

Trabajo Fin de Grado

Música, jazz y autonomía modal



Prince Duncan Williams

Alumno: Antonio Miró Lévêque

Profesor: Jordi Claramonte

Titulación: Grado en Filosofía

Universidad: UNED

Curso: 2014–2015

“La música es un arte que está fuera de los límites de la razón, lo mismo puede decirse que está por debajo como que se encuentra por encima de ella”.

Pío Baroja

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. La música como fenómeno físico.....	6
2.1. Figuras de Chladni: del sonido al lenguaje de patrones	10
3. La música desde el punto de vista de la filosofía: diferentes formas de ver la música en Occidente, históricamente.	12
3.1 La música en la antigua Grecia.....	12
3.2 La música en la Edad Media cristiana	19
3.3. La música del Renacimiento al Barroco.....	22
3.4. La música en la Ilustración	24
3.5 Música y Romanticismo.....	27
4. La música desde el prisma de Nietzsche.....	31
5. La música como lenguaje autónomo: del estructuralismo a la música	33
6. Las dos caras de la música.....	36
7. El jazz: un ejemplo de autonomía modal	39
7.1. Breve historia del jazz.....	39
7.2. Parker y el bebop	39
7.3. Miles Davis, los orígenes del jazz modal.....	41
7.4. Bill Evans, hacia la revolución social y musical de los 60	42
7.4.1. La mente universal de Bill Evans.....	43
8. La necesidad de crear nuevos estilos	46
9. Las comunidades en el jazz	48
10. La generatividad del jazz.....	49
11. Conclusión.....	51
12. Bibliografía	53

1. Introducción

“¿Qué es la música?” es una pregunta que no tiene una única respuesta. Se trata, pues, de una cuestión que, como en las grandes disciplinas, más que respuestas, nos empuja a plantearnos más preguntas, como vía para desgranar, paso a paso, el complejo entramado de eso que llamamos “música”. Se trata de un compendio de posibilidades que ha ido variando históricamente. Por eso, más bien cabría decir que la música es un concepto y como tal una abstracción, que se nutre de muchas fuentes diferentes. En este sentido, para responder a la pregunta de “¿qué es la música?”, habría primero que averiguar cuáles son los factores que la conforman.

En este proceso nos encontramos con la física, la lógica, la historia, la estética o el lenguaje entre sus múltiples y heterogéneos soportes. Con este trabajo me propongo arrojar algo de luz al concepto de lo que entendemos por “música” a través del análisis de dichos soportes.

Si buscamos las definiciones de música en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española nos encontramos varias acepciones entre las cuales están:

1. f. Melodía, ritmo y armonía, combinados.
2. f. Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído.
3. f. Concierto de instrumentos o voces, o de ambas cosas a la vez.
4. f. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.

Si nos remitimos a su etimología, la palabra “música” proviene del latín *musica*, que, a su vez, proviene del griego antiguo μουσική (*musiké*), uso sustantivo de μουσικός (*musikós*), "propio de o relativo a las musas", además de Μοῦσα (*Mūsa*), "musa", probablemente de una alteración de la raíz protoindoeuropea *men-, "pensar".

Voy a comenzar este estudio con el análisis de lo que considero el punto de partida o soporte fundamental de la música: la física del sonido. Haré un repaso sencillo de lo que conocemos hoy sobre el sonido, con el fin de comprender mejor algunas posturas y conceptos más desarrollados, filosóficamente hablando, que expondré en otros puntos de este trabajo.

A continuación voy a elaborar una síntesis de lo que los grandes filósofos, músicos y pensadores han dicho sobre la música a lo largo de la historia de Occidente. El recorrido comienza con los pitagóricos, unos 500 años antes de Cristo, hasta uno de los puntos culminantes de la historia en general, el Romanticismo. Una vez llegado a este punto, me detendré en el pensamiento de Nietzsche acerca de lo que la música supuso para su filosofía.

En el siguiente apartado, en el que sentaré las bases para definir lo que entendemos por autonomía modal¹, trataré de explicar la relación que existe entre el estructuralismo y la música. En el gesto de la filosofía estructuralista encontramos un paralelismo con el concepto de autonomía modal. El estructuralismo, como corriente de pensamiento, fue, en su época, una vía alternativa que permitió abrir un camino hacia nuevas formas de pensar. Tanto para el estructuralismo como para el pensamiento modal, las relaciones o modos de relación son un factor determinante que nos permiten ejercer nuestra propia manera de entender el mundo, y la posibilidad de un pensamiento estético autónomo. Así, partiendo de las ideas de Lévi-Strauss, pasando por Foucault y acabando con Saussure, pretendo llegar a la música, en concreto al jazz, como elemento ejemplificador de la autonomía modal.

Propondré, así, un pequeño análisis sobre el fenómeno y el concepto de música, con el fin de ordenar, de algún modo, mis propias ideas al respecto. Como sucede con las ideas emergentistas² de la biología, en el caso de la música “el todo es más que la suma de las partes”. Por ese motivo, su explicación ha de entenderse no sólo desde sus partes constitutivas, sino, también, desde su forma y funciones finales. Por eso mismo, continuaré con un pequeño análisis de lo que la música jazz ha representado estéticamente, cultural y políticamente. Para ello, haré un pequeño repaso de la historia del jazz, centrándome en algunos estilos que supusieron puntos de inflexión o nuevas maneras de entender la música, dentro de su historia, y que surgieron a partir de las necesidades que sus creadores tenían.

¹ Término que Jordi Claramonte utiliza en su libro *La república de los fines*, y que pretendo analizar en la segunda parte de este trabajo.

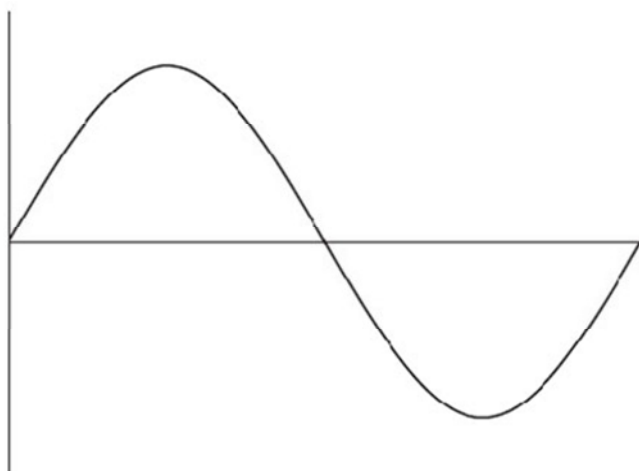
² La emergencia o el surgimiento hace referencia a aquellas propiedades o procesos de un sistema no reducibles a las propiedades o procesos de sus partes constituyentes. El concepto de emergencia se relaciona estrechamente con los conceptos de auto organización y superveniencia, y se define en oposición a los conceptos de reduccionismo y dualismo.

2. La música como fenómeno físico

La música se compone, en última instancia, de sonidos. Por ello, creo conveniente empezar mi análisis desde la física del sonido, con el fin de dejar claras las bases empíricas sobre las que reposa la materia prima de la música. Así, voy a proceder a deconstruir el sonido en sus elementos más básicos, y, de esta manera, desvelar el porqué de algunas de las leyes físicas que rigen, en parte, lo que entendemos por música.

Lo primero que quiero señalar es que se necesita energía para crear un sonido. Esta energía produce movimiento en forma de ondas sonoras que, a su vez, transportan la energía a través de un medio determinado. Por ejemplo, cuando una baqueta golpea una caja de madera se produce un sonido que se mueve a través del aire, y que transmite la onda sonora. Así, la energía que transportan las ondas sonoras procede de la baqueta y de la caja de madera, que al chocar empujan moléculas de aire formando ondas. Las ondas se producen cuando unas moléculas empujan a otras moléculas circundantes y rebotan. Cada serie de colisiones comprime ligeramente el aire (o el medio que sea), de modo que las ondas son en realidad una serie de compresiones que se mueven desde la fuente de las vibraciones en todas direcciones. Si aisláramos una sola molécula de aire podríamos ver cómo se mueve hacia arriba y hacia abajo, cuando las ondas sonoras atraviesan el aire. El movimiento que describe esta onda se puede representar a través de lo que llamamos “onda sinusoidal”³.

Onda Sinusoidal

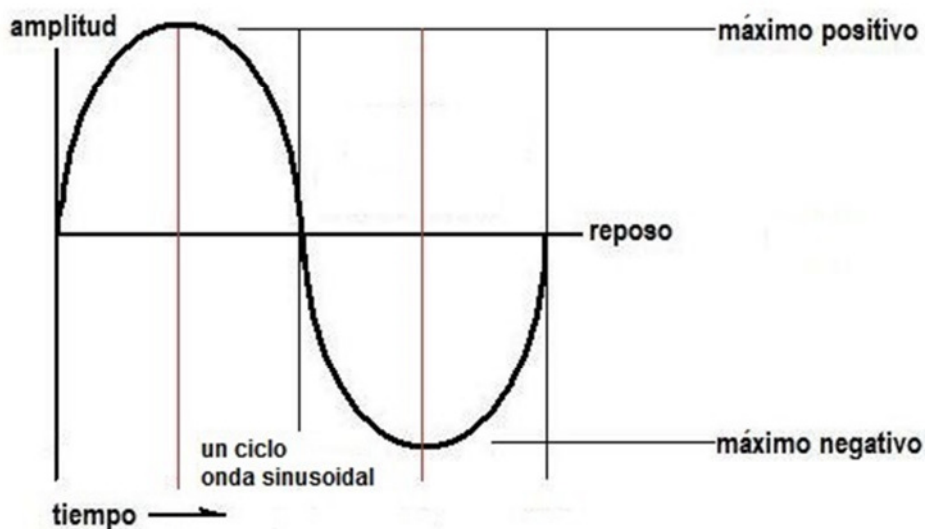


³ I. López Cebrián, *Acústica para la arquitectura*, Navarra, Acústica Arquitectónica S.A. 2010, p. 30.

Ésta es la manera como las ondas sonoras viajan a través del aire desde la fuente. La velocidad a la que viajan estas ondas sonoras dependerá de lo deprisa que se pueda transmitir la energía de la vibración, es decir, depende del medio por el cual se transmiten. Las moléculas de aire están relativamente separadas entre sí, de modo que el sonido viaja más lento por el aire que a través de otros medios más densos como el agua. Generalmente, cuanto más denso es un medio más deprisa viajan las ondas sonoras a través de él. Por este mismo principio, si no existe un medio (como es el caso del espacio exterior) no es posible la transmisión de ondas sonoras.

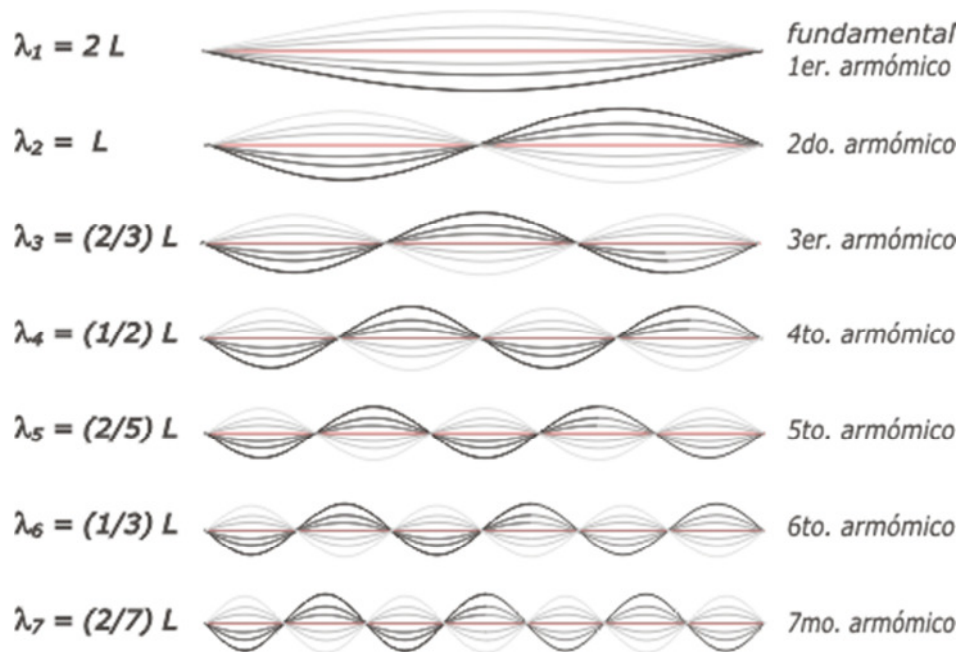
Pero, estrictamente hablando, las ondas sonoras no son sonido, sino sólo ondas de compresión en un medio. Así, únicamente somos conscientes de ellas cuando nuestros oídos las perciben en forma de vibraciones, que se transforman en impulsos eléctricos para que, finalmente, el cerebro las interprete como sonidos.

Cuando oímos sonidos nuestro cerebro es capaz de diferenciarlos. Las diferencias entre sonidos dependerán de varios factores, como el tono o el volumen. Así, las ondas sonoras tienen una frecuencia, que equivale al tono que percibimos, y amplitud, que se corresponde con el volumen. Estos parámetros, al nivel de una molécula de aire, se pueden representar mediante una onda sinusoidal. Si imaginamos un eje intermedio en el que la molécula se encuentra en reposo, y entendemos el gráfico como una línea temporal, podemos representar la cantidad de veces que la molécula oscila desde el punto más alto, hasta el más bajo. Este recorrido de la molécula se denomina ciclo, y la cantidad de ciclos que se producen en un segundo determina la frecuencia o tono del sonido, así como la amplitud que alcanza cada ciclo nos indica el volumen del sonido.



De esta manera, cuanto más aumenta la frecuencia de una onda sonora, más ondas por segundo golpean nuestros oídos, y percibimos un sonido más agudo. Y si la frecuencia disminuye más grave será el sonido percibido. Que dos sonidos tengan el mismo tono es debido a que las ondas sonoras que los han originado tienen la misma frecuencia. En lo que se refiere al volumen tenemos que volver al hecho de que una onda sonora es una transmisión de energía. Así, lo que percibimos como diferencias de volumen son, en realidad, diferencias de la cantidad de energía que se está transmitiendo de molécula a molécula. Por lo que la distancia que alcanza la molécula por encima y por debajo del eje de reposo es la amplitud de la onda, y ésta depende de la cantidad de energía que produce el sonido: a menor energía menor amplitud (o volumen) y viceversa. Esta amplitud de la onda sonora se reduce a medida que viaja a través del medio. Así, la onda, al expandirse, pierde gradualmente su energía, pasándosela a las moléculas del medio que atraviesa (cuanta más densidad del medio, más deprisa se pierde la energía). Las ondas sonoras producen un efecto sobre el medio que atraviesan, al igual que sobre la fuente que los emite. Por ejemplo, la frecuencia de una cuerda en vibración dependerá de su longitud, tensión, material y grosor. En el caso de un instrumento de viento es el propio aire el que vibra dentro del instrumento que varía según su material y longitud.

