singularidad los trazos del lenguaje que las hace aceptables, perceptibles como comprensibles. No es pues la novedad (como no es la novedad de una frase verbal) lo que problematiza su sentido en tanto uso, sino un “salirse de las reglas de su producción”. Wellmer hace patente este estado de cosas –aunque sin recurrir a Wittgenstein:

El oído en tanto órgano sensorial ‘interpretante’ en el sentido de Dewey y Heidegger *escucha los eventos musicales sobre la base [Hintergrund] del lenguaje tonal como plenos de sentido [bedeutungsvoll] de una determinada manera*, por lo que los ‘significados’ de los que aquí se trata no son de tipo conceptual, sino que están determinados intramusicalmente por su lugar en un contexto musical. Los potenciales expresivos y semánticos de la música tonal presuponen su *base [Hintergrund] verbal* sintáctico-gramatical y armónica; y es ésta la que motiva poder hablar de una ‘semejanza verbal’ de la música

El ‘lenguaje’ de la tonalidad, comprendido así, puede entenderse –incluso si se lo concibiese históricamente en constante desarrollo, al extremo de llegar hasta el límite de su propia superación– como una *base [Hintergrund] verbal* más o menos común para los compositores y los auditores, con la que incluso las innovaciones armónicas y formales individuales se mantienen en relación –similarmente a como la literatura presupone *una base [Hintergrund] verbal común*, que ella, a través de sus intervenciones, al mismo tiempo modifica” (31-2; subrayado mío).

[Das Ohr als ein ‘interpretierendes’ Sinnesorgan im Sinne von Dewey and Heidegger *hört musikalische Ereignisse auf dem Hintergrund der tonales Sprache als in bestimmter Weise bedeutungsvoll*, wobei die ‘Bedeutungen’, um die es hier geht, nicht begrifflicher Art sind, sondern innermusikalisch durch ihren Ort in einem musikalischen Kontext bestimmt sind. Die expressiven und semantischen Potentiale der tonalen Musik setzen deren syntaktisch-grammatischen und harmonischen *Sprachhintergrund* voraus; dieser ist es, der jetzt eigentlih die Rede von einer ‘Sprachähnlichkeit’ der Musik motiviert.

Die ‘Sprache’ der Tonalität, so verstanden, läßt sich –auch wenn sie geschichtlich in

beständiger Entwicklung, am Ende bis an die Grenze der Selbstüberschreitung, begriffen war– als ein den Komponisten und Hörern der tonalen Periode mehr oder weniger gemeinsamer *Sprach-Hintergrund* verstehen, auf den auch die individuellen harmonischen und formalen Innovationen immer noch zurückbezogen blieben –so ähnlich wie ja auch die Literatur *einen gemeinsamen Sprachhintergrund* voraussetzt, den sie durch ihre Eingriffe zugleich verändert.]

Desde la perspectiva de esta caracterización, se puede establecer un perfecto paralelismo entre el sentido en una frase verbal (en la producción de un enunciado en el lenguaje) y el de una frase musical (la organización de una melodía y su correspondiente armonía de acuerdo a los cánones históricos e históricamente arraigados de la tonalidad): ambas son percibidas de acuerdo a las reglas de juegos-de-lenguaje que permiten ciertas combinaciones y excluyen otras¹³. Y esto implica que las combinaciones que se produzcan fuera de las reglas de producción serán percibidas como sin-sentido, esto es, para al caso de la música, ruido. Pero es necesario añadir a esta descripción un aspecto que parece escapar a la atención de Wellmer y que, por otra parte, refuerza el argumento de este trabajo. Que el lenguaje tonal tiene un sentido (no explicable para la mayoría de los oyentes, como no es explicable el sentido de un intercambio verbal cualquiera para la mayoría de los hablantes) se hace patente en la manera que la mayor parte de la población de occidente –con la globalización, este fenómeno sería quizá fácilmente extensible a la población mundial– está expuesta a diario a cantidades inusitadas de música *tonal* profundamente convencional (en supermercados, centros comerciales, salas de espera, en el automóvil, en los reproductores de mp3, etc.); piezas musicales que en ningún momento problematizan su concepción de lo musical, de lo armónico, de lo que “es

¹³ De allí la definición de sentido musical que ofrece Baricco: “El sentido –como repertorio sintético de figuras en las que una época se reconoce a sí misma” (Il senso –come repertorio sintetico di figure in cui un tempo riconosce se stesso; 68).

