

## Música, lenguaje y filosofía\*

Mario De Caro  
Professor asociado de Filosofía Moral  
Universidad Roma Tre

**Resumen.** Este ensayo se propone profundizar en la perspectiva estético-musical de Elio Matassi, a partir del volumen *Musica*, en el que se argumenta el proceso de liberación de la música de cualquier forma de servidumbre directa o indirecta con respecto a la filosofía.

**Palabras clave.** Música, Filosofía, dialéctica, escucha, Matassi.

**Abstract.** This essay intends to deepen into Elio Matassi's perspective of aesthetic-music, whom as of the book *Musica*, defends that the process of releasing any type of music is bonded directly or indirectly with philosophy.

**Keywords.** Music, Philosophy, Dialectic, Listening, Matassi.

---

En el trabajo póstumo dedicado a Beethoven, Theodor Wiesengrund Adorno condensaba en la sugestiva metáfora de la mirada de Eurídice el más profundo sentido de su reflexión filosófico-musical. Eurídice es, con su Orfeo, figura mitopoiética del arte musical, al haber escandido con constancia su evolución: desde la invención del melodrama, obra de Peri, Caccini, Rinuccini y Monteverdi hasta la reforma gluckiana; desde la fastuosidad estilo Segundo Imperio de la opereta offenbachiana hasta el intento de Alfredo Casella de regenerar, bajo la égida de Poliziano, los fastos de la cultura musical italiana. Con semejante genealogía se puede comprender que Adorno prefiera a Eurídice, comparada con la desteñida Euterpe, como imagen antonomástica de la música. Pero la mirada de la Eurídice adorniana no tiene el orgullo de quien tiene conciencia de su propia majestad; más bien, es una mirada afligida y pensativa – como la de la *Melancholia* düreriana. Por lo tanto, ¿por qué la mirada de la Eurídice de Adorno está cargada de melancolía? Desde esta pregunta se puede empezar una discusión del último e importante volumen de Elio Matassi, *Musica*, recién publicado por la editorial napolitana Guida, en una edición que, por su elegancia inusitada, recuerda las mejores colecciones de bolsillo alemanas. Hay que señalar también el inteligente aparato crítico final, que comprende una bibliografía fundamental, una discografía de las canciones citadas y un útil glosario de términos musicales (interpretados, sin embargo, *ex parte philosophiae*).

---

\* Discusión del libro de MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, 133 pp.

Tal vez podrá sorprender, además, que este libro no se haya titulado *Filosofía de la música*, ya que, sin ninguna duda, hay que atribuirlo a dicho ámbito. En realidad, la brevedad del título no se debe a razones meramente estilísticas, sino que se refiere a la tesis fundamental sostenida por Matassi: que, en su estructura canónica, la reflexión filosófica sobre la música es una tradición ya debilitada y no hay modo, ni razón, para intentar revitalizarla. Entonces, en cierto sentido, este volumen se puede considerar como un verdadero epitafio para la filosofía de la música tradicional, culpable de haber reducido la música a categorías que no le pertenecen, sin haber logrado nunca coger lo que ésta tiene que decirnos de original y de profundo.

Por lo tanto, para Matassi, la filosofía de la música tradicional ha sido, y es, completamente sorda a las razones más auténticas de la música. Y es exactamente esta la razón por la que la mirada de la Eurídice adoniana está marcada por la melancolía: “Eurídice nos ruega que *escuchemos* por fin lo que, en nombre de la música, ella nos tiene que decir”<sup>1</sup>. Más allá de la metáfora: para coger la verdadera naturaleza de la música, su sentido y sus razones, la investigación filosófica que tiene que ver con ella tiene que ser radicalmente reorientada. En esta perspectiva, además de una ambiciosa *pars destruens*, el volumen de Matassi presenta también una *par construens* mucho más ambiciosa en la que se esbozan formas, modos y objetivos de una filosofía de la música totalmente nueva y potencialmente más fecunda que la tradicional. Además, dicha investigación lleva a Matassi a resultados que exceden los límites de la filosofía de la música, propiamente como tal, dilatándose, como se verá, a reflexión metafilosófica general.