Se puede dar el caso en que dos sonidos tengan el mismo tono y volumen, y, sin embargo, suenen diferentes. El motivo de ello es que existe otro factor que interviene en la producción de un sonido. Se trata del timbre, que es el resultado de la combinación de diferentes frecuencias. Así, parte del timbre de un violín procede de su cuerpo y parte de sus cuerdas. Cuando el arco roza contra la cuerda ésta vibra de varias formas diferentes. El tono que oímos es una frecuencia fundamental producida cuando vibra la completa longitud de la cuerda, pero, al mismo tiempo, secciones de ella se ponen en vibración a diferentes frecuencias que son múltiplos exactos de la frecuencia principal. Estas frecuencias adicionales se denominan “armónicos”, y dan a cada cuerda su sonido especial. Los puntos que separan cada sección vibrante se llaman nodos, y en ellos no se produce ninguna vibración.



Así, los armónicos suelen ser de tono más agudo y de volumen más bajo que el tono fundamental. Estos armónicos son parte de lo que le da al violín su timbre único, pero la totalidad del timbre se produce cuando las ondas sonoras creadas por las cuerdas del violín producen vibraciones en todo el instrumento. Por eso, los materiales de los que está fabricado un instrumento añaden valor al timbre de su sonido. En un violín vibra la caja de madera, y la laca que lo protege también modifica la forma en la que se producen las vibraciones.

Cada fuente de sonido tiene sus propias pautas distintivas de ondas sonoras. Si transformamos esa pauta de ondas en una corriente eléctrica podemos mostrarla visualmente en un osciloscopio, con un resultado que ya no es tan homogéneo como en el caso de las ondas sinusoidales. Esto se debe a que el osciloscopio muestra la totalidad de las ondas producidas por el instrumento, es decir, la suma de las vibraciones fundamentales y de los armónicos. De este modo, cada instrumento tiene su propio sonido distintivo, ya que produce diferentes pautas de ondas sonoras.

En definitiva, el sonido es una forma de energía transmitida a través de un medio por unas ondas cuyas variaciones percibimos como diferencias en el tono, en el volumen y en el timbre.

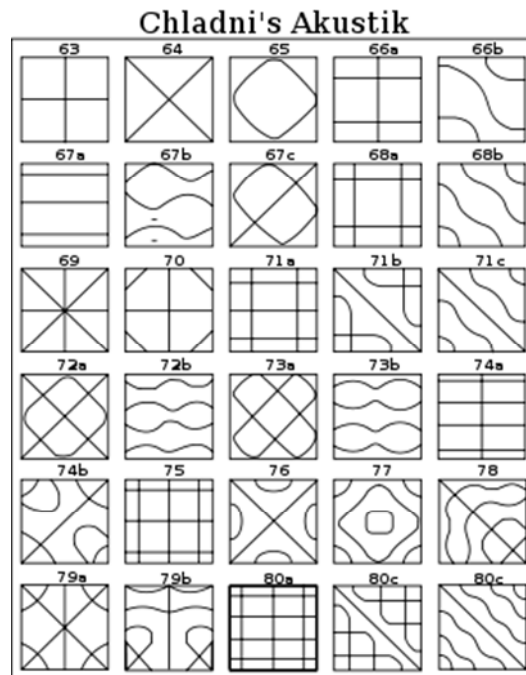
2.1. Figuras de Chladni: del sonido al lenguaje de patrones

Dentro del campo del estudio del sonido, existen experimentos en los que, a través de un generador de frecuencias, se aplican diferentes sonidos sobre diferentes materiales con el fin de visualizar directamente el comportamiento de las ondas. Con ayuda de arena o algún compuesto similar, estas ondas forman diferentes patrones visuales. Es decir, somos capaces de representar visualmente y de forma directa el sonido.

El primero en realizar estos experimentos fue Ernst Florenz Friedrich Chladni. Nacido en Wittenberg, Alemania, en 1756, fue físico, músico, contemporáneo de Mozart, y jurista. Chladni paseó su experimento en forma de espectáculo por media Europa. Dicen⁴ que el propio Napoleón exclamó “el sonido puede verse”, al contemplar su demostración en la Academia de las Ciencias de París, en 1808. En estos experimentos, Chladni aplicaba una serie de sonidos sobre unas planchas metálicas en las que había arena. De esta manera, la arena se organizaba de un modo concreto sobre la plancha en función del sonido aplicado. Estos patrones de organización son una muestra de cómo los diferentes registros de la sensibilidad se influyen mutuamente y se someten a la acción organizadora de las ondas de sonido. Estos cambios no se producen de manera aleatoria, sino que siguen un patrón, es decir, una manera relativamente previsible de organizarse. De manera análoga, podemos entender las experiencias estéticas desde los patrones que las diferentes manifestaciones artísticas (música, escultura, pintura, etc.) afectan a nuestra sensibilidad⁵.

⁴ David Picó Sentelles, *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Crítica, 2005, Barcelona, p. 14.

⁵ No como un patrón que produce cada vez algo exactamente igual, sino como una pauta que permite entrever la similitud entre las sutiles diferencias. Por ejemplo, en el caso de la música, un patrón podría ser un ritmo determinado (un vals, una chacarera, un fandango, un blues, etc.).



Dibujos⁶ realizados por Ernst Chladni que muestran los patrones formados por arena colocada sobre una placa metálica cuadrada al ser sometida a vibraciones.

En los experimentos de Chladni que se realizan hoy en día se puede apreciar que los patrones que siguen diferentes materiales sometidos a las diferentes frecuencias siguen unas pautas que tienden a repetirse. En estética, estas pautas se denominan patrones, y a las articulaciones entre las diversas pautas se las denomina “lenguajes de patrones⁷”. Según el arquitecto austriaco Christopher Alexander⁸, estos lenguajes de patrones nos permiten examinar el estado de una determinada cultura estética. Alexander utiliza la arquitectura como medio de exploración de pautas, del que ha sacado su propio lenguaje de patrones. Así, propone que cada uno de nosotros construya su propio lenguaje de patrones aplicado al campo que sea, de manera que podamos indagar, en cada una de las diferentes prácticas artísticas, la presencia de estos patrones.

“La primera parte del lenguaje define una ciudad o comunidad. Estos patrones nunca pueden "diseñarse" o "construirse" de un solo golpe, sino mediante un

⁶ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Chladini.Diagrams.for.Quadratic.Plates.svg>

⁷ Jordi Claramonte: http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2008/11/arquitectura-y-estetica-modal_18.html

⁸ Christopher Alexander, *Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.

crecimiento paciente y pieza a pieza, programado de tal modo que cada acto individual contribuya siempre a generar o crear esos patrones globales mayores”⁹.

De esta manera, un buen lenguaje de patrones constituye lo que en estética modal se denomina un “repertorio”¹⁰, es decir, un conjunto de patrones que suscitan acoplamientos que no se repiten exactamente de la misma forma, debido a las diferentes disposiciones de cada individuo. Así, desde el punto de vista estético, los lenguajes de patrones nos remiten a un nivel en el que se produce una mediación entre la obra y el espectador, entre la música y lo que esa música nos hace sentir.

3. La música desde el punto de vista de la filosofía: diferentes formas de ver la música en Occidente, históricamente.

Antes de comenzar con este apartado, quisiera recalcar que la estética musical no es, en realidad, una disciplina que se pueda definir en términos rigurosos; más bien, podríamos decir que constituye un entramado de reflexiones interdisciplinarias, entre las cuales el aspecto filosófico es sólo uno de los componentes. Así, la música puede ser contemplada desde muchos ángulos distintos. Además, hay que tener en cuenta el hecho de que en cada época histórica se ha privilegiado un aspecto de la música en concreto.

En este apartado, voy a exponer, de forma sintética, los momentos más destacables de la evolución musical en Occidente, desde la época de los pitagóricos hasta el Romanticismo.

3.1 La música en la antigua Grecia.

Podría decirse que en el pensamiento griego se encuentran las raíces de nuestra cultura musical. Teniendo en cuenta que las fuentes, acerca de cómo era la música en la antigüedad, no son directas¹¹, no es fácil hacerse una idea fiel de lo que los antiguos pensaban sobre ella. Aunque existen otros precedentes, la doctrina pitagórica sobre la

⁹ *Ibíd.*, p. xii.

¹⁰ Jordi Claramonte, *La república de los fines*, Murcia, Cendeac, 2010, p. 18.

¹¹ No nos quedan apenas documentos que nos permitan saber cómo era esa música, y los pocos que tenemos no son de fácil lectura.

música es una de las más influyentes de la antigüedad, siendo un punto de referencia fundamental en la historia del pensamiento occidental de esta disciplina. Pitágoras vivió en el siglo VI a.C., época en la que se introdujeron en Grecia la armonía frigia y la lidia, las cuales determinaban su sistema de relaciones entre cada tonalidad o modo y los diferentes motivos con que debía ejecutarse cada canto.

La leyenda de los martillos¹² relata la historia de cómo Pitágoras llegó a descubrir los fundamentos de la música¹³ al escuchar el sonido de cuatro martillos de diferente tamaño que producían sonidos armónicos entre ellos. En realidad, más que de Pitágoras, debemos hablar de escuela pitagórica, y más que de una doctrina de la escuela pitagórica, se puede hablar de un conjunto de doctrinas, dado que los pitagóricos no constituyeron solamente una escuela filosófica, sino también una secta religiosa y política.

Así, las teorías en torno a la música ocuparon un puesto de especial importancia para la escuela pitagórica. Estas teorías no se concebían exclusivamente como un sector más sobre el que ejercitar la especulación filosófica, sino que la música mantenía una posición central dentro de la cosmogonía y la metafísica. Así, el concepto de “armonía” adoptó un sentido musical por analogía, ya que su sentido original era metafísico. Los pitagóricos entendían la armonía como unificación de contrarios. En este sentido, el pitagórico Filolao dice: “la armonía sólo nace de la conciliación de contrarios, pues la armonía es unificación de muchos términos que se hallan en confusión y acuerdo, entre elementos discordantes”¹⁴. Siguiendo este principio, se puede extender el concepto de armonía al universo, concebido como un todo. Este orden por el que se rige el cosmos es un orden dinámico, es decir, que dentro de la inmensa cantidad de relaciones existentes en el universo existe un orden que lo rige cual ley universal, y la música participa de este orden, presentándose como un ejemplo para su comprensión.

Por otra parte, el concepto de armonía se completa con el de número¹⁵. Éste es considerado por los pitagóricos como la sustancia de todas las cosas. De este modo, la naturaleza más profunda tanto de la armonía como del número se revela con precisión a través de la música. Hay que tener en cuenta que lo que se entendía por música en

¹² Bergua, Juan B., *Pitágoras*, Clásicos Bergua, Madrid, 1995, p. 101.

¹³ Las relaciones armónicas entre los intervalos musicales.

¹⁴ Cfr. Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1951, 44B10.

¹⁵ Se trata de un concepto bastante discutido y, en muchos aspectos, oscuro.

aquella época, según Filolao, era un concepto abstracto, que no coincidía necesariamente con el de música¹⁶, en el sentido corriente del término. Es decir, las relaciones musicales expresaban la naturaleza de la armonía universal, y, por tanto, las relaciones entre los sonidos, expresables en números, podían ser asumidas como un modelo de dicha armonía universal.

Otro concepto importante relacionado con la doctrina musical de los pitagóricos es el que concierne a la purificación. De este modo, se pensaba que la música tenía el poder de restablecer la armonía turbada de nuestro ánimo. Y de ahí, el nacimiento de uno de los conceptos clave de toda la estética, el concepto de *catarsis*. Purificación significa, ante todo, medicina¹⁷ para el alma. Pero, en sentido estricto, la concepción catártica de la música, para los pitagóricos, debe relacionarse con la doctrina de la armonía como conciliación y equilibrio de contrarios.

La doctrina pitagórica en torno a la música fue tomando diversos caminos. Algunos filósofos pusieron el acento en el aspecto moralista de la tradición; otros, en el matemático y otros, en el metafísico¹⁸. Dentro de la antigua Grecia, los aspectos moralistas y pedagógicos de la música fueron desarrollados por Damón de Oa, filósofo y músico que vivió, durante el siglo V, en Atenas. No se conservan escritos directos sobre Damón, pero, según Patón, fue condenado al exilio durante diez años acusado de “megalomanía”, por haber aconsejado mal a Pericles, quien, como consecuencia, había despilfarrado el erario público. La doctrina ético-musical de Damón ejerció una gran influencia sobre el pensamiento de Platón. En el discurso que se le atribuye a Damón frente al Areópago, con ocasión de su alejamiento de Atenas, se encuentra el contenido principal acerca de sus ideas sobre la música. En este discurso, llamado *areopagítico*, nos habla del valor educativo que la música ejerce sobre los jóvenes, e incide sobre el concepto del vínculo entre el mundo de los sonidos y mundo ético¹⁹. El discurso de Damón revela también una intención polémica contra ciertas tendencias que afloraban en la sociedad ateniense de su tiempo. Se trata de un discurso que presenta un carácter bastante conservador y que, años más tarde, retomará el propio Platón. Esta tendencia

¹⁶ *Musiké* significaba, en el mundo griego, un complejo de actividades que podía abarcar desde la gimnasia y la danza, hasta la poesía y el teatro, comprendiendo, también, la música y el canto en sentido estricto.

¹⁷ El vínculo de la música con medicina es muy antiguo, y la creencia en el poder mágico-encantador de la música se remonta a tiempos anteriores al propio Pitágoras.

¹⁸ El aspecto metafísico de la doctrina pitagórica está en relación con el concepto de armonía de las esferas.

¹⁹ Concepto introducido con anterioridad por Pitágoras.

en su discurso, pretendidamente político, hacia lo tradicional se justifica en función de la convicción de que la música ejerce una influencia profunda y directa sobre los espíritus, y, por consiguiente, en la sociedad en general. Así, toda innovación musical resultaba peligrosa para el orden y el equilibrio del Estado.

Se podría decir que su manera de entender la música permitió que ésta se situara en una posición privilegiada frente a otras disciplinas, como la gimnasia, dentro del programa educativo de la época. Sin embargo, se trata, también, de uno de los primeros intentos de *cercamiento*, concepto que retomaré más adelante.

En los diálogos platónicos, podemos encontrar esbozos de todas las fuentes de especulación anterior sobre la música. Aunque, el interés del pensamiento musical de Platón radica, más bien, en el hecho de que la música representa uno de los núcleos temáticos de su filosofía. Así, en sus diálogos, parece oscilar entre una radical condena de la música y su incondicional exaltación como forma suprema de belleza y verdad:

“Aquellos que aman las audiciones y los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y figuras bellas, y con todo lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo bello en sí y de deleitarse con ella”²⁰.

