

Sobre la naturaleza de la música

En su obra *Los maestros cantores*, Wagner ridiculiza a un personaje llamado Beckmesser, al cual, en un primer momento, le quiso poner el nombre de Hans Lick, para burlarse de su adversario, el conocido crítico y musicólogo Eduard Hanslick, cuyas ideas sobre el arte musical, no obstante la censura de Wagner, nos han parecido decisivas¹.

Con su estilo firme y seguro, Hanslick afirma, ya en el prefacio de su trabajo sobre la belleza en la música, que ésta no tiene como tarea «representar sentimientos». Quizá, habría sido más pertinente decir que la música no «expresa» sentimientos, tal como lo propone la versión francesa; de todos modos, su pensamiento resulta el mismo, cualquiera sea la traducción que se adopte.

Hablando con rigor, «expresar» es comunicar algo a alguien por medio de la palabra, o de un gesto convencional, gracias a un acto llamado justamente «expresión». Las cosas, de suyo, son mudas, y las obras de arte, en tanto que son cosas, tampoco dicen nada. El lenguaje es una nota típica del ser humano; por ello, nos parece una extra-

1 La primera noticia que tuvimos acerca de Hanslick, nacido en Praga, pero ejerciendo la docencia como profesor de Estética e Historia de la música en la Universidad de Viena, se la debemos al favorable comentario que han merecido sus ideas por parte de E. Gilson, el cual lamenta no haber podido leer, en su lengua original, su tratado *Vom musikalisch-Schönen* publicado en 1854. P. Hindemith le aseguró oportunamente a Gilson, que la obra estaba totalmente agotada en Alemania; incluso, también agotada la edición francesa, Gilson tuvo que recurrir al ejemplar existente en la Biblioteca del Instituto de Francia. Para nuestra sorpresa, y gracias a la información de nuestro amigo C. Gantus, hemos conseguido el libro de Hanslick en nuestro idioma, traducido por A. Cahn. Cf. *De lo bello en la música* (Ricordi, Buenos Aires 1984).

polación indebida hablar del arte como si fuera un lenguaje, o sea, un medio de expresión de ideas, sentimientos o hechos, tal como, por su parte, también lo declara Stravinsky: «Considero a la música, por su esencia, impotente para expresar sea lo que fuere: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La *expresión* no ha sido jamás la propiedad inmanente de la música»².

La misión de la música, por tanto, no consiste para Hanslick en decir algo, sino en «representar lo bello»³ o, mejor dicho, en expresar lo bello, según la traslación francesa. Pero la belleza de una pieza musical resulta «específicamente musical»⁴, es decir, está constituida únicamente por sonidos combinados entre sí para lograr belleza sonora. Justamente por ello, Stokowsky definió la música como «la poesía del sonido»⁵.

La materia del arte musical es evidentemente el sonido, creación exclusiva del espíritu humano. En la naturaleza sólo existen ruidos o, quizás podría decirse, que los sonidos están en la condición de ruidos, los cuales podrán resultar más o menos agradables, tal como los que emiten, por ejemplo, ciertos pájaros. «En este sentido, —anota Gilson— todo es creado en la música, incluso su materia, pues el ruido no es más que la materia del sonido, el cual es la materia de la música»⁶.

2 Texto citado por G. Picon en *Panorama des idées contemporaines* (Gallimard, Paris 1957) p. 467. El diccionario *Vox* de la lengua española define, por el contrario, la música como el «arte de expresar determinados sentimientos por medio de sonidos coordinados conforme a las leyes de la melodía, armonía y ritmo». Cf. *Diccionario general ilustrado de la lengua española* (Spes, Barcelona 1961) p. 1139. Aunque un diccionario no sea necesariamente una autoridad incontestable en materia de definiciones, preferimos la que nos brinda sobre la música el de la Real Academia Española: «Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído». Cf. *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (Espasa-Calpe, Madrid 1950) p. 1043.