música”, sino que por el contrario afianzan más su familiaridad con esas prescripciones compositivas y por tanto las naturalizan aún más. En efecto, si bien, como he indicado anteriormente, estas reglas, estas prescripciones de la organización del material sonoro tenían un origen particular (histórico y geográfico, pero también de clase: mucho de la música que llamamos clásica era música o bien vinculada a la corte o bien vinculada a la vida religiosa), una circunstancia histórica hizo de ella y de su lenguaje –el lenguaje tonal– lo que podríamos llamar con una metáfora cargada “moneda de curso corriente”. Esa circunstancia es el afianzamiento del fenómeno que se denomina “música popular”. En particular me gustaría apuntar brevemente a tres aspectos de dicho fenómeno que evidencian la confluencia temporal de este fenómeno con las rupturas que aquí discutimos. Primero, la aparición y creciente importancia de la música popular a lo largo del siglo XIX (sobre todo a través de la venta de partituras). En segundo lugar, el surgimiento del cine, que *subrepticamente* ofrecía a los espectadores además de las imágenes un concierto generalmente “estructurado” en términos de dicho lenguaje. Y por último el surgimiento y comercialización del gramófono, que hizo efectivamente que el contacto –la percepción de la música– se hiciera en efecto más constante; música claro está compuesta de acuerdo a ese lenguaje¹⁴. De esta forma, de una manera que los siglos anteriores no conocieron, el “gran” público, el público en general, al estar constantemente expuesto a esta “concepción” de la música, se familiarizaba cada vez más con ella y se entrenaba en su recepción; lo que sin duda contribuyó a su afianzamiento, incluso a su confirmación excluyente, como el lenguaje “entendible” de la música. No deja pues de ser sintomático que las vanguardias musicales –como sus equivalentes literarias–

¹⁴ No es posible, en el espacio de este trabajo, profundizar estos aspectos que son, sin embargo, de extrema importancia para esta reflexión. Baste por ahora referir a los trabajos de Cooke, sobre música popular, y de Middleton, sobre música en el cine.

adelantaran sus propuestas transgresivas precisamente en el momento histórico en el que la música tonal parecía haber alcanzado su rango de *koiné*; e igualmente no puede sorprender que, precisamente en ese momento, la reacción en contra de dichas transgresiones haya sido tan frontal y visceral: ambas características apuntan al grado de familiaridad que había alcanzado la conformación tonal del material sonoro a escala social –en todos sus estamentos.

Propongo pues entender la “familiaridad” con este lenguaje de vocablos –construidos, inscritos, repetidos, limados, ajustados, sedimentados y por último naturalizados– como el “sentido” en música y el largo proceso de su afirmación (la historia que hemos estado repasando) como el escamoteo de su carácter cultural a favor de la defensa de su valor universal y de su interpelación “inmediata” a la conciencia del oyente. Esto permitiría explicar uno de los aspectos que con más insistencia reivindica esta “ideología estética” (la expresión es de de Man) para la música: su *inmediatez*. Esto querría decir que la música “comunica” directamente lo que “dice”, sin la intermediación de sistemas de signos, formas discursivas ni construcciones conceptuales. Lo que sin duda la coloca en el mismo plano que la *phoné* (voz) cuya esencia, según Derrida: “estaría inmediatamente cercana de lo que en el ‘pensamiento’ como logos tiene relación con el ‘sentido’, lo produce, lo recibe, lo dice, lo ‘agrupa’” (l’essence de la *phonè* serait immédiatement proche de ce qui dans la ‘pensée’ comme logos a rapport au ‘sens’, le produit, le reçoit, le dit, le ‘rassemble’; *De la grammatologie*, 21)¹⁵. Sin embargo, es precisamente esta

¹⁵ El siguiente pasaje ilustra con más precisión este proceso histórico que –esto no debe perderse de vista– transponemos ahora al caso de la música:

“Sin embargo ya se presiente que el fonocentrismo se confunde con la determinación histórica del sentido del ser en general como *presencia*, con todas las sub-determinaciones que dependen de esta forma general y que organizan en ella su sistema y su encadenamiento histórico (presencia de la cosa a la mirada como *eidos*, presencia como sustancia/esencia/existencia (*ousia*), presencia temporal como

concepción lo que es necesario *desconstruir*. Para ello, como el propio Derrida precisa en otro pasaje:

se trata de elaborar (...) una doctrina formal de las condiciones que un discurso debe satisfacer para tener sentido, para ‘querer-decir’, incluso si es falso o contradictorio. La morfología general de ese querer-decir (*Bedeutung, meaning*) es independiente de toda lógica de la verdad (*De la grammatologie, 71*).