En este fragmento no sólo no se alude a ninguna virtud ético-educativa, sino que se pone de relieve que la música, junto con las demás artes, nos aleja de la contemplación de la belleza en sí. Para Platón, la belleza es concebida como objeto de la contemplación filosófica y no de los sentidos. Es en este sentido de “musa voluptuosa” en el que Platón condena la música, ya que, según él: “el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor”²¹. Así, atribuye a la música el simple efecto de producir un placer, separándose de la tradición pitagórica. Por eso, para Platón, la música es más una *techné*²² que una ciencia. La música viene a ser, por tanto, un *hacer*, cuya utilidad es indudable de cara a la producción de un placer, pero cuya licitud debe ser cuidadosamente examinada. Desde esta perspectiva *práctica*, la música puede ser justificada y admitida, siempre que el placer que ésta produce no

²⁰ Platón, *La República*, V, 476; Madrid, Gredos, 1986, 287.

²¹ *Ibíd.*, X, 607a-b, edic. cit., 476.

²² El sentido griego de *techné* se refiere al ejercicio efectivo de un arte.

actúe en sentido contrario a las leyes y principios de la educación. Por eso, para Platón, el placer que la música produce no es un fin, sino un medio. Desde este punto de vista, toda música produce placer, tanto la que se considera buena como la que se considera mala. Aunque, desde la perspectiva pedagógica, Platón sostiene que es necesario disfrutar el placer inducido por la buena²³ música y desterrar aquella que sea contraria a las leyes del estado.

Platón se muestra pues contrario a la llamada revolución musical del siglo V a.C. Sin embargo, existe una interpretación más positiva de la música en su pensamiento. En ésta, la música no es sólo objeto de los sentidos, sino también de la razón²⁴ y, en cuanto ciencia, puede acercarse a la filosofía hasta el punto de identificarse con ella. Esta música no es la que acaricia nuestros oídos, sino una música puramente pensada. Es decir, para Platón, existe una música que se escucha con los oídos, y otra que no se oye. Sólo la meditación de esta música, abstraída de su sonoridad, es comparable al filosofar. Este concepto de música se acerca más al planteamiento pitagórico, ya que sólo puede ser entendido en relación al concepto de armonía. Así, la armonía de la música, según Platón, refleja la armonía del alma y, a su vez, la del universo. La música entendida así representa, por un lado, un instrumento pedagógico, puesto que es capaz de devolver la armonía al turbado equilibrio del alma; y, por el otro, una clave para el conocimiento de la esencia del universo. El presupuesto fundamental de esta doctrina es que la armonía que constituye la música es del mismo tipo que la armonía que rige tanto al alma del hombre como al universo.

En el planteamiento musical de Aristóteles se recoge parte del enfoque pitagórico-platónico, junto con el pensamiento hedonista y epicúreo. Por ello, se trata de una síntesis original que constituye toda una etapa del pensamiento musical de la antigüedad griega. En su *Política* vincula el problema de la música con el de la educación, insertándose así en la tradición platónica. Sin embargo, nada más comenzar su discurso, Aristóteles se desvincula de Platón. Para el estagirita, la música tiene como fin el placer, incluida la que forma parte de las materias propias de la didáctica:

“Nuestros antecesores incluyeron la música en la educación, no como una necesidad (...) nos queda, por consiguiente, pensar que es útil como pasatiempo en

²³ Para Platón, las músicas buenas son aquellas que vienen consagradas por la tradición. En cambio, las malas músicas son las de su tiempo, las que se dirigen sólo a alimentar el placer del oído.

²⁴ En el sentido de la música entendida como dialéctica y suprema sabiduría.

el ocio, que es evidentemente el intento con que las gentes la incluyen en la educación, ya que la clasifican, en efecto, como una forma de pasatiempo que creen adecuada para hombres libres”²⁵.

Es importante señalar que en el pensamiento aristotélico sobre la música existe una clara contraposición entre la audición, actividad no manual ligada al placer de un hombre libre, y la ejecución propiamente dicha, es decir, un trabajo manual que no puede integrarse en la educación liberal. Así, todo su planteamiento se centra en la idea de radical oposición y separación entre la práctica musical, conectada al oficio del intérprete, y el disfrute de la música misma. Por otra parte, para Aristóteles, la música en cuanto arte es imitación²⁶, y puede suscitar sentimientos tanto positivos como negativos. Por ello, es educativa, en el sentido de que el artista puede escoger del modo más oportuno el objetivo de su imitación, influyendo así de modo positivo sobre el ánimo del hombre:

“En la naturaleza de las simples melodías hay diferencias, de manera que la gente al oírlas se siente afectada de diferentes maneras y no tiene los mismos sentimientos respecto de cada una de ellas”²⁷.

De esta manera, según él, algunas melodías inducen al dolor y al recogimiento²⁸, otras inspiran sentimientos voluptuosos, otras “equilibrio y sensibilidad”²⁹ y otras inducen al entusiasmo³⁰. En este sentido, en contraposición a la postura de Platón, Aristóteles afirma que todas las armonías pueden ser usadas, aunque “no todas del mismo modo”³¹. Así, para el discípulo de Platón, no hay armonías o músicas totalmente perjudiciales, desde el punto de vista ético. La música se convierte pues en una medicina para el alma, pero sólo cuando imita a las pasiones o emociones que nos atormentan y de las que deseamos liberarnos o purificarnos. Por lo tanto, la catarsis no se identifica tanto con la educación, en el sentido platónico del término, sino como una técnica de cara a obtener un mayor bienestar para el hombre:

²⁵ Aristóteles, *Política*, 1337b-1338^a, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977.

²⁶ Cuando Aristóteles habla de imitación, se está apoyando en la teoría defendida por Damón, según la cual la relación entre la música y el alma se contempla desde el punto de vista de la imitación. Es decir, ciertas melodías, ritmos y armonías imitan tanto virtudes como vicios, por lo que la música exhibe un poder educativo, si es usada con prudencia y conocimiento de sus efectos sobre el espíritu humano.

²⁷ *Ibíd.*, 1341a.

²⁸ Se refiere a la armonía mixolidia.

²⁹ Se refiere a la armonía dórica.

³⁰ Se refiere a la armonía frigia.

³¹ *Ibíd.*, 1340b.

“La música debe emplearse no en orden a uno de los beneficios que ella confiere, sino en orden a varios —sirve en efecto con fines educativos y con fines catárticos (...) y, en tercer lugar, sirve como juego o diversión útil para relajar nuestra tensión y hacernos descansar de ella”³².

De este modo, según Aristóteles, los tres fines principales de la música se integran entre sí, permitiendo la posibilidad de usar todas las armonías. Esta falta de censura se ha visto, desde una interpretación contemporánea, como un adelanto a su tiempo, ya que abrió la perspectiva de la música a una consideración desvinculada de presupuestos moralistas, y la aceptación del placer como factor orgánicamente conectado al disfrute musical. Es decir, que se intuye en el planteamiento de Aristóteles un precedente de lo que hoy entendemos como “estética”.

El aspecto psicológico que aparece en el pensamiento Aristotélico, y en toda la escuela peripatética en general, se consolida en la teoría de Aristoxeno, filósofo y teórico de la música, discípulo de Aristóteles. En sus obras, *Elementos de Armonía* y *Elementos de rítmica*, Aristoxeno intenta separar la experiencia musical de la filosofía, dándole una mayor relevancia a la percepción auditiva en la formación de los juicios musicales. Su importancia radica en que, por primera vez, el centro del interés se desplaza desde los aspectos puramente intelectuales hacia otros de orden más sensible. Así, Aristoxeno sienta las bases para un nuevo³³ tipo de aproximación a la música, que da cuenta de la reacción psicológica del individuo y de los aspectos subjetivos del goce musical. De este modo, Aristoxeno no niega el vínculo que existe entre determinados *modos* musicales y determinados *ethos*, sino que considera que tal vínculo tiene un fundamento histórico. Así, al igual que Aristóteles, considera que todos los modos pueden ser usados sin restricción, con tal de que se haga de manera conveniente. Esta manera de entender la música, basada en el refinamiento del oído a la hora de escucharla, lo sitúan como el descubridor de lo que, hoy en día, conocemos como valor estético de la música.

³² *Ibíd.*, 1342b.

³³ Aristoxeno no pretende rechazar toda la tradición de pensamiento que va desde Pitágoras a Platón, sino resaltar la percepción musical por encima del plano empírico-perceptivo.

3.2 La música en la Edad Media cristiana

El pensamiento cristiano sobre la música ha estado relacionado desde sus orígenes con el canto litúrgico. En un principio, los padres de la Iglesia tuvieron que afrontar una serie de problemas tanto prácticos como teóricos. Por un lado, heredaron las dos grandes corrientes del pensamiento griego, la pitagórico-platónica y la peripatética; y, por el otro, dos tradiciones netamente diferentes, la música pagana greco-romana y el canto de la sinagoga hebreo. Sin embargo, el mundo cristiano procuró distinguirse de todas estas tradiciones, en busca de una modalidad original con la que expresar musicalmente sus aspiraciones religiosas. Éste fue un proceso largo y dificultoso en el que se entremezclaron multitud de visiones diferentes que, en ocasiones, llegaron a ser incluso contradictorias.

Es destacable la propuesta de Clemente de Alejandría³⁴ que, junto a otros padres de la Iglesia, atribuyó a la música los mismos poderes que le atribuían los antiguos pitagóricos. Es decir, pensaba que la música no sólo tiene el poder de armonizar elementos discordantes, sino que además el universo entero está constituido por la armonía:

“Este canto puro, apoyo de todo el universo y concordia de todos los seres, se extendió desde el centro hasta los límites y desde las cumbres hasta el centro y armonizó todo esto (...) según el designio personal de Dios”³⁵.

De este modo, se llega a identificar el canto con el mismo verbo divino, siendo ahora atribuidos los antiguos poderes de la música, que los griegos asignaban al canto de Orfeo, al cantor bíblico, David. Por otra parte, el pensamiento cristiano sobre la música oscila entre los temores a una recaída hacia la visión hedonista paganizante y la esperanza de un nuevo uso, como instrumento de elevación y edificación religiosa. Así, se toma, con precaución, la idea de que la música puede hacer más grata la oración, gracias al plus de seducción que ésta puede aportar. Se trataba, pues, de hacer más amable y fácil el aprendizaje, tal y como resume el dicho latino *utile dulci*³⁶.

³⁴ Nació en Atenas en el año 150, fue uno de los más destacados maestros de la iglesia de Alejandría.

³⁵ Clemente de Alejandría, *Protréptico*, Madrid, Gredos, 1994, cap. I, pp. 44-5.

³⁶ Horacio, *Ars poetica*, verso 343.

Por su parte, san Agustín de Hipona³⁷ desarrolló una síntesis original sobre la música, en la que se entremezclan, entre otros, aspectos del pitagorismo, neoplatonismo o preocupaciones moralistas y pedagógicas. Tanto en su tratado *De música* como en *Confesiones*, san Agustín reflexiona sobre los tópicos del pensamiento clásico, y los proyecta sobre el nuevo contexto cultural y filosófico del mundo cristiano. Así, se mueve entre la idea de que el placer sensible de la música deba condenarse, ya que aleja al alma de lo espiritual, y la idea de que a través de tal placer y en virtud suya, el espíritu pueda ser empujado a la oración. Este dualismo permanecerá a lo largo de todo el pensamiento medieval, dando lugar a dos concepciones estéticas diferentes: la música como posibilidad de ascesis que nos conduce hacia una estética pitagórica de los números; y la música como fluir concreto de sonidos y objeto del placer sensible, que nos lleva hacia una estética de carácter más empirista-aristotélico y a una concepción de ésta como imitación de las pasiones.

Otro pensador muy influyente, en cuanto a música se refiere, fue Severino Boecio³⁸. Muy influenciado por el platonismo, reafirmó en su obra *De institutione musica* la superioridad de la razón sobre los sentidos, al margen del carácter religioso. Así, creó la famosa partición de la música en *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, división de evidente derivación pitagórica. La primera es la música de las esferas, que se identifica con el concepto de armonía, y por la cual Boecio siente predilección. Se trata pues de la música reducida a un concepto abstracto, y por lo tanto, según él, la única y verdadera música. En este sentido, las otras músicas no son más que reflejos de ésta, ya que participan de la armonía del cosmos o la evocan. Así, la música *humana* refleja la música de las esferas, en su unión armoniosa de las distintas partes del alma con el cuerpo. Por su parte, la música *instrumentalis* viene a ser la música tal y como la entendemos hoy en día, siendo la última en la jerarquía. Su valoración negativa está ligada a la idea griega de que el trabajo manual no es digno del hombre libre.

Durante la Edad Media, la mayoría de los tratados posteriores a Boecio se dedicaron a repetir una y otra vez su famosa tripartición. Sin embargo, puede hablarse de una discreta aunque real evolución en el modo de entender la música, desde el canto

³⁷ Nació en Tagaste en el año 354, fue un santo, padre y doctor de la iglesia católica.

³⁸ Nació en Roma en el año 480, fue, entre otras cosas, un filósofo, escritor y teórico de la música.

gregoriano a la polifonía y el *ars nova*³⁹. Poco a poco, se pasó de una concepción marcadamente abstracta y completamente teórica de la música, a otra mucho más práctica. Paralelamente, fue disminuyendo el interés por la importancia religiosa, dando paso a su aspecto más mundano y laico. Creció así la preocupación por los problemas de composición, ejecución y pedagogía referentes a la enseñanza de los cantores de iglesias. Además, en torno al año mil, se tomó conciencia de las diferencias entre los estilos musicales, entre la tradición gregoriana y la nueva práctica polifónica, dando lugar a las primeras polémicas musicales, basadas no sólo sobre posiciones ideológicas y filosóficas abstractas, sino sobre la realidad musical de la época. Se podría decir que, a partir de este momento, comenzó una nueva reflexión sobre la música ligada a los problemas reales de su existencia. Así, después del año mil, los teóricos de la música tendieron a proporcionar definiciones más articuladas, organizándola de una manera cada vez más autónoma y con un mayor grado de complejidad, coincidiendo con el desarrollo de la polifonía y el contrapunto. Se trata pues de un punto de inflexión en la historia de la música que constituyó el inicio del paso de la decadencia de una concepción teológico-cosmológica, hacia el nacimiento de lo que, en términos modernos, podría denominarse como una auténtica estética musical, es decir, una reflexión atenta hacia lo que hoy consideramos como valores estéticos de la música. Además, el concepto de armonía fue lentamente cambiando, desde la antigua concepción griega metafísico-matemática, a una concepción terrena y psicológica.