### **1. El paradigma logocéntrico**

Según Matassi, el proyecto filosófico tradicional de sometimiento de la música (un intento tan desastroso como pertinazmente reiterado) encuentra su propia inspiración en un modo particular de presentarse, con respecto a la *vexata quaestio* de la lingüística de la música. Dicha cuestión, como se sabe, gira en torno a la definición de “lenguaje musical” y a las relaciones que se desarrollan entre dicho lenguaje y el verbal. Ya en un artículo publicado tiempo atrás, Matassi delineaba con claridad las dos perspectivas teóricas fundamentales del debate dedicado a dicha cuestión: por una parte está “la perspectiva de quien elige un esquema “generalista” –la música, de todos modos, es un arte reconducible al lenguaje, cuya cifra está en un código que, prescindiendo de su declinación específica, tiene su estatuto en un paradigma más general, el lenguaje”; por otra parte, está la perspectiva “de quien, por el contrario, usa, aspirando a romper para siempre con el punto de vista “generalista”, una manera, por así decirlo, especializada”. En *Musica*, Matassi vuelve a tomar esta distinción, aclarando cuan relevante es para el nacimiento

---

<sup>1</sup> Nótese que como figura antonomástica de la música, Adorno y Matassi no proponen a Orfeo (¡quien sería también el músico!), sino a Eurídice, que es la oyente. En efecto, no es el misterio de la génesis del sonido lo que le interesa a Adorno y Matassi, sino el misterio de su comprensión no mediada por el lenguaje. Sobre el sentido de esta opción véase la conclusión de este artículo.

<sup>2</sup> MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, «Hortus Musicus», III, 12, 2002, pp. 48-49.

de los dos grandes paradigmas filosóficos-musicales. Por una parte, el paradigma –definámoslo *logocéntrico*- que, entristeciendo a Eurídice, tiende a aniquilar sin residuos la música sobre la filosofía. Por otra parte, el paradigma que podríamos definir *inefablista*, que en cambio reconoce y aprecia la irreducible *alteridad* de la música con respecto a la filosofía. En síntesis, en el paradigma logocéntrico, el aniquilamiento de la música sobre la filosofía presupone que el lenguaje musical se pueda reconducir al lenguaje verbal, al que sería sustancialmente semejante: un paso que los autores de la dirección autonomista –con quienes Matassi se alinea abiertamente- consideran totalmente inmerecido.

En su mayor parte, *Musica* se dedica a un análisis sutil, al mismo tiempo histórico y conceptual, en el que se indagan las modalidades con las que estos dos grandes paradigmas teóricos, de la filosofía de la música, se han ido respectivamente enlazando con el desarrollo de la discusión sobre las relaciones entre lenguaje musical y verbal. Esta reconstrucción se puede resumir haciendo referencia a los tres temas fundamentales desarrollados en el volumen: el tema del logocentrismo filosófico-musical, el tema de la autonomización de la música de la filosofía y el tema metafilosófico.

El primer tema es el de la definición y de la afirmación del paradigma logocéntrico. Históricamente, éste se desarrolla paralelamente a la filosofía occidental, desde sus comienzos. Ya Sócrates, en el *Fedón* y en el *Sofista*, con palabras sólo formalmente respetuosas, definía la relación filosofía-música como una relación de sustancial subordinación: la música, respecto a la filosofía, es como la noche que antecede al día, es *logos* inarticulado, es –escribe Matassi- "mero trámite del retumbar del ser". Pero entonces, si la función de la música es "hacer que el ser retumbe", evidentemente ésta comparte su propia institución con la filosofía –de la que, sin embargo, no podrá ser considerada nada más que una pálida (en cuanto lingüísticamente inarticulada) anticipación. Así se comprende el hecho de que Sócrates pueda definir la filosofía como una forma de música: esto, naturalmente, va entendido en el sentido de que la filosofía es la forma más elevada (en cuanto plenamente *lingüisticizada*) de música. Y, en consecuencia, la música se podrá decir realmente completa sólo cuando se resuelva en la filosofía –negándose además, de tal manera, completamente a sí misma, como nota Matassi. Según el planteamiento logocéntrico, "la correlación entre música y filosofía es (...) un parámetro de la filosofía: se trata de la relación entre un "antes" y un "después", entre un lenguaje virtual y, en cambio, uno realizado". Por lo tanto esta traducción "reduce a una genitividad exclusivamente objetivística la relación música-filosofía como si, en el límite, la música pudiera resolverse completamente *en la filosofía*"<sup>3</sup>.