[il s'agit d'élaborer (...) une doctrine formelle des conditions auxquelles un discours doit satisfaire pour avoir un sens, pour ‘vouloir dire’, même s'il est faux ou contradictoire. La morphologie générale de ce vouloir-dire (*Bedeutung, meaning*) est indépendante de toute logique de la vérité.]

De esta forma, la noción de “sentido” en música –como la correspondiente en el lenguaje– pierde de inmediato su valor trascendental (ontológico, natural) para convertirse en la concreción de específicas condiciones y prescripciones históricas. El “sentido” en música se revela así como una imposición que proyecta sobre los sonidos y por tanto conforma y controla la percepción de su materialidad. Günter Seubold, en un texto relativamente reciente sobre Cage, pone esto de manifiesto:

El control del compositor pone las notas en relación, les *impone estas relaciones y da a las notas presuntamente un ‘sentido’* – pero este compositor con su dar-‘sentido’ impide directamente que se preste atención al sonido *en tanto* sonido, en su manifestación material [...]. *Buscamos el ‘sentido’ en o detrás de la música...* en lugar de escuchar el sonido (citado en Wellmer, 221; énfasis mío)¹⁶.

despunte (*stigmé*) del ahora o del instante (*nun*), presencia a sí mismo del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí, intersubjetividad como fenómeno intencional del ego, etc.). El logocentrismo sería pues solidario con la determinación del ser de ente como presencia” (*Ibid, 23*).

[On present donc déjà que le phonocentrisme se confond avec la détermination historique du sens de l'être en général comme *présence*, avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale et qui organisent en elle leur système et leur enchaînement historique (présence de la chose au regard comme *eidos*, présence comme substance/essence/existence (*ousia*), présence temporelle comme *pointe (stigmè)* du maintenant ou de l'instant (*nun*), présence à soi du cogito, conscience, subjectivité, co-présence de l'autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionnel de l'ego, etc.). Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence.]

¹⁶ Surge, en este punto, la pregunta de si es posible “escuchar” como música un sonido *en tanto* sonido sin contexto *conceptual* alguno. Cage, por supuesto, afirmaría que sí; pero esto puede entenderse como una

[Die Komponistenherrschaft setzt die Töne in Beziehung, *zwingt ihnen diese Relationen auf und gibt den Tönen damit vorgeblich einen „Sinn“* –aber dieser Komponist mit seiner „Sinn“-gebung verhindert damit gerade, daß man den Klang *als Klang* –in seinem materialen Erscheinen– zur Kenntnis nimmt [...] *Wir suchen den „Sinn“ in oder hinter der Musik... statt auf den Klang zu hören.*]

Esto nos permite transponer para el caso de la música lo que Derrida afirma en otro contexto: “el sentido está *en función* del juego, está inscrito en un lugar en la configuración de un juego que no tiene sentido” (le sens est *en fonction* du jeu, il est inscrit en un lieu dans la configuration d’un jeu qui n’a pas de sens; *L’Écriture et la différence*, 382). No cabe duda de que es precisamente a partir de un análisis de este tipo que puede entenderse la transformación enorme que significó, en el ámbito de la música, la ruptura con la tonalidad, entendida prescriptivamente, y la introducción de sistemas y reglas de composición que enfatizaban en cierta forma su carácter “construido”, es decir, “artificial”.

A pesar de ello, en un gesto que encuentra resonancias con las teorizaciones de los artistas de vanguardia, resulta casi paradójico que muchos de estos músicos intentaran justificar las transformaciones que introducía esta música haciéndolas herederas y continuadoras “naturales” del sistema de la música anterior –del sistema que, precisamente, buscaban desalojar. Y tal como algunos artistas plásticos y escritores de comienzos de siglo XX justificaban la crítica de la representación como una forma de romper con una representación convencionalizada que, una vez denunciada y abandonada, daría paso a una forma “real” de representación –olvidando que el gesto más radical e importante de la vanguardia era precisamente *evidenciar* el carácter

recaída en una nueva naturalización de *un* sistema de organización de sonidos. Como he venido insistiendo, dichos sistemas son siempre construidos a partir una cultura y un pensamiento –implícita o explícitamente– inscrito en ella. En breve volveré sobre este punto.

convencional, histórico y cultural de *toda* representación–, algunos músicos, particularmente Schoenberg y su discípulo Webern, emprendieron la justificación de “el sistema de composición en doce tonos” como una extensión de las relaciones tonales que sólo se habían explorado y aplicado limitadamente (cf. Schoenberg, 135-150 y Webern, *passim*) –olvidando que la transformación que representaban ponía en realidad de manifiesto el *control* que el sistema anterior de organización ejercía sobre el espacio sonoro y la “naturalización ideológica” que los postulaba como intransgredibles.