Para ser rigurosos, es importante recalcar que el término “estética” nació como disciplina filosófica autónoma⁴⁰ a finales del siglo XVIII, y la estética de la música se configuró como una especificación posterior a la “estética” no antes de mediados del XIX, con el famoso ensayo de E. Hanslick *De lo bello en la música* (1854). Por lo tanto, las primeras consideraciones sobre la belleza de la música, centrada en la mera belleza de los sonidos, que aparecieron a partir del siglo XIV no fueron más que tímidos inicios de lo que más adelante se convertirá en una disciplina sólida y autónoma.

³⁹ *Ars nova* es una expresión desarrollada por el teórico Philippe de Vitry que designa la producción de nuevos géneros musicales, tanto en Francia como en Italia, después de las últimas obras del *ars antiqua* hasta el predominio de la escuela de Borgoña, que llegó a ocupar el primer puesto en el panorama musical de Occidente en el siglo XV.

⁴⁰ Con *La crítica del juicio* de Kant (1790) podemos empezar a hablar de la estética como disciplina filosófica. Lo que Kant pretende con esta obra es proclamar la autonomía del arte, además de servirle para unificar sus dos críticas anteriores.

Asimismo, es importante señalar la controversia que se formó a partir del momento en que este cambio de paradigma, en lo que a música se refiere, enfrentó a los partidarios del *ars antiqua* y los seguidores del *ars nova*, en un debate que constituyó la primera *querelle*⁴¹ musical, en la que categorías estéticas y filosóficas fueron usadas por ambas partes para defender y justificar la validez de determinados estilos musicales. Este enfrentamiento oponía los valores de la sencillez y la claridad, contra lo abstruso, la complicación y la novedad gratuita. En realidad, esta contraposición ha sido habitual en todas las épocas, propia de la eterna polémica entre pasado y presente, entre tradición y renovación. Pero lo relevante de este cambio fue, más bien, la oposición entre una concepción de la música al servicio de algo diferente a sí misma, es decir, como instrumento de devoción religiosa, y otra como fin en sí misma, autosuficiente y autónoma en su valor puramente auditivo.

3.3. La música del Renacimiento al Barroco

El proceso de disolución de las doctrinas musicales medievales fue paulatinamente acelerándose a medida que se acercaba el Renacimiento. A partir de la segunda mitad del siglo XV, Johannes Tinctoris⁴² escribió algunos nuevos tratados musicales que significaron la ruptura definitiva con el pensamiento medieval. En ellos, la armonía es definida en términos completamente subjetivos, de manera que el compositor pasa a ser, según sus propias palabras, “el inventor de cualquier melodía nueva”⁴³. La música de la que Tinctoris se ocupa es la que Boecio denominaba *instrumentalis*, la que realmente se oye y, por ello, resulta analizable en virtud de los efectos que produce. Un poco más adelante, Glareanus⁴⁴ en su famoso tratado *Dodekachordon* (1547) oponía a los que denominaba “*symphonetae*” contra los llamados “*phonasci*”, es decir, a aquellos que escribían con un número mayor de voces, frente a los que inventaban melodías. Para él, estos últimos eran los primeros y auténticos músicos, ya que poseían el don de la invención.

⁴¹ Se refiere al debate de los antiguos y los modernos, también conocido como la Querrela de los antiguos y los modernos. Se trata de un tópico de la cultura occidental consistente en la comparación entre los autores considerados clásicos y los que en cada momento se tienen por actuales.

⁴² Nació en Flandes en 1435. Fue uno de los más influyentes compositores y teóricos de la música del Renacimiento.

⁴³ Johannes Tinctoris, *Deffinitorium musicae*, 1472.

⁴⁴ Nació en Suiza en 1488, fue un teórico de la música, poeta y humanista.

Se pasó así a una actitud más empírica respecto a la música, fruto del renacer del aristotelismo, que abrió al pensamiento musical perspectivas completamente nuevas, ligadas en cierto modo al reconocimiento del placer como objetivo y fin principal de la misma. El clima cultural propio del Renacimiento dejó su huella en la música, aunque en cierta medida con algo de retraso y con matices respecto del resto de la demás artes, ya que los ideales de clasicidad no se pudieron apreciar en la música hasta finales del siglo XVI.

Algunos pensadores posteriores como Descartes, Leibniz y, sobre todo, Rameau⁴⁵ defendieron la música como lenguaje perfectamente autosuficiente⁴⁶, en tanto que encuentra sus bases y su razón de ser en los fundamentos naturales y eternos de la armonía tonal. En sus comienzos, la tendencia a recuperar el sentido de la autonomía de la música se dejó notar más desde el mundo protestante. En los primeros reformistas, incluido Lutero, la música ya no es concebida como *intrumentum regni*⁴⁷, sino como un valor autosuficiente, capaz por sí misma de elevar el ánimo hasta Dios, gracias a la dulzura de los sonidos y no en virtud del texto litúrgico que la acompaña. También encontramos en el pensamiento de Leibniz la música como una percepción placentera de los sonidos, y la idea de que la estructura matemática de la misma se manifiesta ya en su percepción sensible. Es decir, que la armonía matemática del universo se revela de modo sensible e inmediato a la percepción antes, incluso, que a la razón. Así, según él, el efecto del cálculo inconsciente realizado por el alma se advierte gracias a un “sentido del placer ante la consonancia y de disgusto ante la disonancia”⁴⁸.

Uno de los puntos de referencia del pensamiento musical renacentista fue el músico y pensador veneciano Gioseffo Zarlino (1517-1590). Sus escritos afrontaron principalmente el problema de la refundación de la teoría musical sobre la base de un nuevo racionalismo, cuyo fundamento se asienta en la misma naturaleza de los sonidos. Esta nueva teoría pretendía justificar racionalmente el uso efectivo de los intervalos musicales. Así, Zarlino sigue haciendo referencia a la música *mundana*, pero únicamente con el fin de corroborar que el origen de los intervalos no es arbitrario o

⁴⁵ Jean-Philippe Rameau Nació en Dijon en 1683, fue un compositor y teórico musical francés, muy influyente en la época barroca.

⁴⁶ Estos pensadores se inspiraban en la tradición pitagórica para fundamentar sus teorías musicales.

⁴⁷ La expresión se refiere a tomar a la música en el sentido de un instrumento al servicio de unos fines diferentes a sí misma.

⁴⁸ G.W. Leibniz, Carta 154 a Christian Goldbach, en *Epistolae ad diversos*, Chr. Kotrholt, ed., 4 vols., Leipzig, Breitkopf, vol. I, pp. 239-242.

convencional, sino que se basa en la naturaleza de las cosas, y, por tanto, es de carácter racional. Pero, en realidad, Zarlino no era plenamente consciente de que la nueva armonía tonal, que se encontraba en sus primeros pasos, representaba un sistema radicalmente alternativo frente a la modalidad gregoriana. Su intención era arrojar un poco de orden y claridad al complicado mundo de los teóricos de la polifonía.

En este sentido, las primeras investigaciones realizadas por Zarlino para lograr una organización más racional de la armonía, de acuerdo a leyes fundamentales de base natural, junto con el surgimiento de una nueva expresión musical, desarrollada en sintonía con el melodrama y la disgregación de la polifonía, confluyeron en el mundo barroco, en la teoría de los afectos⁴⁹ (*Affektenlehre*). Con ella, se reanuda el espíritu del Humanismo y de la antigua teoría del *ethos* musical, es decir, se retoma la idea de que existe una relación directa entre la música y el ánimo. La teoría de los afectos apenas subsistió en la época barroca, enriqueciéndose más tarde, en la ilustración, gracias al nuevo concepto de *gusto*, llegando hasta los umbrales del Romanticismo.

3.4. La música en la Ilustración

A principios del siglo XVIII se retomó la teoría de los afectos desde nuevas perspectivas musicales, sobre todo en el ámbito de la cultura alemana, donde la música instrumental se impuso sobre las demás. Así, Johann Mattheson⁵⁰ aplicó la teoría de los afectos a los instrumentos y a sus diferentes timbres, dando a cada uno un color emotivo diferente. Un poco más tarde, Johann Adolf Scheibe⁵¹ se encargaría de buscar una correspondencia entre *figuras*⁵², determinados intervalos, determinados acordes y sus correspondientes afectos, formando así una especie de léxico musical.

La teoría de los afectos se configuró a través de dos modelos generales enfrentados que acabarían, de algún modo, unificándose. Por un lado, como un rígido aparato preceptista; y, por el otro, bajo la influencia del empirismo inglés y la estética del gusto,

⁴⁹ La teoría de los afectos sugiere que la música es un lenguaje en sí mismo capaz de comunicar cosas que el lenguaje verbal no es capaz de expresar.

⁵⁰ Nació en Hamburgo, en 1681. Fue un compositor y teórico de la música, autor, entre otras obras importantes, del tratado *Das neu-eröffnete Orchestre*, en el que expone su teoría de los afectos.

⁵¹ Nació en Leipzig en 1708. Fue un crítico y teórico de la música. Destacó por su doctrina de las figuras *figurenlehre*.

⁵² Con este término se refiere, dentro de su doctrina de las figuras, a ciertos grupos de notas cuyas características les confieren un carácter emotivo determinado.

los cuales vertebraron la nueva concepción de la música como lenguaje de los sentimientos. De manera que, en las primeras décadas del siglo XVIII se definirá una polémica entre una concepción racionalista de la música y otra sentimental. Esta polémica nace de los enfrentamientos entre teóricos franceses e italianos. Se establecen así dos posturas ante la música de la época: por un lado, los defensores de la tradición racionalista y clasicista, encarnados por el melodrama de la música francesa; y, por el otro, los amantes del “bel canto” italiano, es decir, aquellos que defienden la autonomía de los valores musicales y las exigencias de la escucha. De este modo, se establece una lucha entre progresistas y conservadores, entre oído y razón, entre sensibilidad e intelecto. Pero el oído no pudo ser defendido hasta que a finales del siglo XVIII se encontraran *sus razones*, cuando se desarrollaron las premisas filosóficas y estéticas capaces de plantear argumentos más sólidos. Así, a lo largo del siglo XVIII, se sentaron las bases para una estética del gusto y del sentimiento como fundamentos de la creación y el disfrute artísticos, conformando los pilares de un discurso filosófico sobre la autonomía del arte en general y de la música en particular.

En el camino para establecer la autonomía de la música encontramos a Rameau. Éste reivindicaba para la música el papel de la ciencia, es decir, de lenguaje con un contenido significativo y analizable mediante la razón. Sus ideas se reflejaron en una serie de tratados teóricos, de los cuales destacó el *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*, de marcado carácter pitagórico. En su introducción, afirma Rameau:

“La música es una ciencia que debe tener unas reglas establecidas; estas reglas deben derivarse de un principio evidente, y este principio no puede revelarse sin la ayuda de las matemáticas”⁵³.

Así, según el pensador francés, el “maravilloso principio” en el que se basa la música se asienta en los armónicos superiores⁵⁴, producidos por cualquier “cuerpo sonoro”. En ellos se estructura el acorde perfecto mayor, sobre el que se funda la armonía. Es importante destacar que, según Rameau, el hecho de que esta concepción sea estrictamente racionalista no deja de lado ni el placer de la escucha, ni una posible relación entre la música y el sentimiento. De esta manera, la música es entendida como imitación de la naturaleza, pero no en el sentido anterior de escenas idílicas y pastoriles,

⁵³ J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*, Paris, 1722, Introducción

⁵⁴ Lo interesante de estos estudios de la armonía no es si en realidad los armónicos superiores constituyen o no el acorde perfecto, sino el hecho de que el análisis sonoro pudo determinar ciertas leyes que siempre se cumplen y que conforman la base de la armonía moderna.

sino como sistema de leyes naturales, es decir, la música nos gusta porque representa, a través de la armonía, a la naturaleza⁵⁵ misma.

De este modo, Rameau se sitúa al margen de la polémica entre los devotos de la música italiana y la francesa. Para él, la música es un lenguaje completamente racional y, por lo tanto, universal; de manera que “nos encontramos con mentes igualmente bien estructuradas en todas las naciones donde reina la música”⁵⁶. Así, las diferencias entre naciones tienen que ver, según Rameau, con la melodía, la cual está relacionada con el gusto. La armonía prima sobre ésta, ya que de ella se pueden sacar “reglas ciertas”, algo que no sucede con la melodía.

Por contra, los enciclopedistas se pusieron de parte de la música italiana, es decir, la que encuentra su expresión en el libre fluir de la melodía. Entre estos, Rousseau⁵⁷ veía en la melodía el fundamento de la música. En oposición a Rameau, la melodía y la armonía se excluyen recíprocamente. Así, la armonía es fruto de la bárbara invención de la razón; mientras que la melodía, en su sencillez, es un producto de la expresión espontánea y directa del sentimiento. Para Rousseau, la armonía no imita a la naturaleza, sino que es la naturaleza la que “inspira los cantos y no los acordes; dicta la melodía y no la armonía”⁵⁸. Las teorías de Rousseau sobre la unidad original de música y lenguaje serán retomadas más adelante en el Romanticismo.

Por su parte, Diderot⁵⁹, quien afrontó la cuestión musical en muchas de sus obras, entiende la música no sólo como una genérica expresión de los sentimientos, sino como expresión inmediata y directa de las pasiones más agitadas de nuestros instintos. Así, la imprecisión semántica propia de la música instrumental es interpretada por Diderot como algo positivo, puesto que deja un margen mayor a la imaginación, expresando la vida en toda su riqueza e indeterminación. Es él quien le dio la vuelta a las jerarquías tradicionales y defendió la primacía de la música sobre las demás artes. Según Diderot, la música es el arte más realista, porque, precisamente a causa de su imprecisión conceptual, puede llegar a sacar a la luz los rincones más secretos e inaccesibles de la realidad.

⁵⁵ Una naturaleza en la que están incluidos también los seres humanos.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Nació en Ginebra en 1712. Entre otras cosas fue un filósofo, músico y escritor, uno de los principales representantes de la Ilustración.

⁵⁸ J.J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 99.

⁵⁹ Nació en Langres, en 1713. Fue escritor, filósofo y enciclopedista, y una de las más importantes mentes de la Ilustración.

En definitiva, se puede atribuir a los enciclopedistas franceses de la Ilustración el mérito de haber extendido el debate sobre la música, insertándola en el contexto vivo de la cultura.

En el pensamiento de Kant encontramos ideas muy similares a las de los enciclopedistas franceses. En *La crítica del Juicio* señala que aunque, desde el punto de vista de la razón, la música ocupa el último escalón en la jerarquía de las artes, desde la perspectiva de la sensación se sitúa en el primero. Así, la música:

“mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente (...) bajo este punto de vista, representaría, por tanto, una lengua de las emociones (...) una lengua universal comprensible para cada hombre”⁶⁰.