Resumiendo: Platón considera la música como filosofía en potencia, porque sólo la filosofía (al ser lingüísticamente completa) es capaz de decir lo que la música *querría* decir. Naturalmente, como recuerda Matassi, es necesario contextualizar esta tesis platónica: antes que todo, en la poesía ática, sonido y

<sup>3</sup> MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, pp. 9-10.

verso poético (y por lo tanto música y lenguaje verbal) se enlazaban de manera mucho más significativa, y teóricamente sugestiva, de cuanto sucede con la poesía moderna. Así mismo, a la música se le reconocían entonces funciones ontológicas que luego se perdieron (piénsese en la tesis pitagórica de la armonía de las esferas celestes, en boga hasta la kepleriana *Harmonia mundi*). No obstante, el sentido fundamental –que luego se volvió canónico– de la tesis platónica es ya la completa subordinación de la música, en cuanto mera *aproximación* al logos, respecto a la filosofía. Desde este punto de vista, la tradición socrático-platónica se mantuvo hegemónica durante siglos y, aunque ya no se considere indiscutible, sobrevive aún hasta nuestros días.

La tesis de la subordinación del lenguaje musical al lenguaje verbal encontró, por ejemplo, expresión en las estéticas musicales que han ratificado el primado de la música programática sobre la música pura. Y, sobre todo, dicha tesis, con el corolario de volver a llevar la esencia de la música a la filosofía, ha permeado una buena parte de la reflexión filosófico-musical. Por ejemplo, en el siglo XVIII fueron expresión significativa los sistemas de las artes, expuestos respectivamente por Batteux y (bajo la influencia de ellos) por Kant<sup>4</sup>. En la perspectiva de estos autores, el criterio de sistematización de las diferentes artes está en torno a la idea de que el arte es, unívocamente, *imitatio naturae* y que dicha imitación encuentra modalidades expresivas diferentes según las diferentes artes (con los colores para la pintura, con el discurso sobrio para la poesía, para la música con los sonidos). En todos estos casos, Batteux y Kant la conciben como *representación* (de los sentimientos o de la naturaleza) y *comunicación lingüística*<sup>5</sup>. Como explica Matassi, “en el paradigma Batteux-Kant, el verdadero término de referencia de comparación está en el lenguaje, la música es una de las posibles maneras-de-ser del lenguaje”<sup>6</sup>. También en este caso, la filosofía intenta reconducir la música a sus propias categorías logocéntricas, conculcando sus exigencias más profundas. Parafraseando la hermosa expresión de Edgar Wind, podríamos decir que Batteux y Kant, como Platón, en el intento de disciplinar lingüísticamente la música, pretenden hacer de ésta un “arte manso” –es decir, un arte que no haga excepción a la tesis de la omnidifusión del logos verbal.

Pero, como se ha dicho, esta tradición ha seguido viviendo también en los siglos sucesivos. En el siglo XIX, encontró a su propio campeón en Arthur Schopenhauer, quien, aunque reconoce que la música tiene un estatuto de autonomía con respecto a las artes, en realidad no hacía nada más que reiterar el clásico *Leitmotiv* logocéntrico. En efecto, según el filósofo de Danzig, la música en sí misma no es nada más que mero lenguaje prerreflexivo: entonces, una vez más, es sólo la filosofía la que puede sublimar la música, haciéndose ella misma “música de la filosofía” y llegándonos a decir, de este modo, “cómo era el

---

<sup>4</sup> MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, en “Hortus Musicus”, III, 12, 2002, p. 48.