3 E. Hanslick, *De lo bello en la música*, p. 15.

4 Op. cit., p. 10.

5 L. Stokowsky, *Música para todos* (Espasa-Calpe, Buenos Aires 1946) p. 25.

6 E. Gilson, *Introducción aux arts du beau* (Vrin, Paris 1963) p. 148.

Por otra parte, aunque los sonidos en sí mismos no expresen nada, Hanslick no desconoce que ellos pueden actuar sobre los nervios, «esos órganos no menos enigmáticos del invisible servicio telegráfico entre el cuerpo y el alma»⁷, suscitando ciertos estados afectivos en el oyente, aunque no lo hacen siempre, ni necesariamente. Incluso, observa Hanslick que la música puede provocar sentimientos opuestos, ya que una serie de sonidos agradables puede producir tristeza, y otra igualmente agradable, alegría. De todos modos, la música posee la capacidad innegable de incidir sobre la sensibilidad humana, pudiendo promover ciertos estados emotivos acordes a determinadas situaciones o circunstancias. En tal sentido, una marcha fúnebre estará más a tono con un entierro, una marcha nupcial con un casamiento y una marcha militar con un desfile. Pero de ninguna manera esos sonidos reflejan la circunstancia o la expresan, es decir, no la significan en absoluto.

«Tal como los colores —opina Hanslick al respecto— los sonidos poseen de por sí y aisladamente un significado simbólico»⁸. Casi a punto de traicionar su propia tesis, Hanslick habría salido de su embarazo, como observa atinadamente Gilson, si hubiese advertido que los elementos musicales «no simbolizan los estados afectivos correspondientes, ellos los causan»⁹. Sucede con la música lo mismo que ante un espectáculo de la naturaleza. Una puesta de sol, o un amanecer, pueden excitar la sensibilidad, despertando un sentimiento de nostalgia o tal vez de euforia; pero la naturaleza misma no los expresa, simplemente los ocasiona. Por su parte, el mismo Hanslick ha acreditado luego esta postura a lo largo de su obra.

7 E. Hanslick, op. cit., p. 79. Sin embargo, sigue aún sin explicación «el proceso nervioso que transforma la percepción del sonido en sentimiento, en disposición de ánimo» (p. 83).

8 E. Hanslick, op. cit., p. 28.

9 E. Gilson, 'Plaidoyer pour Beckmesser', *Revue internationale de Philosophie* (1964) n. 68-69, p. 170.

Por otro lado, así como es propio de los estados anímicos la variación y el cambio, también la música se caracteriza por el dinamismo. En tal sentido, los sonidos pueden traducir la movilidad de los sentimientos, pero no a ellos mismos. En suma, la música no expresa nada, dado que ella está únicamente compuesta, como sostiene decididamente Hanslick, por «formas sonoras en movimiento»¹⁰.

No obstante, cuando la música va acompañada de palabras, ella parecería decir o significar algo; pero no es la música misma la que habla, sino las palabras. Hanslick ilustra y justifica su pensamiento, citando al respecto el aria de *Orfeo*:

«J'ai perdu mon Euridice
Rien n'égale mon malheur»

que «conmovió a miles hasta las lágrimas (y entre ellos a hombres como J. J. Rousseau)». Sin embargo, «Boyé, un contemporáneo de Gluck, observó que a esa melodía se le podrían dar como texto, con el mismo acierto y acaso con más, las palabras opuestas»:

«J'ai trouvé mon Euridice
Rien n'égale mon bonheur»¹¹.

Por su parte, Gilson recuerda la honda emoción que sintió, al escuchar por primera vez en Toronto el coro de la primera parte del *Mesías* de Händel. Se sentía como transportado al portal de Belén, presenciando el nacimiento del niño Dios y percibiendo la música «como la expresión perfecta de la alegría de un feliz nacimiento»¹². Se reconocía incluso embargado de una profunda admiración por el compositor, que había encontrado sonidos tan apropiados. Cuál no habrá sido su desilusión, al enterarse

10 E. Hanslick, op. cit., p. 48.

11 Op. cit., p. 34.

12 E. Gilson, 'Plaidoyer pour Beckmesser', p. 167.

más tarde por Hanslick, quien a su vez se enteró por Winterfeld, que muchos trozos del *Mesías* «han sido tomados de los dúos mundanos, y generalmente eróticos, que Händel compusiera (entre 1711 y 1712) para la princesa electora Carolina de Hannover sobre madrigales de Mauro Ortensio»¹³. Sólo el texto cambió, pero la melodía que celebraba el nacimiento de Cristo, había sido originariamente compuesta para una princesa de este mundo.