Por otra parte, durante la Ilustración, con el desarrollo de la música instrumental, surgieron numerosos tratados⁶¹ referentes a cuestiones de interpretación, en relación a los instrumentos de la época, incluyendo también importantes observaciones sobre problemas estéticos de orden general. Es importante destacar el hecho de que, en esta época, la historiografía musical se desarrolló siguiendo líneas bien definidas, según las cuales el progreso coincide siempre con aquello que se ha producido en último lugar, es decir, con la moda, condenando sin posibilidad de apelación a todo lo que pertenezca al pasado y no se adapte con rapidez al nuevo orden estilístico. Debemos llegar hasta el Romanticismo para que la recuperación del pasado resurja en un contexto historiográfico ideológicamente nuevo.

3.5 Música y Romanticismo

Si la Ilustración supuso el inicio de la revalorización de la música, entendida como lenguaje autónomo de los sentimientos, el Romanticismo supo tomar y desarrollar plenamente esta idea. Como ya intuyera Diderot, en esta época la música asumió una nueva dimensión capaz de revelar verdades que de otro modo serían inaccesibles al hombre. El esfuerzo de los románticos se centrará, así, en encontrar el ámbito expresivo propio de la música, el cual la situará en un lugar privilegiado frente a las demás artes.

⁶⁰ I. Kant, *La crítica del Juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp.288-9.

⁶¹ Todos estos tratados se inspiraron en la estética del sentimiento y en la teoría de los afectos.

Los grandes filósofos del Romanticismo como Hegel, Schelling, Schopenhauer o Nietzsche consideraron la música como un elemento esencial en sus respectivos sistemas especulativos y estéticos. De este modo, la música encuentra un lugar bien definido en todos los grandes sistemas filosóficos románticos. Según Hegel⁶², la *idea* se manifiesta en las artes como una forma sensible; pero, en la música, la forma sensible se ve superada, y como tal, resuelta en la pura interioridad, en el puro sentimiento. Aunque, en el sistema hegeliano, la tarea de la música no es tanto expresar los sentimientos particulares como revelar al espíritu su identidad. Así, la música constituye la revelación de lo absoluto en la forma del sentimiento. Son destacables también, dentro de su estética musical, los análisis que Hegel hace sobre la temporalidad de la música: “el tiempo, y no la espacialidad como tal, es lo que constituye el elemento esencial en que el sonido adquiere existencia respecto a su validez musical”⁶³.

Para Schelling⁶⁴, el arte es una representación de lo infinito en lo finito, de lo universal en lo particular. Bajo esta concepción, la música, en cuanto pura temporalidad, “es el arte que más se despoja de lo corpóreo, por cuanto representa el movimiento *puro* como tal desprendido del objeto y llevado por alas invisibles, casi espirituales”⁶⁵.

Por su parte, Schopenhauer⁶⁶ sitúa a la música en el centro de su filosofía, de la que constituirá su culminación lógica. De hecho, según el filósofo alemán, mientras que el arte en general supone la objetivación de la Voluntad⁶⁷, la música representa la imagen misma de la Voluntad. Por eso, para Schopenhauer, la música no debe ser descriptiva: “cuando la música trata de amoldarse a las palabras y de ceñirse a los hechos, se esfuerza por hablar en un lenguaje que no es el suyo”⁶⁸. De manera que la música debe expresar “el *en sí* del mundo (...) y una eventual relación con las palabras debe configurarse de manera semejante a la relación que la cosa particular mantiene con el concepto general”⁶⁹.

⁶² Georg Wilhelm Friedrich Hegel nació en Stuttgart, en 1770. Considerado como el representante más importante del idealismo alemán del siglo XIX.

⁶³ G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 658.

⁶⁴ Friedrich Wilhelm Schelling nació en Leonberg, en 1775. Fue uno de los máximos exponentes del idealismo y de la tendencia romántica alemana.

⁶⁵ F. W. Schelling, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p.196.

⁶⁶ Arthur Schopenhauer nació en Danzig, en 1788.

⁶⁷ Según formas universales similares a las ideas platónicas.

⁶⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*, México, Porrúa, p. 208.

⁶⁹ *Ibíd.*

De manera que, por un lado, en el Romanticismo encontramos una línea de pensamiento, que privilegia a la música instrumental respecto a la vocal, por su mayor indeterminación semántica y, por lo tanto, mayor poder expresivo; y, por el otro, una nueva tendencia que pretende encontrar una justificación estética a las nuevas formas musicales desarrolladas en el siglo XIX, es decir, el poema sinfónico, la música descriptiva y la programática y las nuevas formas de teatro musical.

Esta corriente de pensamiento romántico, que pone el acento sobre su capacidad para expresar el sentimiento en todos sus matices, encuentra su culminación en Wagner⁷⁰. En el trasfondo de sus aspiraciones se encuentra la idea romántica del arte como expresión, unida al ideal de la convergencia de todas las artes, para lograr una mayor expresividad. Así, su línea de pensamiento retoma las ideas de Rousseau sobre la unión originaria entre poesía y música, que le servirá para desarrollar su concepto de obra de arte total. Según Wagner, la obra de arte total es el *drama*, es decir, unión de la poesía, la danza y la música. Es importante señalar que el drama no debe identificarse con la ópera tradicional, considerada por el músico alemán como una parodia de aquella. De manera que, para Wagner, el drama no es un género musical, sino el único arte auténtico, completo y posible. Según sus propias palabras:

“Es necesario volver al estadio primigenio en el que poeta y músico son una sola y la misma cosa, porque cada uno sabe y siente lo que el otro sabe y siente. El poeta se convierte en músico, el músico en poeta: cada uno de ellos se convierte entonces en el hombre artístico completo”⁷¹.

También en Nietzsche⁷² la música se convierte en centro de especulación estética. Para el autor de *El origen de la tragedia* la música es el arte por excelencia, convirtiéndose así en una categoría del espíritu humano. Según Nietzsche, la música es una de las grandes constantes de la historia eterna del hombre, por lo que más que de música debería hablarse de espíritu musical. Sin embargo, en contra de la posición wagneriana, la música no es tanto el punto de convergencia de todas las artes cuanto el

⁷⁰ Nació en Leipzig en 1813. Entre otras cosas fue compositor, director de orquesta y teórico musical del Romanticismo.

⁷¹ R. Wagner, *Oper und Drama*, III, cap. IV, L. Torchi ed., Turín, Bocca, 1894.

⁷² Friedrich Wilhelm Nietzsche nació en Röcken, en 1844. Fue un filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, considerado como uno de los pensadores más influyentes del siglo XIX y XX.

origen de todas las creaciones estéticas. De manera que la inspiración *dionisiaca*⁷³ precede y domina sobre la *apolínea*⁷⁴.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el pensamiento y la crítica adquirirán una nueva fisionomía, provocada por las primeras reacciones positivistas en contra de la filosofía y la estética romántica. Uno de los personajes más importantes, en relación a esta crítica contra el idealismo romántico, fue Eduard Hanslick⁷⁵. En su obra *De lo bello en la música* sentó las bases del formalismo musical, abriendo el camino a otras maneras de analizar la música que han perdurado hasta nuestros días. Toda la argumentación del crítico bohemio está basada en un espíritu de objetividad científica: “El estudio de lo bello, si no ha de quedar totalmente ilusorio, tendrá que aproximarse al método de las ciencias naturales”⁷⁶. Esta concepción se contrapone frontalmente con la estética romántica, a la cual identifica con la estética de los diletantes y los incompetentes. Sin embargo, según Hanslick, aunque la música sea pura forma sin finalidad alguna, no significa que no guarde ninguna relación con nuestro mundo emotivo. La música puede representar la “dinámica” de los sentimientos:

“La música puede reproducir el movimiento de un proceso físico según los momento de rápido, despacio, fuerte, débil, creciendo, decreciendo. Pero el movimiento es sólo una particularidad, una fase del sentimiento, y no el sentimiento mismo”⁷⁷.

Por eso, para él, más que representación de los sentimientos, la música se encuentra en relación simbólica con ellos, es decir, que la música puede simbolizar, en su autonomía, la forma y la dinámica del sentimiento mismo.

Este acercamiento al mundo científico de los estudios musicales, impulsado por el positivismo y por el pensamiento de Hanslick, cambió el horizonte del pensamiento musical, orientándolo hacia nuevos intereses y campos de estudio, como la investigación acústica y fisiológica, la psicología o la sociología.

⁷³ Se refiere a la inspiración musical.

⁷⁴ Se refiere a la inspiración plástica y figurativa.

⁷⁵ Nació en Praga, en 1825. Musicólogo y crítico musical, defendió el formalismo en la música, en contraposición al idealismo romántico de la época.

⁷⁶ E. Hanslick, *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 12.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 27.

4. La música desde el prisma de Nietzsche

La música en el pensamiento de Nietzsche es un elemento central. Por eso, voy a dedicar un capítulo aparte, para exponer lo que el filósofo alemán dijo sobre ella. En una célebre carta escrita en 1888 a su amigo y compositor Heinrich Köselitz⁷⁸, Nietzsche declara que “la vida sin música sería un error, una fatiga, un exilio”. Esta frase quiere decir, en primera instancia, que sin música el hombre no tendría acceso a importantes parcelas de su sensibilidad. Así, cuando Nietzsche recurre a la música casi siempre lo hace para dar sentido a un registro de expresión simbólica, es decir, que representa una determinada analogía del origen metafórico del lenguaje. Según él, el ejemplo de la música permite hablar de las cosas de las que no se puede hablar, ayudándonos a entreverlas, intuir las, darles sentido y valorarlas. Podemos decir que la música, dentro de su filosofía, se convierte en el símbolo mediador entre la cadena ontológica verdad-lenguaje, entre Dionisos y Apolo.

Muchas de las ideas de Nietzsche sobre la relación entre la música y la verdad se inspiraron en el pensamiento de Arthur Schopenhauer. Aunque a lo largo de toda su obra existen diferencias en sus postulados, su concepción de la música perdurará invariable como símbolo metafísico capaz de desvelar la verdad del mundo. Es importante señalar que Nietzsche nos habla del mundo de manera indirecta a través de la tragedia griega, reformulando la polaridad schopenhaueriana del mundo entendido como Voluntad y representación. Así, el ámbito de la representación es simbolizado por Apolo, dios de la luz y la medida; mientras que la Voluntad es representada por Dionisos, dios misterioso que encarna la desmesura y la embriaguez. Estos dos principios tienen su correlato en el arte, ya que todo arte es entendido como una tensión entre estas dos fuerzas. De manera que en el arte, como en la naturaleza, Apolo representa la medida, la apariencia, la representación a escala humana. En cambio, Dionisos es el éxtasis originario de toda existencia, lo irrepresentable a escala humana, la verdad radical de todas las cosas.

Esta manera de entender el mundo implica que Apolo no puede representar a Dionisos, es más, Dionisos es irrepresentable. Sin embargo, la música es capaz de acceder a su dominio, “habla” desde ese ámbito y conoce la verdad radical. Por eso, según Nietzsche, el arte es el camino para acceder a Dionisos, pero sólo el arte no-

⁷⁸ Más conocido como Peter Gast.

plástico⁷⁹ podrá acceder a las “profundidades inaccesibles”. Es decir, tanto las artes plásticas como el conocimiento humano, en general, resultan inútiles para acceder al plano de la verdad radical, ya que ambas tienen una estructura racional representativa. En cambio, según Nietzsche, el sonido posee una mediación instintiva que nos permite comprender intuitivamente la verdad de Dionisos: “Tomando las cosas con mayor rigor, lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y displacer, sin ninguna representación concomitante”⁸⁰. De manera que la música se convierte en aquel arte no-plástico que, tras su apariencia formal, hace comprender intuitivamente la verdad de Dionisos. La música es el arte dionisiaco por excelencia.

Otra de las influencias importantes en el pensamiento nietzscheano fue Heráclito. Nietzsche recoge dos ideas básicas del filósofo presocrático: todo es devenir⁸¹ y el devenir es puro juego inocente. Por lo tanto, si la música simboliza a Dionisos, entonces la música simboliza también el devenir y su inocencia:

“La música (...) es el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas”⁸².

Así, según Nietzsche, la música es capaz de hacer de mediadora entre el devenir y nosotros mismos. Escuchar música supone algo más que el hecho de recrearse en sus formas. La música arrastra al oyente y anula su conciencia individual hasta el flujo eterno del devenir. La música simboliza ese devenir, ya que nos revela el juego constructivo-destructivo del mismo, y el estado de escuchar e ir más allá del mero escuchar es un estado de naturaleza dionisiaca.

Aunque, para Nietzsche, la música es el arte dionisiaco por excelencia, no todos sus rasgos son dionisiacos. Si el elemento dionisiaco representa el núcleo de la Voluntad, el elemento apolíneo simboliza la exteriorización de la misma. De manera que en la música la armonía es el rasgo dionisiaco que provoca la embriaguez del sentimiento; y el ritmo es el rasgo apolíneo que representa lo aparential, lo corpóreo. Según el filósofo alemán, el ritmo debe ser cultivado como elemento apolíneo dentro de un arte

⁷⁹ Por arte plástico se entiende la pintura y la escultura.

⁸⁰ F. Nietzsche, III2, *Die dionysische weltanschauung*, § 4, p. 66.

⁸¹ El devenir, para Nietzsche, consiste en una fuerza azarosa, caótica y ciega. El devenir no posee una flecha de la finalidad, sino que todo se reduce a fuerzas acontecidas sin intenciones premeditadas. El mundo se convierte así en el juego inocente del devenir.

⁸² F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza editorial, 2009, p. 168.

dionisiaco, ya que el ritmo es el aspecto formal, arquitectónico⁸³ de la música. Su objetivo es pues cohesionar la música, imprimirle corporeidad. El ritmo hace de puente para alcanzar la Voluntad, hace de puente en el puente de la música. Así, nos ayuda a despertar estados diversos de contenido emocional, simbolizando formas intermedias de la Voluntad.

En definitiva, para Nietzsche, la música revela la verdad radical, haciéndonos sabios, aunque esa sabiduría no sea comunicable ni aprendida teóricamente. Siguiendo la postura schopenhaueriana, si se pudiera explicar con exactitud el contenido de la música tendríamos una explicación exacta del mundo: “Ésta sería la verdadera filosofía”⁸⁴. Pero la música no se puede codificar lingüísticamente, ya que dejaría de ser música, dejaría de tener valor ontológico originario. La pretensión de Nietzsche no es la de convertir la música en lenguaje, sino la de reconvertir al filósofo en músico.

5. La música como lenguaje autónomo: del estructuralismo a la música

Me llamó la atención una anécdota que Lévi-Strauss cuenta en su obra *Las estructuras elementales del parentesco*⁸⁵, en la que describe la siguiente costumbre:

“En los restaurantes baratos del sur de Francia, sobre todo en las regiones de viñedos, una comida suele incluir normalmente una botella pequeña de vino. La calidad y cantidad de vino para cada comensal es la misma: un vaso de la calidad inferior. Pero en lugar de servir el vino en su propio vaso, cada uno le sirve al vecino”⁸⁶.