Por otra parte las manifestaciones más radicales de este gesto, que simplemente excluían toda posibilidad de *regreso* –la palabra adquiere en este punto tanto carácter descriptivo como político– a cualquier forma de tonalidad, quedaban atrapadas en la misma lógica binaria de tonalidad/atonalidad, y se limitaban a desplazar el acento de uno a otro polo. Algunos de ellos (pienso, por ejemplo, en el primer Boulez) adquirieron jerarquía de “sacerdotes” –en la terminología de Max Weber– y se permitían juzgar, perdonar o condenar a sus diversos colegas de acuerdo a su adhesión a, o disensión con, el sistema de la “nueva música”¹⁷.

En todo caso es evidente el paralelismo (conceptual e histórico) que existe entre la ruptura con la tonalidad, o la “emancipación de la disonancia” como la denomina Schoenberg, y la ruptura con la representación que las vanguardias históricas llevaron a cabo. Esto nos permite añadir una cierta caracterización a la problemática que venimos discutiendo. La tonalidad representaría, en el plano de la música, lo que la representación en las demás artes: una suerte de *schiboleth* que permite identificar las “verdaderas” obras de arte por su capacidad de suscitar en el receptor el “reconocimiento” de *un*

¹⁷ Una actitud que en la literatura de vanguardia había alcanzado su máxima expresión en la figura de André Breton y su “control” del movimiento surrealista.

sentido en una ordenación material –sea esta visual, verbal o musical–, y descartar las que no cumplen con ese requisito. Y las transformaciones que las vanguardias introdujeron al desestabilizar y criticar la noción misma de representación, o para decirlo con Nietzsche al renunciar a su “voluntad de verdad”, tendrían su equivalente a las que los nuevos sistemas de composición traerían consigo al proponer formas de organización, articulación y estructuración del material sonoro que ya no aspiraran a una recepción que funcionara en términos de resolución, consonancia, satisfacción y reposo.

En este sentido la posición de Bartók en su temprano ensayo “El problema de la nueva música” (Das Problem der neuen Musik; 1920) no sólo resulta ejemplar por su ecuanimidad sino que además anticipa las posiciones que muchos compositores, más allá de la vanguardia y hasta la contemporaneidad, adoptarán como principio. De entrada Bartók observa que, con el progresivo alejamiento de las concepciones tonales, “las posibilidades de expresión se incrementan [...] de forma por el momento inconmensurable” (die Ausdrucksmöglichkeiten werden [...] in einstweilen unübersehbar großem Maße vermehrt; 165). Pero casi de inmediato previene contra la tentación de renunciar completamente a la tonalidad:

La supresión incondicionada de estos más viejos sonidos significaría la renuncia a una parte –*no insignificante*– de los medios de nuestro arte; *la meta de nuestros esfuerzos es, sin embargo, el aprovechamiento ilimitado y total de todo el material sonoro disponible, posible* (168; énfasis mío).

[Die unbedingte Ausschaltung dieser älteren Klänge würde den Verzicht auf einen –*nicht unbedeutenden*– Teil der Mittel unserer Kunst bedeuten; *das Endziel unserer Bestrebungen ist jedoch die unbeschränkte und vollständige Ausnutzung des ganzen vorhandenen, möglichen Tonmaterials.*]

Serán este énfasis en la ampliación del campo sonoro y la consecuente superación de

la oposición binaria tonalidad/atonalidad las tendencias que definirán la música de finales del siglo XX; tendencias que lograrán efectivamente escapar a la “trampa” de la oposición binaria y sus consecuentes imposiciones conceptuales y culturales¹⁸.

Pero volvamos a la discusión que constituye el hilo conductor del presente texto.

Quizá sea necesario enfatizar, en este punto, que este análisis de la evolución del sistema tonal no es simplemente un caso particular o una curiosa coincidencia. El proceso del afianzamiento de la concepción tonal y su consiguiente y excluyente naturalización está profundamente imbricado con el proceso histórico-filosófico que analiza Derrida. De allí que sea necesario recordar que esta “ideología estética” estaba en realidad vinculada estrechamente con la concepción misma del hombre y el cosmos: la música –entendida como la “armonía de las esferas”– se convertía en modelo para el orden y coherencia del universo, por lo que necesariamente lo que transgredía ese orden, se convertía en *ruido*. Dos textos, fundamentales en todo sentido para el argumento que vengo desarrollando, pueden contribuir a precisar estas ideas. El primero es el extenso trabajo de David E. Cohen, “Metafísica, ideología, disciplina: consonancia, disonancia y los fundamentos de la polifonía occidental” (*Metaphysics, Ideology, Discipline: Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony*), de 1993. Este texto, aparentemente el primero y uno de los pocos –hasta donde he podido investigar– en aplicar las teorías de Derrida al caso de la música, propone una lectura minuciosa de los tratados *De institutione musica* de Boecio (siglo VI) y *Enchiridis* (siglo IX) y de sus fuentes