Otro tanto ocurrió con la popular canción profana *L'homme armé*¹⁴, cuyo caso muestra, más palpablemente aún, la falta de homogeneidad entre la palabra y la música, es decir, entre la significación y el sonido. Esta melodía trivial, acompañada de un texto bastante licencioso, fue tenida en cuenta por autores tales como Guerrero, Morales y Palestrina, que la introducían en sus misas como *cantus firmus*, esto es, como la melodía que estructuraba la nueva composición.

No se incorporaba evidentemente el texto, el cual, en tanto que está compuesto de palabras, significa, sino tan sólo la melodía, la cual, en tanto que está constituida por sonidos, no significa. Pero como en un principio melodía y texto estaban asociados en esa composición, es muy probable que al escuchar las misas tituladas *L'homme armé*, los oyentes pensarán en lo que decían las palabras originales. Por ello, el Concilio de Trento prohibió expresamente «toda música que contenga en la melodía o texto algo voluptuoso o impuro»¹⁵. De aquí, la designación fre-

13 E. Hanslick, op. cit., p. 36. El texto original rezaba así:

Nò, di voi non vo'fidarmi,
Cieco amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Lusinghiere deità!

14 Debemos el conocimiento de esta pieza a C. Hernández Larguía, Director del Conjunto Pro-musica de Rosario, que nos proporcionó los primeros datos acerca de la parodia sufrida por *L'homme armé* en la música polifónica europea a partir del s. XV.

15 G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte* (Max Hesses, Berlin 1930) t. 1, p. 339.

cuenta de misas *sine nomine*, en las cuales se recurría a *L'homme armé*, sin que esa expresión figurase en el título, a fin de no ser alcanzados por la citada prohibición conciliar del año 1566.

La música como tal, por tanto, carece en sí misma de cualquier connotación semántica. Sería incorrecto entonces hablar de música religiosa, por cuanto ello implicaría adscribir a la música algún tipo de significación. En este sentido, las misas, ya sean de Palestrina, de Mozart o de Haydn, no nos hablan del sacrificio del Calvario, sino del modo peculiar que tenían esos autores de combinar y organizar los sonidos con vistas a su belleza.

Sin embargo, se puede hablar de música religiosa, siempre que se entienda con ella, como anota Gilson, «la forma cantada de la oración colectiva»¹⁶. Este canto llano tiene desde luego su propia belleza, «pero es una belleza religiosa más bien que artística, pues ella no ha sido escrita con el fin de crear arquitecturas sonoras que plazcan al oído por sí mismas y cuya repetición fuese en sí misma deseable. La música propiamente religiosa y la música propiamente artística constituyen dos órdenes heterogéneos, que resulta vano comparar y deplorable mezclar»¹⁷.

En el canto gregoriano, por consiguiente, lo artístico resulta absorbido por lo religioso, mientras que en las misas mencionadas lo artístico eclipsa a lo religioso. La música artística busca exclusivamente la belleza sonora; la música religiosa, en tanto que oración, se propone alabar e invocar a Dios. Podríamos decir que la dosis de sustancia artística es incomparablemente mayor en el primer caso, porque su objetivo es la belleza, mientras que la música religiosa resulta verdaderamente tal cuando es sagrada, es decir, cuando tiene como fin la elevación de la mente y el corazón a Dios.

16 E. Gilson, *Introduction aux arts du beau*, p. 197.

17 Op. cit., pp. 197-98. En este sentido, la belleza del canto gregoriano no es más que un «subproducto», algo no buscado como finalidad primera.

Por tal motivo, resulta impropio considerar esas misas como música sacra, dado que su sentido es puramente musical. Por otra parte, si la música religiosa es la plegaria que se canta colectivamente, la cuota de significación que posee la debe primordialmente al texto mismo que se entona.

Sólo las palabras significan, porque son signos, y, en tanto que tales, están en lugar de la cosa, hecho o idea significada. Pero los sonidos musicales no son signos, sino cosas, como señala Hanslick, y, por ello, no significan. No tienen como tarea darnos a entender nada, expresar un sentimiento o comunicarnos una idea. Los sonidos son semánticamente neutros; ellos simplemente suenan, no hablan.