Este intercambio de vino se convierte así en una manera de establecer un contacto social. Lo importante no es lo que se intercambia, sino el hecho del intercambio en sí, en el que se establece un vínculo por el cual todos sus miembros están relacionados y constituyen una comunidad. Para Lévi-Strauss, las diferentes sociedades se determinan por las diferencias que existen entre los modos en que éstas se relacionan entre sí. Lo que me interesa destacar de la visión estructuralista es la imposibilidad de entender la

⁸³ La arquitectura es puesta como ejemplo por Nietzsche, porque para los griegos antiguos ésta representaba la más apolínea de todas las artes. En este sentido, la arquitectura no tiene que ver con el espacio tutelado por las musas, sino por la *tecné*.

⁸⁴ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, § 52, p. 312.

⁸⁵ Obra que trata sobre el vínculo entre parentesco e intercambio escrita en 1949.

⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós, 1991, p. 58.

sociedad sin relaciones⁸⁷, y que estas relaciones conforman sus diferentes posibilidades. De manera que las partes, o personas, que componen la estructura social no se definen más que por las relaciones de poder y sentido que tienen con todas las demás, y que constituyen un todo social. El hombre se disuelve, pues, en ese sistema de relaciones.

Estas relaciones constituyen lo que Foucault denominó genealogías⁸⁸ de la verdad. Así, interpreta la frase de Nietzsche: "...que no hay una naturaleza del conocimiento, una esencia del conocimiento, unas condiciones generales para el conocimiento, sino que el conocimiento es, cada vez, un resultado histórico⁸⁹"; como manera de pensar las condiciones históricas de la constitución del sujeto y las condiciones de poder que articulan la sujeción. Es decir, para Foucault la genealogía de la verdad es ir viendo y describiendo lo que en cada momento ha sido "verdad", y, por consiguiente, lo que en cada momento histórico se podía o no se podía decir. Desde el punto de vista de la estética, esta concepción de verdad ha producido en cada época una serie de cercamientos⁹⁰ que han acotado el espacio y la noción de arte. Contra estos cercamientos se dirige el pensamiento estético modal.

Otra frase que me interesa señalar de Lévi-Strauss dice: "Así como no hay humanidad sin lenguaje, no hay sociabilidad sin relaciones de parentesco"⁹¹. Con ello, lo que el filósofo Francés quiere decir es que hay dos momentos que constituyen al hombre: el lenguaje y las relaciones sociales; y que, finalmente, son manifestaciones de lo mismo. Pasamos así al lenguaje como otra manera de entender el mundo y sus relaciones. De manera que tanto la lingüística como la antropología son manifestaciones de una ciencia de signos, es decir, una semiótica. En este sentido, Lévi-Strauss sigue a Saussure en su estudio de los signos. Para este último, la lengua es una manifestación de lo social, es decir, que sólo se concibe como una relación entre hablantes, una relación entre los elementos que constituyen la lengua y sus evoluciones.

⁸⁷ En su obra *El pensamiento Salvaje* (1962) Lévi-Strauss habla en principio de relaciones de parentesco que irán evolucionando hacia relaciones de poder.

⁸⁸ El proyecto que Foucault va a llamar *genealogía* es la relación entre las estructuras contingentes del saber y del poder.

⁸⁹ Foucault, M., *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 24.

⁹⁰ Término (enclosure en inglés) que proviene de una ley que provocó el cierre de los terrenos comunales a favor de los terratenientes, promulgada en Inglaterra entre los siglos XVIII y XIX. Esta ley causó que todos los granjeros tuvieran que pagar por las tierras que habían venido usando de forma libre. Carl Marx denuncia estos abusos en *El Capital*.

⁹¹ Frase que postula influenciado por el estructuralismo lingüístico de Saussure.

Llegados a este punto, propongo dar un salto desde el lenguaje verbal hasta la “música”⁹², señalando el paralelismo que existe entre el análisis semiótico que hace Saussure sobre el lenguaje verbal, y la música como otro tipo de lenguaje.

Ambos sistemas de comunicación han dependido, por un lado, de las relaciones sociales, y, por otro, de su capacidad para evolucionar internamente, deformando las estructuras estables que las han ido conformando a lo largo de la historia. Así, del mismo modo que la evolución de la lengua depende de las estructuras de las relaciones sociales, la evolución de la música está subordinada a estas relaciones, que han permitido o no, en cada momento histórico, el desarrollo de dichas estructuras.

Esta manera de ver la música, que parte de la semiótica de Saussure, me sirve para mostrar los mecanismos por los que la música ha ido evolucionando a través de los tiempos.

En su análisis del lenguaje, el lingüista suizo nos habla de varias dicotomías⁹³, y deja claro que éstas no constituyen dos elementos contradictorios, sino más bien, dos momentos enfrentados que no pueden existir por separado. Es decir, no podemos pensarlos de manera aislada, sino que los dos constituyen un único concepto, que puede evolucionar, mutar y generar nuevas estructuras a través de su interacción recíproca.

Una de estas dicotomías distingue entre *langue*, que es el sistema de reglas que definen una lengua y la competencia que tiene un hablante para moverse en ese sistema; y *parole*, que es el acto concreto de habla que hay que ejercer para poder comunicarse. Del mismo modo, podría decirse que en música existe, por un lado, un sistema de reglas que conforman cada estilo determinado, y, por otro, el acto concreto de tocar música que hay que ejercer para comunicarse. Ambos aspectos han ido infectándose el uno al otro a lo largo de la evolución de la música, para generar nuevos estilos y dar cuenta de diferentes necesidades, sobre todo a partir de los inicios del siglo XX.

Saussure también habla de la dicotomía entre lo sincrónico y lo diacrónico. Con ello se refiere al hecho de que todo sistema comunicativo evoluciona a través del tiempo, es decir, que es diacrónico. Pero lo que a él le interesa es ver el sistema en un punto

⁹² Entendida como un sistema de relaciones que compone estructuras más o menos fijas que han ido evolucionando a lo largo de la historia.

⁹³ Estas dicotomías se encuentran en su obra póstuma *Curso de lingüística general*.

determinado, o sea de manera sincrónica, para poder analizar sus relaciones y entender las diferencias que hay con respecto a otros momentos históricos.

Otro aspecto a destacar es que el lenguaje verbal sirve para comunicar, pero casi siempre remite a un objeto o acción externa al hablante. Sin embargo, la música es un sistema que también comunica, pero que sólo remite a sí misma. Se trata de un sistema de relaciones inmanente, en el que no hay nada externo a él que nos sirva para entenderlo. De alguna manera, nos conduce al interior de nosotros mismos, a las emociones.

6. Las dos caras de la música

Así, creo que podemos entender la música desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, como un sistema compuesto por unidades o notas, que no se definen por sí mismas, sino en tanto que se relacionan con las demás, dándole sentido a una estructura que está arbitrariamente establecida. Esta estructura se define en función de las necesidades de los individuos que la han generado, pero la necesidad tiende a cambiar y con ella la estructura. Pasamos así a la segunda perspectiva que propongo, a saber, la música como catalizador de nuevas formas de entender, generar y ver nuestra realidad. Al igual que Wittgenstein⁹⁴ consideraba el lenguaje bajo un nuevo prisma, es decir, como una realidad social y comunicativa, en lugar de como un puro sistema de representación del mundo, la música puede entenderse también de la misma manera.

Desde el punto de vista de la primera perspectiva, podemos analizar la música basándonos en la teoría de estratos de Hartmann⁹⁵. De este modo, podemos clasificar las diferentes categorías que nos permiten comprenderla mejor.

Podría decirse que en un primer nivel básico encontraríamos la materia prima necesaria para poder obtener música, es decir, hablamos de los sonidos. Este nivel se correspondería con el nivel o estrato inorgánico del que habla Hartmann. El rango de frecuencia con el que trabajamos en música es el que, evidentemente, el oído humano es capaz de oír, a saber, desde los 20Hz hasta los 20.000Hz⁹⁶ (dependiendo de la

⁹⁴ En su obra póstuma *Investigaciones filosóficas*, publicada en 1953.

⁹⁵ Teoría que Nicolai Hartmann desarrolla en su obra *Ontología III: La estructura del mundo real*, de 1942.

⁹⁶ Juan Crisóstomo de Arriaga: *Acústica de la Música*, CGP de Bilbao, Bilboko EMK, 2006, p. 8.

frecuencia es necesaria más intensidad para que el sonido sea audible). Estos sonidos forman la materia prima necesaria para que pueda producirse la música, lo cual no implica que cualquier sonido sea música. Dentro de este primer nivel nos encontramos también con el timbre, que no es más que la diferente distribución de los armónicos⁹⁷ que se producen al hacer vibrar el aire mediante los diferentes tipos de instrumentos musicales⁹⁸. Es importante señalar que el sonido es fundamental para producir música, pero no suficiente.

En un segundo nivel o categoría encontramos lo que denominamos ritmo, que nos permite aprehender el tiempo en el que la música se va desarrollando. Éste sirve para subdividir lo continuo en partes, de manera que se nos ofrece una pequeña porción del tiempo con un sentido intencionadamente marcado, con el fin de caracterizarlo y darle una identidad determinada. Se trata de crear repertorios que puedan ser identificados. Este nivel se correspondería con el segundo estrato de Hartmann, el orgánico, ya que los organismos vivos poseen su propio ritmo.

Pasamos así a un tercer nivel o categoría que llamamos melodía. Ésta consiste en una sucesión de notas musicales capaces de formar una frase con sentido musical. Este sentido musical se sustenta en lo que se denomina la armonía musical, que no es otra cosa que una serie de reglas que nos permiten combinar diferentes sonidos, ya sea sucesivamente o simultáneamente. Del mismo modo que si colocamos un montón de ladrillos sin ningún sentido no obtenemos una casa, si no ponemos las notas de manera ordenada no obtendremos música. Las leyes que nos permiten ordenar las notas son producto de la física del sonido⁹⁹ y de las convenciones estructurales que los seres humanos acordamos de forma constitutiva. A esta teoría de la música es a lo que llamamos “armonía musical”. En realidad, estas reglas de la armonía son las mismas tanto para una sucesión lineal de sonidos (o dimensión horizontal de la música) como para una superposición simultánea de los mismos (dimensión vertical de la música).

Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre una melodía y una sucesión de acordes. Podría decirse que la melodía es el paso de un sonido a otro, que supone un desplazamiento que nos evoca un movimiento. Este movimiento parte siempre del

⁹⁷ Cuando se ejecuta una nota en un instrumento musical se genera una onda de presión de aire. Esta onda sonora está acompañada por una serie de armónicos, que le dan al instrumento su timbre particular.

⁹⁸ No suena igual un do a 440hz producido por un clarinete, que la misma nota producida por un saxofón. Las diferentes filtros (materiales que amplifican las vibraciones) producen diferentes timbres.

⁹⁹ Juan Crisóstomo de Arriaga: *Acústica de la Música*, CGP de Bilbao, Bilboko EMK, 2006, p. 24.

reposo y tiende a concluir, también, en el reposo. Se trata de un “salir a dar una vuelta” que nos resulta atractivo, siempre y cuando se vaya por el camino adecuado. Las melodías son, por así decirlo, los caminos que podemos escoger para dar esa vuelta. En este nivel nos situamos en el estrato que Hartmann llama psicológico, en el que los seres humanos nos vemos influenciados y afectados por la música.

Si complicamos un poco más la cosa llegamos a un cuarto nivel, que nos permite trazar un conjunto de caminos simultáneamente. A esto es a lo que llamamos armonización, y no es más que la superposición de varias melodías. La conducción de las voces de estas melodías también se rige por las reglas de la armonía. Así, las tensiones y distensiones que se forman a lo largo del “camino musical” nos proporcionan sensaciones estéticas determinadas. Esto es lo que los músicos de jazz fueron capaces de desarrollar hasta límites desconocidos. En realidad, el tercer y cuarto nivel se rigen por un mismo orden, y, en esos sentido, podrían estar englobados en el mismo nivel. La diferencia estriba en el grado de complejidad, es decir, en el cuarto nivel se está añadiendo una nueva dimensión vertical, a la ya establecida dimensión horizontal del tercer nivel.

Este nivel o estrato de la música nos permite entenderla como un medio con sentido, capaz de transmitir emociones. Éste no podría alcanzarse sin la base que le proporcionan los otros tres. Es decir, los cuatro niveles son necesarios para crear música, pero para ello hay que seguir cierto orden regulado, aunque abierto y multirelacional. De manera que la correcta combinación de los cuatro niveles produce lo que entendemos por música, y los diferentes estilos dependen de las diferentes combinaciones de timbres, ritmos, melodías y armonías. Este nivel se correspondería con lo “social objetivado”¹⁰⁰.

Así, la posibilidad para aprehender lo que la música es capaz de transmitir dependerá de nuestra capacidad de identificar y relacionar los diferentes estratos que cada composición musical nos ofrece.

¹⁰⁰ Término que utiliza Jordi Claramonte para hablar de lo que Hartmann denominaba el “espíritu objetivado”, a saber, la cristalización de ciertas formas artísticas dentro de las distintas culturas.

7. El jazz: un ejemplo de autonomía modal

La música, la pintura, la escultura y la literatura, han sido, desde la modernidad, algunas de nuestras vías de cristalización del sentido. Pero para la tarea que pretendo realizar, a saber, ejemplificar lo que entendemos por autonomía modal, he escogido la música, en concreto, el jazz. Y lo he hecho por varios motivos. En primer lugar, por su carácter puramente relacional, algo que nos permite entender mejor los modos de relación en que la autonomía modal se diluye; y, en segundo lugar, porque representa uno de los puntos de inflexión en la historia de la música.

Así, desde el punto de vista de la segunda perspectiva de la música que propongo, me gustaría hacer un repaso de la historia del jazz, analizando varias de sus figuras más representativas. De esta manera, podré ir dando cuenta de varios aspectos que giran en torno al concepto de autonomía modal.

7.1. Breve historia del jazz

Ya desde sus inicios, el jazz se ha nutrido de una gran variedad de estilos capaces de engendrar nuevas configuraciones. Además, el jazz ha sido una expresión artística emancipadora desde su origen, a saber, ha servido como válvula de escape a una parte de la sociedad que se encontraba oprimida. Durante su desarrollo ha tenido que convivir con multitud de poéticas diferentes, es decir, está imbricado en una “policontextualidad”, algo necesario para comprender el carácter dialéctico y multifuncional de la autonomía modal.