¹⁸ Habría que apuntar a otros aspectos notables del ensayo, tales como su conciencia de la “violación de la naturaleza” que se cumple con el “buen temperamento” y su posterior naturalización en el desarrollo de la música tonal; el hecho que los instrumentos de teclado fueron los “abogados y difusores” de dicho sistema; la posibilidad y necesidad en un futuro de continuar la división del medio tono “quizá infinitamente”. Todas ellas anticipan tanto posteriores análisis teóricos como desarrollos en la composición musical (cf. por ejemplo, el ensayo “El concepto de tonalidad en la nueva música” [Der Tonalitätbegriff in der neuen Musik], Dahlhaus, 111-117). Agradezco a Eduardo Plaza la referencia al texto de Bartók.

clásicas, para mostrar que:

La metafísica pitagórico-platónica de la unidad (como *logos*—presencia, identidad, ser, racionalidad, forma) se convierte, en el alambique del *Musica* de Boecio, una ideología de la consonancia en la que la relación entre consonancia y disonancia se determina como una oposición jerarquizada tal que la disonancia se somete a una supresión textual a través de una metaforización de discordia y separación, y en consecuencia se la excluye del ámbito de lo propiamente “musical”. Los teóricos carolingios del *organum* asumieron esta supresión y exclusión de la disonancia –fundamentada y motivada logocéntricamente– y la transformaron en un concepto de *organum* como ‘esencial’ o ‘sustancialmente’ consonancia, de la que la disonancia es excluida ontológica, conceptualmente como un tipo de ‘accidente’, para que así el *organum* pudiera representar, a través de su *concentus* (evidentemente) puramente consonante, la unidad ideal del estado cristiano—un ideal que era él mismo el producto de una metafísica logocéntrica (83-84).

[The Pythagorean-Platonic metaphysics of unity (as *logos*—presence, identity, being, rationality, form) becomes, in the alembic of the Boethius *Musica*, an ideology of consonance in which the relationship of consonance to dissonance is determined as a hierarchized opposition such that dissonance suffers textual suppression through a metaphors of discord and separation, and is consequently *excluded* from the realm of the properly “musical.” The Carolingian theorists of organum took up this logocentrically based and motivated suppression and exclusion of dissonance and transformed it into a concept of organum as “essentially” or “substantially” consonance, from which dissonance is ontologically, conceptually excluded as a kind of “accident,” so that organum could represent, through its (ostensibly) purely consonant *concentus*, the ideal unity of the Christian state—an ideal that was itself the product of logocentric metaphysics.]

No puedo más que remitir al lector interesado a seguir la minuciosidad del argumento y la acuciosidad del estudio de las fuentes en el artículo original. Me basta en este punto apoyarme en sus conclusiones para extenderlas al argumento que he venido desarrollando: las nociones de armonía y consonancia responden a patrones históricos y a decisiones de carácter cultural que, sin embargo, traspasando el ámbito de lo descriptivo, por una parte y, por la otra, el de lo puramente musical, se asociaron a nociones que de alguna manera informaban y conformaban la cultura misma y sus concepciones de vida, comunidad, sociedad, estado, etc. Esa relación que se hizo indisoluble –como lo indica

el mismo Cohen– no podía sino hacerse prescriptiva no sólo de lo que “debía” ser la sociedad sino, recíproca e implícitamente, de lo que “debía” ser la música. De allí que los intentos de transgredir el orden “armónico” fueran de inmediato asociados con nociones de “caos”, “anarquía”, “destrucción del orden” e, incluso en algunos casos, “peligrosos” para la estabilidad social –lo que muestra la vigencia de la impronta de Platón también en este campo¹⁹.

