

GUNNAR HINDRICHS

LA AUTONOMÍA DEL SONIDO

Una filosofía de la música

EDICIONES SÍGUEME
SALAMANCA
2020

© Suhrkamp Verlag Berlin, 2014

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

Tradujo Pedro García-Baró Huarte

del original alemán *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*

© Ediciones Sigueme S.A.U., 2020

C/ García Tejado, 23-27 - E-37007 Salamanca / España

Tel.: (+34) 923 218 203 - ediciones@sigueme.es

www.sigueme.es

ISBN: 978-84-301-2056-7

Depósito legal: S. 20-2020

Impreso en España / Unión Europea

Imprenta Kadmos, Salamanca

CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	9
<i>Introducción</i>	11
1. El material musical	41
2. El sonido musical	79
3. El tiempo musical	115
4. El espacio musical	155
5. El sentido musical	195
6. El pensamiento musical	237
<i>Índice de nombres</i>	279
<i>Índice de materias</i>	283

PRÓLOGO

La filosofía de la música que se expone en estas páginas explora la autonomía del sonido. El sonido se entiende aquí no desde las reglas de la naturaleza o de la sociedad, sino desde su regulación propia. Esta filosofía de la música pretende, con esto, poner al descubierto y describir el sonido musical en su ser particular, en cuanto arte.

Las explicaciones que tratan del ser de algo son explicaciones ontológicas. Este libro propone, por tanto, una ontología de la música. Una ontología que no es fruto ni de la razón teórica ni de la razón práctica: surge de la razón estética. Mi principal objeción contra la mayoría de las filosofías de la música al uso es que, o bien persiguen desde la razón teórica una ontología que encaje la música en el molde de un orden general del ser, o bien renuncian de entrada a cualquier reflexión ontológica, limitando su campo a la experiencia y al entendimiento musicales. Estas dos posibilidades –que, por un lado, pasan por alto el particular modo de ser de la música como arte y, por otro, reducen la música a recepción y discurso– no agotan, ni mucho menos, el ámbito del pensamiento filosófico-musical. Sin embargo, hay una tercera posibilidad: precisamente, la de una ontología de la música desde la razón estética. Es esta tercera posibilidad la que tiene en cuenta este libro.

El referente central de la ontología desde la razón estética es la obra de arte. La obra de arte se distingue, por su pretensión de ser arte, de las magnitudes teóricas y prácticas, abriendo el espacio de los entes estéticos. El punto de fuga de este libro, por tanto, lo conforma la idea de la obra de arte musical. Esta idea designa el lugar del sonido autónomo. La idea de la obra de

arte musical, sin embargo, no puede definirse. Lo que debemos hacer es, más bien, explicitarla en un conjunto de conceptos elementales. Así pues, la ontología musical que aquí se ensaya no pretende fijar la identidad de la obra de arte musical. En su lugar, procurará captar los pliegues y despliegues de su ser en una cadena de conceptos.

INTRODUCCIÓN

Una famosa frase de Sócrates califica la filosofía como «la mayor de las músicas» (μεγίστη μουσική)¹. Sócrates pronuncia esta frase en la cárcel, mientras espera su ejecución. Les cuenta a sus amigos, que están allí de visita, un sueño en el que se le encomendó dedicarse a la música; asimismo les relata su sorpresa, puesto que él –afirma– ya se había dedicado siempre a la mayor de las músicas: la filosofía. De todos modos, para andar sobre seguro había empezado también a dedicarse, además de a la filosofía, a la música en su sentido habitual, o sea, al arte del verso rítmico-melódico. Había pasado con ello de la mayor música, la filosofía, a la música normal y corriente.

Las palabras de Sócrates, las que el diálogo platónico pone en su boca, suenan extrañas. Se deduce de ellas que no solo el ritmo y el *melos* de los versos, sino también la filosofía constituye una forma de música. Ahora bien, la expresión «música» no tiene en las palabras de Sócrates el mismo significado que posee hoy. Él se refiere al arte de las musas en su conjunto (τέχνη μουσική). Para los griegos esto englobaba la poesía rítmico-melódica y la danza, pero también la astronomía. Cuando Sócrates llama a la filosofía «la mayor de las músicas» se refiere, en este sentido, a la mayor de las artes de las musas. En otras palabras, para él la filosofía representa el nivel más alto del conjunto formado por las artes inspiradas por las musas.