7.2. Parker y el bebop

Aunque el origen del jazz se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, me gustaría señalar ciertos hitos en su historia. Por esta razón, empezaré hablando de la revolución que supuso el bebop. Así, hacia finales de la Segunda Guerra Mundial comenzó a fraguarse un peculiar estilo jazzístico. Un pequeño grupo de músicos, partícipes de una nueva perspectiva artística, se rebelaba frente a lo que percibía como el estancamiento del swing y las big bands. Estos jazzmen consideraban que los arreglistas no dejaban suficiente espacio para la improvisación solística en sus partituras y que su estilo carecía

de interés armónico. Las progresiones de acordes eran limitadas, los ritmos demasiado estereotipados y las melodías ancladas al fraseo característico de la música de baile. De manera que este grupo de músicos, que buscaba otros sonidos e ideas, comenzó a tocar un nuevo estilo, que acabaría siendo conocido como bebop. La palabra “bebop” se originó a partir de la costumbre jazzística de vocalizar o cantar líneas melódicas instrumentales, empleando sílabas sin sentido. Era frecuente que los fraseos de este tipo de melodías acabaran con un patrón característico compuesto por una nota larga y otra corta, que era vocalizado como “bebop”. Grandes músicos crearon y formaron parte de este nuevo estilo, como el trompetista Dizzy Gillespie, el batería Kenny Clarke o el pianista Thelonious Monk. Pero la figura más representativa de este género fue Charlie Parker, quien, a pesar de su corta carrera musical, logró plasmar, de un modo extraordinario, la filosofía de esta nueva forma de crear sentido.

De camino hacia los años 50 surgirían una gran cantidad de nuevos estilos y variantes, dentro de la música jazz. Así, comenzó a deshilacharse la línea histórica que vinculaba el jazz contemporáneo con sus raíces. El jazz de estilo clásico debía competir ahora con una réplica moldeada por músicos jóvenes que no habían pisado en su vida Nueva Orleans. La escuela cool generó la aparición del estilo west coast, que a su vez provocaría la réplica del hard bop de la costa este. Los cambios se producían a tal velocidad que ya no resultaba posible discernir cuál era el sonido dominante, quiénes los artistas más influyentes o cuáles las principales novedades del momento. De hecho, el término “mainstream”, en su acepción de *sonido dominante*, dio origen a la aparición de una nueva etiqueta, el “third stream”, un intento de fundir elementos de la música clásica y el jazz. Pero lo que estaba sucediendo en el jazz no era exclusivo, algo parecido estaba ocurriendo con las demás disciplinas artísticas, como la literatura, las artes visuales o la música clásica:

“Ya no existe, ni probablemente vuelva a existir en el futuro un público compacto y cohesivo en relación con el arte, la música y la literatura, como el que en términos generales existía antes de 1914. Más bien existen y seguirán existiendo distintos públicos interesados en amplias áreas del espectro formado por los estilos coexistentes”¹⁰¹.

¹⁰¹ Leonard B. Mayer, *Music, the Arts, and Ideas*, p. 175.

De manera que las escuelas de florecimiento estilístico, como el cool, el west coast, el east coast y el third stream coexistían con tendencias como el bebop, el swing o el jazz tradicional. La complejidad de la escena jazzística del momento adquiere así una interesante matización, ya que algunos músicos eran capaces de pasar de un estilo a otro sin demasiada dificultad. Esta mezcla fue el motor para el surgimiento tanto de grandes talentos como de estilos musicales. Miles Davis, uno de tantos músicos en colaborar con Charlie Parker, y en tomar buena nota de las enseñanzas de Dizzy Gillespie, comenzó a tocar en un estilo más matizado y lírico. Y así fue como surgió el denominado jazz modal.

7.3. Miles Davis, los orígenes del jazz modal

Antes de la aparición del jazz modal, en los años 50, las improvisaciones de los solistas de jazz se basaban en la clave específica de cada tema, es decir, en su centro tonal. De manera que sus melodías y progresiones de acordes debían volver al punto de partida inicial, para producir la sensación de resolución o de haber completado algo. Por el contrario, las improvisaciones modales se basaron en modos o escalas, aunque no siempre en las típicas y familiares escalas mayor y menor. No obstante, los modos más usados habitualmente estaban relacionados con las escalas mayores; cada nota en la escala se convertía en la primera nota de un nuevo modo que, aunque podía incorporar todas las notas de la escala mayor original, sonaba diferente porque el nuevo punto de partida reorganizaba el orden de distancias entre las notas. Así, si un músico estaba improvisando sobre, por ejemplo, un acorde de Re, podía elegir cualquier centro clave correspondiente a la escala, incluyendo la nota Re (a menos que el compositor dictase modos específicos para ser usados en los solos).

De esta manera, el nuevo orden de distancias entre notas era capaz de producir¹⁰² muy diferentes tonos. Esta música modal generaba una sutil tensión, producida por el

¹⁰² Aunque las escalas Do mayor y La menor usen exactamente las mismas notas, el sistema modal varía su estructura haciendo que el primero suene brillante y alegre, mientras que el segundo es más melancólico. Es lo que en armonía modal se denomina “tono relativo menor”, y genera respectivamente el modo, o escala, jónica y eólica.

hecho de que las líneas del “solo”, aunque melódicas, no siempre progresaban o se resolvían exactamente como el oyente estaba acostumbrado a oír.

Esta forma de entender la música permitía a los músicos de jazz saltar de un modo¹⁰³ a otro, abriendo así el espectro de posibilidades de manera exponencial. Así, Miles Davis se convirtió en una figura muy relevante, encabezando la más radical vanguardia jazzística del momento. Fue el primer jazzista en improvisar y componer de acuerdo con la estructura modal. Un buen ejemplo de ello es su disco *Kind of Blue*¹⁰⁴. Dos de sus acompañantes en la grabación, John Coltrane y Bill Evans, se convertirían después en innovadores modales. Las libertades de la música modal ayudaron a allanar el camino para la radical experimentación estructural del jazz de vanguardia, que empezaría a tomar forma a partir de los sesenta.

7.4. Bill Evans, hacia la revolución social y musical de los 60

A finales de los 50 el uso del piano para el jazz vivió una revolución, cuando Red Garland y Bill Evans, dos músicos que colaboraron con Miles Davis, aportaron una nueva voz a los acordes de su instrumento, mediante la omisión de la nota fundamental del acorde como tono más bajo, sustituyéndola por la séptima o la tercera del acorde en una octava inferior. La madurez del nuevo estilo se vio reflejada en el trabajo de Bill Evans en el tema *Waltz for Debby*¹⁰⁵. Bill Evans se convertiría así, junto con otros pianistas del momento, en referente principal de los jóvenes pianistas, ejerciendo una gran influencia en el jazz. Se puede decir que él fue el primer pianista modal.

Esta evolución del jazz hacia nuevos estilos no es algo casual, sino más bien fruto de los cambios que se estaban produciendo en la sociedad norteamericana en ese momento. Según el ensayo “Changing Patterns in Society and Music: The U.S. Life Since World War II¹⁰⁶”, hasta mediados de los años 50, la vida social estadounidense era predominantemente estable y tradicional, marcada por una cultura más bien homogénea. Es decir, que desde los años de la Segunda Guerra Mundial hasta 1955, la sociedad norteamericana contaba con un espíritu tendente a la obediencia y el conformismo. Pero

¹⁰³ Lo que en armonía moderna se conoce como “modular”.

¹⁰⁴ Columbia CK-40579.

¹⁰⁵ De su disco *Waltz for Debby*, que vio la luz en 1961.

¹⁰⁶ Charles Hamm en Charles Hamm, Bruno Nettl y Ronald Byrnside, *Contemporary Music and Music Cultures*, cap. 2.

el orgullo por los logros militares e industriales fue gradualmente reemplazado por las dudas, las preguntas y, con el tiempo, por la hostilidad y la oposición. La consecuencia directa fue un cambio que se vio reflejado en toda la sociedad norteamericana:

“El resultado de estas circunstancias provocó en los ciudadanos norteamericanos, en todo aspecto de su conducta, desde la ropa, la forma de hablar, las creencias políticas y religiosas, la expresión artística y las relaciones personales, que surgieran sus propios deseos, gustos y necesidades personales”¹⁰⁷.

Así, desde mediados de los años 50 hasta principios de los 60 se produjo un cambio que redundó, entre otras cosas, en una proliferación de estilos musicales, dentro y fuera del jazz.

7.4.1. La mente universal de Bill Evans

The Universal Mind of Bill Evans es el título original de un documental dirigido por Louis Cavrell en 1966. En él, Bill Evans, junto a su hermano Harry Evans, expone su perspectiva sobre el Jazz y la improvisación. Para ello, se centra en su visión del proceso creativo y reflexiona sobre el arte de la música.

Según Evans, toda persona posee lo que denomina una “mente musical universal”. De este modo, cualquier música “auténtica” será capaz de comunicarse con esta mente universal¹⁰⁸. Así, del grado de comprensión que cada sujeto logre alcanzar, establecerá su capacidad para entender ciertos estilos musicales. Por ello mismo, dice Evans, en ocasiones se requiere cierto esfuerzo para lograr comprender la música de culturas o épocas diferentes a la propia. Por otra parte, no cree que el juicio de un músico no profesional sea de menor valor que el de uno profesional, señalando que, en ocasiones, confiaría más en el juicio de un músico no profesional con gran sensibilidad, que en el de un profesional. Las razones que da son que este último está demasiado implicado con la mecánica de la música, y, en consecuencia, tiene que luchar por conservar una identidad que el que no profesional ya posee.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁸ Podemos encontrar antecedentes de la mente universal de Bill Evans en *La Crítica del Juicio* de Kant.

En cuanto al estilo y la creatividad musical, el pianista norteamericano sostiene que sólo puede surgir por uno mismo, a través del dominio de la teoría y de los principios fundamentales de la música. Así, a través de este dominio de la teoría, junto con la práctica activa, el músico será capaz de entender correctamente lo que está haciendo, hasta desarrollar un estilo sólido y propio. De lo que se trata es de liberar lo consciente (automatizar la parte más psicomotriz), para poder centrarse en el desarrollo creativo espontáneo, característico del jazz.

Para Bill Evans, el jazz es la única forma artística creada por los EE.UU. Pero el jazz no representa una simple renovación, como pudieron ser otras formas musicales en el pasado. Los músicos del siglo XVII, dice Evans, tenían un gran dominio de la improvisación, pero no tenían la tecnología adecuada para perpetuar o “atrapar” aquella música, la única forma que tenían de conservar sus obras era a través de la escritura. Esto impedía que la improvisación pudiera desarrollarse y, a medida que fue pasando el tiempo, la escritura musical y sus intérpretes se abrieron cada vez más a la interpretación y a la composición más “cerebral”. Por eso, la improvisación se convirtió en un arte perdido, dentro de la música clásica. De hecho, los compositores e intérpretes no sintieron la necesidad de improvisar hasta finales del siglo XIX y principios del XX. El jazz es, en cierto modo, el resurgir de aquel proceso al que Bill Evans llama “proceso jazz”. Así, el jazz no es tanto un estilo, como algunos piensan, sino un proceso de creación musical. Es, según sus palabras: “el proceso de hacer un minuto de música en un minuto de tiempo; mientras que cuando se compone, un solo minuto de música puede tomar varios meses”¹⁰⁹. Por eso, sostiene, se podría decir que cuando Bach, Mozart o Chopin improvisaban algo en un momento de espontaneidad, en ese sentido, estaban haciendo también jazz. Por circunstancias históricas, dice Evans, hoy tendemos a considerar el jazz como un medio estilístico, y en cierta medida lo es, pero no se debe olvidar que, en un sentido absoluto, el jazz es más un proceso creativo espontáneo que un estilo. El jazz permite, de esta manera, que dialoguemos en sentido absoluto sobre nuestros estados de ánimo.

El jazz es una estructura que ha ofrecido plena libertad a los músicos, permitiéndoles alejarse de dicha estructura de múltiples maneras. Sin embargo, solo se considera libre en tanto que se mantenga la referencia de la forma original estricta. Y eso es lo que,

¹⁰⁹ Louis Cavrell, *The Universal Mind of Bill Evans*, 1966.

según Evans, le da fortaleza al jazz. O dicho de otra manera, “no hay libertad si no se toma algo como referencia”¹¹⁰. Se parte de la forma original, y, una vez comprendida, se puede hallar la forma de separarse de ella manteniendo el sentido. En palabras de Evans: “para poder alejarte de algo, ese algo debe existir primero”.

Así, el pianista norteamericano nos cuenta cómo fue su progresión musical desde sus inicios hasta descubrir el jazz:

“Desde los 6 hasta los 13 años aprendí a leer partituras a primera vista, lo cual me permitió interpretar a los grandes de la música clásica como Mozart, Beethoven o Schubert. Y, aunque podía tocar con inteligencia y musicalidad esas piezas, era incapaz de tocar nada que no estuviera escrito en la partitura. Más adelante entré en una banda en la que me limitaba a tocar los patrones tal y como estaban escritos, pero cuando el resto de la banda empezaba a tocar acordes extraños o melodías en terceras yo no era capaz de seguirles y me quedaba fuera. Una noche decidí atreverme y toqué una nota que no estaba escrita en la partitura, y fue tan grandiosa la experiencia de hacer música que no estuviera ya escrita que me llevó a pensar en la posibilidad de hacer música de esa manera. De modo que comencé a estudiar armonía y a descubrir cómo se construye una melodía a partir de ésta, de manera que si recordaba la estructura armónica de una pieza fuera capaz de tocar cualquier cosa sobre ella, sin necesidad de una partitura. Todo el proceso para llegar a adquirir la capacidad para tocar jazz se basa en detectar estos problemas desde un nivel externo hacia dentro, para concentrarse en ellos de forma consciente muy profunda, hasta que este proceso se vuelva secundario y subconsciente. Fue en ese momento cuando pasé a otro nivel, en el que pude ser realmente creativo y hacer música con una visión propia, un nivel en el que exponer libremente mis sentimientos”¹¹¹.

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*

8. La necesidad de crear nuevos estilos

El concepto de necesidad es uno de los pilares para comprender la autonomía modal. Es el primer paso para que puedan existir otras formas de hacer. A lo largo de la historia de la música se han ido modificando las estructuras que estipulaban los diferentes estilos. En el caso del jazz estos cambios se produjeron, inicialmente, como una forma de adquisición de libertad por parte de los esclavos afro-norteamericanos, que encontraban un punto de conciliación y de sentido en los cantos que realizaban. Poco a poco fueron desarrollándose diferentes variantes, como respuesta a las necesidades de los músicos que aspiraban a nuevas maneras de expresarse. Así, el bebop surgió como un nuevo estilo dentro de la música jazz. Se trataba de una modulación que pretendía satisfacer una creciente necesidad: convertir el jazz en algo más que música de baile utilitaria, para transformarlo en una forma artística de cámara; y, al mismo tiempo, que el músico de jazz dejara de ser tratado como mero aportador de entretenimiento, y fuera considerado como un auténtico artista. Es por ello que estos músicos sintieron la necesidad de crear nuevas formas de expresarse, capaces de llenar el espacio vacío dentro de sus sensibilidades artísticas. El hecho de que, en un principio, esta manera de hacer música fuera rechazada por el público es un indicador de que se estaba rompiendo con los moldes establecidos, se estaba produciendo un desacoplamiento. Es decir, se estaba ejerciendo, en cierta medida, la autonomía modal.