Que el desarrollo de esta “ideología” no se limitaba al ámbito de la música lo prueba con lujo de detalles –aunque sin la intención deconstructiva que acá nos interesa– el segundo texto al que me quiero referir. Se trata del libro de Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, publicado en 1963. Este trabajo, todavía un modelo de filología seria y erudita y de lo que ella puede aportar, consiste en una exploración del complejo de ideas que conforman el grupo de palabras, de origen clásico, “ἁρμονία”, “συμφωνία”, “temperantia”, “concordia”, “concentus”, “consonantia” y la manera en que ellos conforman una concepción del mundo que definió la cultura occidental y su visión del mundo desde la antigüedad clásica, partiendo de Pitágoras y Platón, hasta por lo menos el Renacimiento (*passim*). Spitzer muestra cómo estos conceptos crearon una especie de vasos comunicantes entre las descripciones y teorizaciones de la música y de la moral al punto que al ser empleadas podían y debían aplicarse a los dos campos. Parte entonces de la siguiente constatación: “en un universo animado de esta forma por los sentimientos humanos (que se modelaban en los divinos), la música parecía expresar mejor que nada las profundidades interiores de la naturaleza cósmica y humana” (in a

¹⁹ Curiosamente, frente a la multiplicidad y riqueza de las fuentes y textos originales que maneja Cohen, no deja de sorprender que las referencias a Derrida se reduzcan a un resumen general (y adecuado) de sus teorías y a una enumeración de sus obras. Como creo haber mostrado anteriormente, las formulaciones precisas de Derrida resultan siempre –y por momentos, desconcertantemente– reveladoras del tejido de relaciones conceptuales e históricas que aquí se establece.

universe thus animated by human feelings (patterned on godly ones), music seem to express best the inner depths of human and cosmic nature; 10), para llegar, finalmente, a la noción de “armonía del mundo”: una noción “en la que la música se concibe como simbolizando la totalidad del mundo” (in which music is seen as symbolizing the totality of the world; 35). Y si bien es cierto que, en tanto filólogo, Spitzer detecta en la literatura y la cultura la desaparición o al menos el debilitamiento de esa visión de mundo: “la historia de la desaparición de un campo (armonía del mundo – buena-temperación) es simplemente la historia de la civilización moderna, de la ‘Enzauberung del Welt’ weberiano o de la descristianización” (the history of the disappearance of the one field (world-harmony – well-temperedness) is simply the history of modern civilization, of the Weberian “Entzauberung der Welt,” or dechristianization; 75), no es menos cierto que la fuerte asociación que estos conceptos establecieron en la cultura occidental pervive de manera implícita en las relaciones que establecemos todavía hoy entre formas sonoras de armonía y estados de ánimo, de orden colectivo y de paz social y mundial²⁰. Como vemos, esta ideología tiene obviamente importantes antecedentes históricos que van desde las teorías de Pitágoras, pasando por la patrística, la escolástica, la mística occidental y el Renacimiento, hasta el Romanticismo. Quizá su expresión más acabada sea la frase de Hildegard von Bingen: “symphonialis est anima”. Y por ello, si la música ofrecía el modelo para dichas concepciones de la *armonia mundi*, éstas no dejaban de contaminar, recíprocamente, a la música: oposiciones morales (bien/mal, orden/desorden, razón/sin sentido) se proyectaban así sobre el espacio sonoro, lo que hacía perentorio que se establecieran prescripciones: debía ser armónica, debía elevar el espíritu, debía exhibir

²⁰ Esto se hace desconcertantemente patente en la corriente de música que se denomina “New Age”, un síntoma inequívoco de la poderosa impronta que esta ideología todavía ejerce sobre un amplio sector de nuestra cultura.

un orden, debía distinguirse claramente del ruido... lo que quería decir, en realidad, que debía estar sometida a un sinnúmero de prescripciones de orden fundamentalmente cultural. Esto implica, claro está, que este desarrollo “tónico-céntrico” de la música responde en realidad al mismo impulso del pensamiento occidental y es, por tanto, otra instancia de lo que Foucault ha llamado “los mecanismos de sujeción del discurso”²¹, y de hecho se desarrolla paralelamente al proceso que se sedimentaba en el campo de lo verbal y lo discursivo: la organización por imposición del campo de lo “inteligible”, del *logos* que, como vemos, responde a construcciones –y constricciones– epocales que, como tales, pretenden borrar las huellas de la “distorsión cultural”.

Resulta además sumamente significativo, desde la perspectiva derridiana, que este desarrollo de la concepción tonal corra paralelo con el desarrollo y final afianzamiento de una forma “universal” de *escritura* musical: la *notación* musical. De hecho esta nueva notación viene precisamente a reforzar y consolidar aquella concepción. En efecto, el diseño del pentagrama establece “de entrada de juego”, como le gustaba decir a Derrida, algunas limitaciones, algunas restricciones. Por una parte las notas que se colocan sobre el pentagrama son las pertenecientes a la escala de Do mayor (las notas blancas del piano); sólo signos añadidos indican las “alteraciones” o “accidentes” (sostenidos y bemoles) respecto a la escala “natural”²². Por otra parte un pentagrama en clave de sol