Quizás, el mejor ejemplo de esta neutralidad semántica de los sonidos sea la fuga, la cual, como dice Stravinsky, es la «forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma»¹⁸. Pero como la imaginación no se toma nunca vacaciones, al oír una melodía, la fantasía del oyente comienza a tejer ideas y elaborar imágenes, concluyendo que es eso, como apunta Gilson, lo que la música quiere expresar y decir. Pero la música no cuenta nada, ni relata nada, ni imita nada. Ella «no es una narración —escribe Stokowsky— nos deleita por la belleza de su sonido y sobre todo por su expresión puramente *musical*, porque su forma y contenido y ser son única y exclusivamente musicales»¹⁹. Retornando a Hanslick, la música «no tiene contenido fuera de su forma»²⁰.

La disyunción forma-contenido, o también forma-fondo, resulta legítima en el plano del discurso, la forma

18 I. Stravinsky, *Poética musical* (Emecé, Buenos Aires 1946) p. 98.

19 L. Stokowsky, op. cit., p. 47.

20 E. Hanslick, op. cit., p. 120. Corroborando estas ideas, escribe M. Schultz: «Pero el verdadero contenido de la música es música. Es la conjugación —sea romántica, impresionista, clásica o dodecafónica— de sonidos, ritmos, armonías, en una forma; y su significación revierte sobre sí misma». Cf. 'Significación y expresión en la música', *Actas del II Congreso Nacional de Filosofía*, t. II, p. 186.

indicando la manera o modo de decir, y el fondo apuntando a lo que se dice. Pero en el terreno musical, como en el poético o pictórico, tal distinción pierde validez, por cuanto el contenido o fondo de una obra se identifica con su forma. Así, el contenido de un poema no reside en lo dicho por el poeta, frecuentemente insustancial, sino que se remite más bien al modo de decir y al modo de hacer el poema. En el caso de la pintura sucede lo mismo, el contenido de un cuadro se disuelve en sus formas pictóricas. Y en el plano musical, igualmente, el contenido de una composición se diluye en su forma, esto es, en el orden y unidad guardados por un conjunto de sonidos entre sí. Lo que la música contiene, por lo tanto, coincide con las formas y estructuras sonoras. Su fondo, o sea, su presunta significación, afectiva o conceptual, se evapora, porque los sonidos musicales, igual que las formas pictóricas, no remiten a nada fuera de sí mismos.

Esta dimensión a-semántica del arte, y, particularmente de la música, también ha sido reconocida por Sartre: «Y, del mismo modo, la significación de una melodía —si cabe hablar todavía de significación— no es nada fuera de la melodía misma, en contraste con las ideas, que pueden ser expresadas adecuadamente en distintas formas. Se diga de una melodía que es alegre o melancólica, siempre estará más allá o más acá de todo lo que de ella se pueda decir»²¹.

Como ya lo había destacado Hanslick un siglo antes, hay que evitar el fantasma «significación»²². Y no sólo en música, sino en todos los dominios artísticos, pues las obras de arte no se interesan por significar el mundo en ninguno de sus aspectos o dimensiones, sino en significarse a sí mismas, ya que su sentido se agota totalmente en ellas.

21 J. P. Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Losada, Buenos Aires 1976) p. 47.

22 E. Hanslick, *op. cit.*, p. 69.

«Resulta quimérico esperar —apunta Gilson al respecto— que la conclusión de Hanslick obtenga la aprobación de los estetas por la simple razón de que, si ella es verdadera, cesando de ser 'información', la música escapa a sus esfuerzos de interpretación. Si ella no 'dice' nada, ninguna hermenéutica científica es posible. Uno sabe que la ambición de los estetas reside, en último análisis, en constituir una ciencia de lo bello y una crítica científica de la obra de arte. Si Hanslick tiene razón, será inútil que perfeccionen sus métodos, la información que ellos buscan en la música se les escapará siempre, no porque sea secreta, sino porque no existe»²³.

Al no informar, ni expresar, ni decir, la música resulta específicamente heterogénea al lenguaje, cuya naturaleza consiste, por el contrario, en informar, expresar y decir. En tal sentido, arte y lenguaje no son conmensurables, dado que no existe medida común entre ellos. A menos de ser poética, la palabra sólo tiene que ver con la palabra, o sea, con la significación, quedando por ello desvalida en cualquier territorio artístico. El discurso está naturalmente abocado a la comunicación, a la intelección, a la significación, pero el arte no es una suerte de entendimiento, sino de encantamiento.

RAUL ECHAURI

23 E. Gilson, 'Plaidoyer pour Beckmesser', p. 178.