Pero incluso desde esta perspectiva más amplia, la concepción socrática sigue sin sernos inmediatamente accesible. Nos parece que una cosa es componer versos rítmico-melódicos o

1. Platón, *Fedón*, 61a 3s.

bailar, y otra bien distinta filosofar. Para comprender la frase de Sócrates se precisan tres consideraciones. Por un lado, que la relación que guardan la filosofía y la música radica en el referente que ambas comparten: lo bello. En el caso de la música, está claro: la meta del arte de las musas, incluida la astronomía, consiste en poner de manifiesto lo bello, ya sea lo bello de los versos, ya sea lo bello del movimiento celeste. Pero también la filosofía tiene relación con lo bello. En su caso, tal relación consiste en que lo bello es, entre las ideas, «lo que brilla con suma claridad» (ἐκφανέστατον) y, por lo tanto, aquello que eleva al alma hasta el conocimiento de las ideas en general². La filosofía se lleva a cabo, a su vez, en forma de dialéctica, como trato con las ideas³. Por esta razón se encuentra ella también dentro del campo gravitatorio de lo bello. Si sabe tratar con las ideas, es que ha captado la idea de lo bello, lo cual, justamente, le permite este trato y la atrae hacia él. Y por esto la filosofía es la mejor exposición de lo bello: porque puede penetrar en la idea misma de lo bello. En este sentido es la filosofía «la mayor de las músicas». La común referencia a lo bello es lo que conecta la música con la filosofía.

En segundo lugar, tras la declaración de Sócrates se vislumbra un trasfondo pitagórico. Pitágoras y sus seguidores concebían el cosmos como una armonía que se basaba en combinaciones numéricas y proporciones. El principio ordenador del mundo era, para ellos, el número: todo lo que es es número. Por «números» (ἀριθμοί) no deben entenderse aquí los números en el sentido moderno del término, sino pluralidades discretas y ordenadas. Es decir, los números pitagóricos se identificaban con lo numerado. A esta identificación entre número y realidad, que hacía de aquel el principio ordenador del mundo, llegaron los pitagóricos a través del conocimiento de las armonías musicales y sus proporciones⁴. Y es que, como tan solo las notas determinadas numéricamente son en efecto notas, mediante ellas podían iden-

2. Id., *Fedro*, 250d 7.

3. Id., *República*, 511b 2ss.

4. O. Becker, *Frühgriechische Mathematik und Musiklehre*: Archiv für Musikwissenschaft 14 (1957) 156-164 (163s).

tificarse el ser de los números y el ser de las cosas. A raíz de esta identificación se podía, pues, entender la estructura del mundo entero en relaciones numéricas y armonías. Pitágoras y sus seguidores elevaron así la estructura de la música nada menos que al grado de estructura fundamental de la realidad. Esto afectaba también, concretamente, al orden del alma humana. También este se concebía como una armonía, afinada de distinta manera. El orden numérico de la música determinaba, así, el todo de la realidad tanto en grande como en pequeño.

El pensamiento de Platón se entrelaza de muchas formas con el pitagórico⁵. En algunos diálogos platónicos, con especial claridad en el *Timeo*, se trata expresamente del orden numérico del cosmos. Asimismo, al final de la *República* se cuenta el mito de Er de Panfilia, en el que el alma humana llega tras la muerte al Más Allá en medio de una armonía de la Necesidad, que se muestra en una especie de música de las esferas⁶. La frase que Platón pone en boca de Sócrates debe leerse, también, sobre el trasfondo de un orden musical de la realidad. Si, por tanto, la música no es solo poesía rítmico-melódica y danza, sino también una representación del orden del cosmos, entonces constituye una parte de la ontología. Así pues, no es tanto un objeto del conocimiento teórico como la aplicación de este conocimiento⁷: de la música pueden derivarse convicciones teóricas acerca del cosmos y del alma. Esto queda reflejado en la descripción que hace Sócrates de la filosofía como la mayor de las músicas. Puesto que –sobre el trasfondo pitagórico-platónico– la música es realización de teoría, es decir, que representa un aspecto del «estar embelesado» (*hingerissenes Eingenommensein*)⁸ por la verdad, la filosofía puede describirse como la mayor de las músicas. Como amor a la sabiduría, se entrega por completo al embelesamiento que tiene lugar en la exposición musical del orden cósmico.