²¹ En esto, el paralelismo con las otras artes contemporáneas se hace evidente, aunque habría que enfatizar que, en el caso de la música, la respuesta de la audiencia a las transformaciones ha sido mucho más retrógrada. No es posible, por razones de espacio, entrar aquí en la discusión de las causas de esta situación; permítaseme apenas apuntar a un hecho significativo: la insistente utilización de la música –pensada en términos de la armonía tradicional– para naturalizar las respuestas anímicas colectivas. Tal es el caso de la utilización de la música en el cine, que recurre a música académica “contemporánea” casi exclusivamente en escenas de terror o de extrema tensión. Un ejemplo significativo: la reciente película *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese.

²² No puede pasar inadvertida esta sintomática denominación: en castellano se llama a estas notas “alteraciones”, en alemán, francés, inglés e italiano “accidentes”; ambas palabras cargadas, como se sabe, de filosofía occidental. Las notas de la escala de do mayor se denominan, por su parte, las notas “naturales”.

define como “centro” (literalmente) de la escritura musical el Do central del piano: es *grosso modo* la nota “base” para la mano derecha y la nota “tope” de la mano izquierda. Esto tiene como consecuencia una casi inevitable privilegización de los sonidos centrales de la escala en detrimento de notas muy agudas o muy bajas (hecho que se resuelve en parte cambiando la clave del pentagrama a Do o a Fa). Y en efecto, salvo *fioriture* y momentos culminantes, estas notas tienen poco uso en el repertorio pianístico (lo tienen, en la orquesta, pero como parte de un todo). Asimismo la división en compases y el compás que se establece junto con la clave, hacen del ritmo un elemento regular en la mayor parte de las composiciones del período barroco, clásico, romántico y postromántico (cuando comienza a haber cambios de ritmo). Por último la partitura establece como el intervalo mínimo entre dos sonidos el semitono (notado por los signos correspondientes de bemol y sostenido), con lo que quedan excluidos intervalos menores que sin embargo se habían empleado en otras épocas y aún se emplean en la música de otras culturas (es el caso del cuarto de tono). Todos estos aspectos apuntan al hecho de que de alguna forma el sistema de notación de la música occidental (para efectos, de la música académica mundial), aunque aparentemente neutro, esto es, aunque aparentemente sirve sólo para fijar sonidos y estipulaciones sobre su ejecución, lleva implícita toda una ideología musical y la mantiene vigente; por esa razón, servirse de él equivalía hasta cierto punto a mantenerse dentro de los parámetros que imponía el sistema tonal. De allí que durante el auge de las vanguardias musicales post-seriales (música concreta, música electrónica, música aleatoria, etc.) los músicos se hayan sentido en la necesidad de romper precisamente con dicho sistema de notación o bien prescindiendo de él por completo y acudiendo a diagramas y esquemas de un marcado

carácter visual, o bien extendiéndolo más allá de sus posibilidades, creando formas complejas de partituras que, de alguna forma, “desconstruían” la organización y la coherencia de la notación misma²³.

Desde otra perspectiva es posible comprender a partir de estos análisis que la percusión, en Occidente, haya sido relegada casi por completo a un papel ancilar. Una vez que la tradición musical escogió como énfasis la melodía y la armonía, no quedaba mucho espacio para manifestaciones musicales fundamentalmente percusivas²⁴. Y esto explicaría, a su vez, por qué la vanguardia musical recurrió –y sigue haciéndolo– a obras de pura percusión como otra forma de contrarrestar las prescripciones de una tradición excluyente y limitante del ámbito de lo sonoro.

Como vemos, entendida desde los análisis de Derrida, la ruptura radical que implicó en la concepción de la composición musical y organización del material sonoro la introducción y exploración de técnicas como la politonalidad, la atonalidad, la dodecafonía, el serialismo, la música electrónica, la música concreta, la música estocástica, etc., es en realidad otra manifestación del proceso deconstructivo al que el pensamiento y la actividad creativa e intelectual de Occidente sometió sus presupuestos culturales desde comienzos del siglo XX. No menos significativa y sintomática es la reacción de rechazo que estas técnicas han recibido de una audiencia cuya capacidad de recepción se encuentra todavía configurada precisamente por esos presupuestos. A título

²³ Otro mérito del antes citado ensayo de Bartók es referirse a la necesidad de una nueva notación musical que nos permita prescindir de la anterior que “surgió en base al sistema diatónico” (entstand auf Grund des diatonischen Systems, 170) y por lo tanto resulta inadecuada para la escritura de música que no corresponda a él. “Sin embargo, esta invención –concluye– espera por ahora su inventor” (diese Erfindung jedoch harrt einstweilen noch des Erfinders; 171). Véase, además, respecto a la “escrituralidad” (*Schriftlichkeit*) de la música, la discusión en Wellmer 73-83.