Con el jazz modal entramos en una nueva etapa en la que algunos músicos de jazz pretendían encontrar su propia seña de identidad.

“Desde los inicios del género, toda innovación en el campo del jazz parece tener origen en el hecho de que el músico aspira a expresar lo que no puede expresar de otra manera. En el jazz de hoy, cuando las innovaciones de antaño se revelan insuficientes, tan sólo cabe aplicar la Libertad con L mayúscula”¹¹².

Se trata de un momento en el cual estos músicos ya estaban considerados como verdaderos artistas, pero en el que algunos autores como Davis o Evans sintieron la necesidad de ir un poco más allá, a través de la búsqueda de nuevos vocabularios. El jazz modal representó ese nuevo escalón que los músicos estaban buscando. Como resultado de este nuevo estadio se produciría una apertura del horizonte musical, gracias a la generación de nuevos repertorios y modos de relación.

¹¹² John Litweiler, *The Freedom Principle: Jazz After 1958*, p. 14.

En este sentido, Agnes Heller nos habla en su obra *Teoría de las necesidades en Marx*¹¹³ del concepto de necesidad. Aunque Heller se refiera, en este texto, a las necesidades de los trabajadores, en el contexto en que Marx escribió sus obras, sus ideas se pueden extrapolar también al ámbito de la creación artística y a las necesidades que éste conlleva. Así, dice:

“La necesidad es deseo consciente, aspiración, intención dirigida en todo momento hacia un cierto objeto y que motiva la acción como tal. El objeto en cuestión es un producto social, independientemente del hecho de que se trate de mercancías, de un modo de vida o del ‘hombre otro’. La objetivación social y las necesidades se encuentran siempre en correlación; la primera fija el ‘ámbito’, delimita la extensión de las necesidades de los hombres que viven en una determinada sociedad, que pertenecen a un determinado estrato social. Esto explica por qué las necesidades son personales (sólo las personas desean conscientemente algo, aspiran a poseer algo, lo anhelan) y, al mismo tiempo, sociales (desde el momento en que el objeto de toda necesidad viene ‘proporcionado’ por la objetivación social)”¹¹⁴.

Por otra parte, si echamos un vistazo a la evolución de la figura del autor, podemos ver cómo a principios del siglo XX, tras el punto en el que se proclama su “muerte”¹¹⁵, debido al agotamiento que se produce en la exploración de lo disposicional y a la imposibilidad de seguir por esa vía, se producirá un retorno a la concepción clásica del mismo. Ahora ya no existirá un único gran repertorio compartido, un momento de unicidad cultural¹¹⁶, sino la constitución de pequeños repertorios capaces de darle sentido a las necesidades de estos autores. En este momento es cuando comenzarán a crearse pequeñas comunidades de gusto, en las que, por ejemplo, los músicos de jazz pudieron encontrarse y reconocerse para satisfacer su necesidad de tramar sentido. Así, donde las disposiciones dispersas se trasladan hacia los modos de relación, y la potencialidad de las libertades individuales se plasma en pequeñas comunidades, la autonomía modal se hace efectiva.

¹¹³ Agnes Heller: *Teoría de las necesidades en Marx*, Barcelona, Ediciones Península, 1978.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁵ Esta idea de “la muerte del autor” la plantea, entre otros, M. Foucault en su obra: *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales I. Barcelona: Paidós, 1999.

¹¹⁶ Lukács ha señalado que esta unicidad cultural se han producido únicamente en momentos muy concretos de la historia, como por ejemplo en la Grecia clásica.

9. Las comunidades en el jazz

La noción de comunidad es fundamental para entender cómo reconstruir una cultura estética. Bajo toda cultura estética viva encontramos una comunidad, un grupo humano que hace cosas juntos. El bebop o el jazz modal no son algo que partiera de un solo individuo, sino que surgieron a partir de una comunidad repertorial, es decir, como conjunto de personas con una historia y unas necesidades concretas, que fueron articulando una serie de formas hasta llegar a lo que hoy entendemos por bebop o jazz modal. En este sentido, se puede ver cómo la comunidad es el grupo mínimo necesario para hacer cualquier cosa. De este modo, estos estilos del jazz formaron, en su momento, una comunidad constituyente. La palabra comunidad viene del latín *communere*, que significa hacer cosas juntos. Aunque seamos individuos libres e independientes, para poder hacer cosas tendemos a crear grupos, a formar comunidades. La autonomía modal nos recuerda que es necesario romper con el aislamiento o individualismo, impuesto por la peor versión de la modernidad, y generar nuevos grupos capaces de producir sentido. Es decir, la autonomía modal es la autonomía de los modos de relación asociada a los grupos o comunidades de acción conjunta.

Sin embargo, el crecimiento de las comunidades tiene un techo en el cual lo más sensato es su división en varios grupos. Esto es así porque la capacidad de gestión y comunicación, dentro de una comunidad, tiene unos máximos marcados por nuestras propias capacidades como seres humanos. Así, existen unos límites críticos con la cantidad de gente con la que podemos tratar, coordinar y comunicarnos. Es lo que Max Neef denomina dimensiones “alienantes”, en las que el ser humano se conforma con que decidan por él, frente a las dimensiones “humanizantes”, en las que el ser humano es capaz de alcanzar identidad e integración:

“Hoy he comenzado por plantearme una hipótesis: ‘El ser humano se desenvuelve en función de las relaciones que mantiene con su entorno. Buena parte de su integridad, de su equilibrio interior y exterior, como de su enajenación, dependen del grado en que se sienta integrado o no al entorno; lo cual depende, a su vez, de la dimensión, de la homogeneidad o de la heterogeneidad del mismo.’ Tengo conciencia de que no existe sólo un entorno total; hay tipos de entorno. Pienso, pues, que los problemas relacionados con la dimensión de los grupos humanos, deben referirse a los diversos entornos. Es decir, a los entornos económico, espacial, político, cultural y natural. Cada uno de ellos puede estar

cubierto por organizaciones que pueden tener tanto dimensiones óptimas como dimensiones críticas. Dimensiones que —ahora se me ocurre— podrían llamarse de otra manera: ‘humanizantes’ las primeras, y ‘alienantes’ las segundas”¹¹⁷.

En el jazz como en el resto de expresiones artísticas, la finalidad de esta unión de personas es constituir una comunidad de gusto, un grupo homogéneo en el cual los individuos que lo forman se reconozcan mutuamente. Se trata, pues, de generar comunidades que aumenten la potencia de obrar y comprender. Así, aunque seamos individuos separados y libres, tendemos a escoger y formar nuestras propias comunidades con el fin de generar sentido.

10. La generatividad del jazz

Una de las razones por las que el bebop surgió fue el encorsetamiento al que estaban sometidos los músicos de jazz. Éstos querían experimentar con nuevas formas que no fueran tan rígidas. Se trataba de conseguir un estado de constante búsqueda hacia nuevas estructuras. Y lo consiguieron mediante la técnica de la improvisación. Así, partían de una serie de normas básicas a través de las cuales un músico podía desplegar un sin fin de posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas. Este dinamismo hacía que nunca se dieran dos solos de improvisación idénticos, ni siquiera por el mismo intérprete tocando la misma pieza. De esta manera, se evitaba el fetichizar cualquier composición. Esta generatividad de la música bebop pretendía redefinir continuamente el objeto de lo creado, consiguiendo, en cierta medida, que los repertorios de modos de relación no quedaran estancados y reducidos a una foto fija de sí mismos. De este modo, tal y como plantea Luigi Pareyson¹¹⁸ en su teoría de la formatividad, el artista, en este caso el músico, entabla un diálogo no solo con los sonidos, sino que también dialoga con la forma que de ellos resultará. Es decir, el músico interroga la materia para mirar sus posibilidades formativas.

La teoría de la formatividad de Pareyson nos habla, también, del proceso en el cual hay una experimentación por parte del artista, donde se enfrenta a múltiples

¹¹⁷ Neef, Max: *La dimensión perdida*, Barcelona, Icaria editorial, 2007, p. 47.

¹¹⁸ Pareyson, Luigi: *Conversaciones de estética*, Antonio Machado, Madrid 1988.

posibilidades, pero que a la vez no dirige sus operaciones al azar, sino que la posibilidad válida es una sola. De esta manera, en cada momento de la producción artística aparece, como necesidad interna, la propia voluntad de la obra. Así, el bebop o el jazz modal se nos muestran como procesos vivos capaces de generar unidades determinadas de sentido. En estos procesos, el músico de jazz realiza una búsqueda en la cual las reglas de la producción se descubren en el propio hacer, es decir, en la intencionalidad de la obra que orienta al artista a tomar una de las múltiples posibilidades que se le presentan en el camino.

Esta manera de generar nuevas estructuras, que los músicos de jazz pretendían plasmar, fue fruto de lo que Kant llamaba “el libre juego de las facultades¹¹⁹”, a través del cual los artistas consiguen llenar los huecos de sus sensibilidades, es decir, que consiguen desarrollar sus posibilidades mediante la generación de un repertorio que pueda expresar lo que son capaces de obrar y comprender. Así, a través de sus disposiciones, lo posible o estético se convierte en lo necesario o artístico.

De este modo, según Pareyson, la actividad del artista y la intencionalidad de la obra se relacionan en una dialéctica donde la creatividad se ve exaltada cuanto más se somete a la voluntad de la obra, a saber, cuanto más claramente se acerca a ese único camino posible de la definitiva forma de la obra.

¹¹⁹ Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, Espasa libros, Madrid 2006.

11. Conclusión

En este escrito he tratado de diseccionar el concepto de música, con el fin de visualizar de manera aislada las partes que la componen. Por un lado, sus pilares físicos, que son lo que en primer lugar captamos de ella; y, por el otro, sus aspectos metafísicos y convencionales, en los que hemos podido ver cómo las distintas épocas y tendencias de pensamiento han ido deformando, retomando y reconstruyendo la concepción musical.

Además, he intentado mostrar cómo la idea de autonomía en la música ha ido poco a poco definiéndose, hasta alcanzar un estatus en el que todos sus momentos se han contaminado los unos con los otros, diluyéndose y superándose para alcanzar lo que hemos defendido como “autonomía modal”. Así, me he introducido en una parte de la creación musical del siglo XX, que se produjo bajo la idea de autonomía:

“La autonomía postula la posibilidad de determinar *uno mismo* los fines que se persiguen y las normas a las que nos queramos atener para alcanzar dichos fines. Es obvio que ese ‘uno mismo’ puede consistir en un individuo, un pueblo, una facultad intelectual o un área de la actividad humana”¹²⁰.

Este principio básico de la creación humana está ligado, desde mi punto de vista, con la vocación estética en general, y la música jazz, en particular. Es un claro ejemplo de dicha relación, que nos muestra cómo “esbozar mundos posibles, plantear modos de relación, basados en configuraciones formales, obviamente, pero susceptibles de ser llevadas a otros ámbitos en ellos replicados”¹²¹.

Desde mi punto de vista, la música es un medio que permite al artista abrir un número infinito de posibilidades a partir de un número finito de elementos. Esto se debe a la generatividad que los músicos despliegan a partir del desarrollo de sus disposiciones, y de la búsqueda de nuevas relaciones, capaces de producir poéticas no exploradas hasta ese momento. Así, estilos como el bebop o el jazz modal se establecieron en su época como nuevas formas de entender la música.

En definitiva, el bebop y el jazz modal surgieron como necesidad de apertura a nuevas estructuras, dentro de lo que se consideraba ya como música jazz. Ambos

¹²⁰ J. Claramonte, *La república de los fines*, Murcia, Cendeac, 2010, p. 21.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 23.

momentos representan puntos de inflexión que a lo largo de la historia del jazz, y de la música en general, se han producido. El concepto de modalidad, básico en la constitución de la autonomía modal, es una suerte de fineza que nos permite acceder a otras formas, más allá de las corrientes hegemónicas. De tal modo que un grupo de músicos fue capaz de aprehender nuevas formas de entender, nuevas modalidades para, a partir de ellas, crear un nuevo “estilo” que añadir al repertorio. Tanto el bebop como el jazz modal incorporan un amplio abanico de escalas, tensiones y conducciones de voces que en el swing se habían quedado estancadas, aunque, por otro lado, ya eran muy ricas en comparación con sus predecesoras. Así, se creó a partir de unos modos de relación que diferían de los estipulados hasta entonces. Fue, inicialmente, un mundo a prueba que consiguió desarrollarse hasta el punto de fraguarse como un poder instituyente, un nuevo modo consensuado de decir, un nuevo mundo de relaciones. De esta manera, ambos estilos construyeron nuevas lógicas musicales suficientemente estables y sostenibles.

El jazz, a lo largo de su historia, y el bebop o el jazz modal, como algunos de sus pasos más importantes, constituyen un logro considerable, en lo que a autonomía modal se refiere. Representan una apertura de horizontes que potencia la riqueza repertorial de la música y un aumento de la variedad de las sensibilidades, que nos hacen entender mejor el mundo en que vivimos, a la par que nos permiten acceder, un poco más, a los infinitos modos de nuestra receptividad.

12. Bibliografía

ALEXANDER CHRISTOPHER, *Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.

LÓPEZ CEBRIÁN, IÑIGO, *Acústica para la arquitectura*, Navarra, Acústica Arquitectónica S.A. 2010.

CLARAMONTE, JORDI: *Arte de contexto*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, S. A., 2010.

CLARAMONTE, JORDI: *La república de los fines*, Murcia, Cendeac, 2010.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós, 1991.

DE ARRIAGA, JUAN CRISÓSTOMO: *Acústica de la Música*, CGP de Bilbao, Bilboko EMK, 2006.

FOUCAULT, M.: *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2003.

FUBINI, ENRICO: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2010.

FUBINI, ENRICO: *Estética de la musical*, Madrid, Antonio Machado Libros, S.A., 2008.

HELLER, AGNES: *Teoría de las necesidades en Marx*, Barcelona, Ediciones Península, 1978.

PICÓ SENTELLES, DAVID: *filosofía de la escucha, el concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Barcelona, Crítica, 2005.

NEEF, MAX: *La dimensión perdida*, Barcelona, Icaria editorial, 2007.

NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza editorial, 2009.

PAREYSON, LUIGI: *Conversaciones de estética*, Antonio Machado, Madrid 1988.

TIRRO, FRANK: *Historia del Jazz moderno*, Barcelona, MA NON TROPPO, 2001.

Enlaces de interés:

Charlie Parker, *Celebrity*, 1950:

<https://www.youtube.com/watch?v=DEibWy5miBk>

Miles Davis, *So What*, 1960:

<https://www.youtube.com/watch?v=zqNTltOGh5c>

Bill Evans, *Waltz for Debby*, 1961:

<https://www.youtube.com/watch?v=dH3GSrCmzC8>

Louis Cavrell, *The Universal Mind of Bill Evans*, 1966:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xn51F3qhPUQ>