5. C. H. Kahn, *Pythagoras and the Pythagoreans*, Indianapolis 2001, 39ss.

6. Platón, *Timeo*, 53b 4ss; *República*, 617b 1ss.

7. K. Sier, *Platon und die Alte Akademie*, en S. L. Sorgner - M. Schramm (eds.), *Musik in der antiken Philosophie*, Würzburg 2010, 123-166 (136ss).

8. Así se traduce la palabra *θεωρία* en H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ©1990, 130 (versión cast.: *Verdad y método*, Salamanca 1977, 169-170).

En tercer lugar, hay otro sentido en el que la música consiste en la puesta en práctica de una teoría: la música configura, al igual que la teoría, una forma de vida marcada por la religión. La concepción pitagórica del cosmos como un orden en armonías no era una teoría desligada de la vida. Procuraba, por el contrario, desarrollar una forma de vida en la que el alma se pudiera purificar y liberar del perpetuo ciclo de muerte y renacimiento en el que Pitágoras y sus seguidores se creían inmersos. Similares reflexiones religiosas definen también el concepto platónico de la teoría. El conocimiento de las ideas, que pretende alcanzarlas, descansa sobre una pasión aguijoneada por los dioses que solo puede surgir en el contexto de ciertas formas de vida relacionadas con lo divino⁹. Es decir, la forma socrático-platónica de la teoría —el «estar embelesado» por las ideas— constituye una aplicación, pasional y marcada por la religión, del conocimiento de las ideas como forma de vida. Sin embargo, las formas de vida marcadas por la religión están para los griegos en clave de música, puesto que era la música la que daba forma a sus cultos. La figura de Orfeo ilustra esta dimensión como ninguna otra. Orfeo, el primer músico mortal, representaba la unión entre la música y los cultos místicos griegos, a los que daba nombre¹⁰. La música y el ejercicio espiritual en el conocimiento son dos cosas que van de la mano. También, por tanto, entendida como puesta en práctica pasional del conocimiento, la filosofía es la «mayor de las músicas», pues traduce el carácter de culto de las artes de las musas en una forma de vida configurada a partir del conocimiento de la idea.

A la luz de estas tres consideraciones podemos comprender las palabras de Sócrates. Vienen a decir, en resumen, lo siguiente. Tanto la música como la filosofía ponen en práctica una teo-

9. G. Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Tübingen 1939. Para un contexto más amplio, cf. P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 2002.

10. Cf. A. Hardie, *Muses and Mysteries*, en P. Murray - P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of «Mousikē» in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, 11-37.

ría atraída por lo bello, una teoría cuyo conocimiento pasional configura una forma de vida. En cuanto puesta en práctica de una teoría, tanto la música como la filosofía pertenecen a un orden unitario determinado por los principios de aquello que lleva al conocimiento hacia lo verdadero. Estos principios son: lo verdadero como lo sumamente brillante entre las ideas, la representación del cosmos, la referencia a los dioses. El orden del pensamiento basado en estos principios es el orden de las artes de las musas, y la filosofía es su forma más lograda. Para decir esto no hay que adherirse ni al cosmos pitagórico ni a la doctrina de las ideas platónica. Simplemente, la asunción de que la música y la filosofía pertenecen al mismo orden unitario determinado por los principios que llevan al conocimiento hacia lo bello abarca ambas posiciones por igual, independientemente de cómo se articulen luego los detalles de este orden y estos principios.

* * *

Todo lo dicho manifiesta una gran diferencia con respecto a la moderna filosofía de la música. Para el pensamiento actual, se ha roto el orden unitario del conocimiento pasional, porque la razón se ha estructurado a sí misma de diferentes formas. El pensamiento moderno se ha organizado en las razones teórica, práctica y estética, si bien no ha sabido reconducir esta organización a unos principios comunes que permitieran que la realización de una de estas razones se reconociera en la realización de alguna de las otras. Las tres críticas kantianas han expuesto de forma paradigmática esta estructura, en la que la razón pone a prueba sus propias pretensiones. Sin desgarrar el todo de la razón humana, estas críticas revelan que las pretensiones de conocimiento del juicio teórico, las pretensiones de actuación libre del juicio práctico y las pretensiones de señalar lo bello que tiene el juicio estético no pueden deducirse de un orden único que las abarque a todas. Tienen, en cambio, que legitimarse en el procedimiento específico de cada forma de juicio, mientras que su unidad, que sería la unidad del sujeto que juzga, no puede ser ella misma expresada, porque precede irremediabilmente a esos

procedimientos¹¹. El pensamiento reconoce que en cada uno de sus procedimientos lo mueven distintos principios, con lo que se articula en diferentes ámbitos. Esto puede expresarse también, si no como lo haría Kant, sí de una forma aprendida de él: las razones teórica, práctica y estética tienen un sentido propio.