²⁴ Queda para otra ocasión la discusión de las transformaciones de la concepción de lo musical que han hecho posible tradiciones y expresiones en las que domina el elemento percusivo con esquemas rítmicos altamente asincopados, tales como la música africana, la afrocaribe, el bosanova, el jazz y el sinnúmero de fusiones a que han dado origen.

de hipótesis quisiera afirmar que sólo ciertos casos particularmente radicales de la llamada música popular (pienso por ejemplo en el heavy rock y el free jazz, pero también en manifestaciones menos clasificables como la música de Anthony Braxton, la de Max Richter, la de Björk o los movimientos “no académicos” de música electrónica) han hecho posible que algunas formas de esas rupturas alcancen una mayor aceptación de la audiencia. En el plano de la música académica, me parece, lo que hace la música contemporánea sigue siendo un secreto compartido sólo por un grupo de adeptos. De igual modo, como habría predicho Benjamin, el surgimiento de nuevas tecnologías está cambiando de manera acelerada e imprevisible la escena de lo que consideramos música y de sus formas de producción. Este hecho haría necesario complementar la presente discusión con la estimulante reflexión sobre los medios y sus efectos sobre la percepción individual y colectiva. Pero esto nos llevaría más allá de la intención y alcance de este texto.

En todo caso resulta imprescindible entender que las transformaciones de lo que Adorno llamó en su momento la “nueva música” (sus ejemplos eran Schoenberg y Stravinsky) no fueron ni simples caprichos individuales, ni extraviadas elucubraciones sin fundamento de compositores rebeldes, sino parte de un profundo y complejo proceso de pensamiento (auto) reflexivo a través del cual Occidente –luego del esplendor de los siglos coloniales y en pleno auge de las nuevas revoluciones industrial y tecnológica– se vio en la necesidad de interrogar sus fundamentos con un objetivo que no podía resultar ni simple ni deleznable: “el aprovechamiento ilimitado y total de todo el material sonoro disponible, posible” (Bartók, 168) y con él, como quería Píndaro –en frase que gustaba citar Valéry–, “ampliar el campo de lo posible”.

Berlin, abril-diciembre y 2010

Bibliografía directa

- Adorno, Theodor W. *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- _____. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Baricco, Alessandro. *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*. Milano: Garzanti, 1992.
- Beiche, Michael. "Tonalität", *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Hans Heinrich Eggebrecht (Hg). Stuttgart: Franz Steiner, 1995.
- Bartók, Béla. *Musiksprachen*. Leipzig: Reclam, 1972.
- Cohen, David E. "Metaphysics, Ideology, Discipline: Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony". *Theoria. Historical Aspects of Music Theory*, 7 (1993): 1-85
- Cooke, Mervyn. "Film Music," *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com)
- Cobussen, Marcel. *Deconstruction in Music*. Interactive Dissertation, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, The Netherlands. <http://www.cobussen.com/navbar/index.html>
- Dahlhaus, Carl. *Schoenberg und andere*. Mainz: Schott, 1978.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- Fétis, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris : Brandus et Dufour, 1864⁸.
- Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970.
- Hyer, Brian. "Tonality," *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com)
- Helmholtz, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1863.
- Lautréamont, Comte de. *Les chants de Maldoror*. Coll. Poésie. Paris: Gallimard, 1987.
- Middleton, Richard. "Popular Music, §I: Popular Music in Europe and North America," *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com).
- Milhaud, Darius. *Notes sur la musique*. Paris: Flammarion, 1982.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. 15 vol. München: DTV, 1988.
- Robertson, Alec y Denis Stevens (eds). *The Pelican History of Music*. 3 vol. New York: Pelican, 1967.
- Ross, Alex. *The Rest is Noise*. New York: Picador, 2007.
- Schoenberg, Arnold. *Stile herrschen, Gedanken siegen*. Mainz: Schott, 2007.
- Spitzer, Leo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. 5 vol. Oxford: Oxford UP, 2005.

- Waldenfels, Bernhard. *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010.
- Webern, Anton. *The Path to the New Music*. Leo Black, transl. Pennsylvania: Theodor Pressner Co., 1963.
- Weiss, Piero y Richard Taruskin (eds). *Music in the Western World: A History in Documents*. New York: Schirmer, 1984.
- Wellmer, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser, 2009.