Esta diferenciación de la razón atañe no solo a sus procedimientos, sino también a sus contenidos. También ellos obtienen aquí sentido propio. El mundo de objetos de la razón teórica, el mundo de acciones de la razón práctica, el mundo artístico de la razón estética; estos no pueden entenderse ya dentro de un orden unitario, sino que requieren diferentes formas del pensamiento que capten su sentido respectivo. El sentido de lo captable por la razón se desglosa en consonancia con estas formas del pensamiento. Ahora bien, si por el «sentido» de un ente se entiende lo que concierne a la manera de ser de este, a la que se pretende comprender, entonces puede decirse que las regiones comprensibles del ente se han diferenciado según las formas de la razón. Estas regiones están comprendidas en ontologías que dependen de las formas diferenciadas del juicio. Los distintos ámbitos del pensamiento de la razón se corresponden con los ámbitos diferentes del ente, con sus distintas maneras de ser.

Las palabras de Sócrates han perdido, así, su validez. La filosofía no es «la mayor de las músicas», puesto que se ha disuelto el orden unitario del conocimiento pasional que se configuraba como arte de las musas. Asimismo, en sentido inverso, la música ha dejado de ser una figura de la teoría que lo abarca todo. En el curso de la diferenciación de la razón ha tomado forma, en cambio, dentro del ámbito de la razón estética. Esta formación tiene dos caras. Por un lado, la música es la *realización* de la razón estética en cuanto producto artístico del espíritu humano; por otro, la música es *objeto* de la razón estética en la medida en que constituye el tema de la crítica y el gusto. Tanto su manera de ser como su comprensión se encuentran, pues, en clave de razón estética. La música se ha articulado así como un arte en

11. Sobre esto, cf. D. Henrich, *Über die Einheit der Subjektivität*: Philosophische Rundschau 3 (1995) 28-69.

sentido estricto. Distinguiéndose de la teoría, se hace valer como un ente de una especie propia: como un ente estético que ha de ser entendido estéticamente. La música ha obtenido en la diferenciación de la razón un sentido estético propio.

El lugar de este sentido propio es la obra de arte musical. Es cierto que también la Antigüedad había vinculado el arte a la obra. Aunque no se gestó entonces un concepto de obra de arte musical –seguramente porque la fugacidad temporal de la música parecía chocar con su carácter de obra–, las artes plásticas sí se entendieron bajo el concepto de obra¹². Sin embargo, a los ojos de los antiguos la obra de arte formaba parte del orden universal de los seres. Se trataba de un ser que, si bien había de ser entendido en su peculiaridad, no por ello dejaba de estar inmerso en la unidad del cosmos. Encontramos estos dos aspectos en el modo en que Aristóteles caracteriza la obra de arte. Para él, la obra de arte busca ser una representación imitativa de la naturaleza¹³. La obra de arte se separa así de la realidad natural por ella representada. Está sometida, por otro lado, a las mismas leyes básicas que someten a toda cosa natural, lo cual pone de manifiesto su pertenencia al orden general. La obra de arte está organizada teleológicamente, puede entenderse a partir de cuatro causas y se encuentra en el campo de tensión entre la posibilidad (*δύναμις*) y la realización (*ἐνέργεια*). Las concepciones clásica y moderna de la obra de arte responden, por tanto, a impulsos ontológicos bien distintos. La primera la observa como un ser peculiar dentro del orden general y sometido a sus leyes. La segunda se caracteriza precisamente por haber disuelto este sometimiento a las leyes básicas del orden general. La obra moderna es autónoma: posee sus propias leyes. Solo por esto puede hacer gala del sentido estético propio que se ha articulado en la diferenciación de la razón. Bajo las condiciones de la razón diferenciada la obra de arte es, pues, una obra de arte autónoma.

Sobre esta base, el ser de la obra de arte musical no puede plasmarse en conceptos que lo incluyan dentro de un orden

12. Por ejemplo, Platón, *República*, 598d ss, o Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1140a 1ss.

13. Aristóteles, *Física*, 194a 21ss; *Poética*, 1448b 4ss.