<sup>5</sup> La idea de que el arte *represente* (los sentimientos o la naturaleza) y *comunique* es naturalmente demostrada mucho antes que Batteux y Kant: justo por hacer un ejemplo, el *incipit* del *Cancionero* (“Vosotros que escucháis en rimas sueltas / El quejumbroso son que me nutría etc.”) es su expresión nítida. Sin embargo, con Batteux y Kant esta idea se convierte en parámetro fundamental de todo el sistema de las artes.

<sup>6</sup> MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, en “Hortus Musicus”, III, 12, 2002, p. 48.

mundo antes de la creación”. Más allá del léxico alado, está clara la herencia de las respetables tesis platónicas: es lo mismo que la tradición filosófico-musical que he llamado “logocéntrica” sea definida por Matassi “tradición platónico schopenhaueriana”.

Por otra parte, esta tradición, que en el siglo XIX estaba muy lejos de terminar, continuó durante todo el siglo siguiente. En particular, un representante influyente de esta tradición fue el musicólogo Thasybulos G. Georgiades, quien ejerció una importante influencia (además, según Matassi, totalmente negativa) también en Gadamer. Georgiades tuvo, por lo menos, el discutible mérito de haber llevado a las extremas consecuencias la tesis de la analogía entre lenguaje musical y lenguaje vocal. La propensión logocéntrica de Georgiades era totalmente explícita. En un fragmento de *Musik und Sprache*, Georgiades escribía: “con respecto al arte, a la poesía o incluso a la música, el lenguaje es superior en un sentido determinado: a través de la conexión semántica, éste indica explícitamente la palabra como lo que queda, como sentido inmutable. Por lo tanto, pone la relación con lo que permanece, sobre lo cual se puede medir lo que cambia”<sup>7</sup>.

Por lo tanto, el lenguaje verbal sería el *metro* del lenguaje musical. Desde una perspectiva semejante, Georgiades sacó consecuencias muy discutibles en el nivel de los análisis musicológicos concretos. Así, por ejemplo, al analizar la estructura del melodrama, insistió en la centralidad del recitativo seco (interpretado, precisamente, como señal incontrovertible de la lingüisticidad esencial –en el sentido del lenguaje verbal- de la música). Con las palabras de Georgiades: “es sólo partiendo del proceso de instrumentalización de la lengua musical [que el recitativo seco] aparece como género netamente diferenciado de los números musicales cerrados que le hacen corona (...). [Éste] constituye el *fundamento de la constitución*; de éste se desarrollaron, inobservados, también el Arioso, el Aria o el Dueto...”<sup>8</sup>.

Según mi opinión, es evidente que al afirmar esta tesis, Georgiades en realidad incurre en lo que los filósofos analíticos llamarían “falacia genética”: en efecto, él deriva una tesis sobre el *sentido* y el *valor* de las diferentes partes del melodrama, partiendo de una tesis sobre su respectiva *génesis concreta*: dado que, históricamente, el recitativo estaría al origen de los fragmentos más estrictamente musicales, entonces en ello no podría sino revelar la verdadera naturaleza de la música -ies decir la conexión esencial entre música y logos verbal!

Matassi subraya que tal coacción teórica expresa bien (y contribuye, por lo tanto, indirectamente a confutar) el sentido de la reflexión completa de Georgiades –y, en general, de toda la venerable tradición de la que deriva su propia inspiración- es decir la idea de que el problema de la tensión constitutiva

---

<sup>7</sup> GEORGIADES, T.G.: *Musik und Sprache*, citado en MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 84.

<sup>8</sup> *Ibid.* (Cursiva mía).

entre música y lenguaje se resuelva completamente a favor de este último<sup>9</sup>. En realidad, afirma con fuerza Matassi, este modo de plantear la cuestión de la lingüisticidad de la música –y el consecuente intento de llevar, sin residuos, las categorías de lo musical a las de la filosofía- es totalmente retrógrado y ha llegado la hora de abandonarlo. Felizmente no faltan, en este sentido, preciosas indicaciones.

## 2. Hacia un nuevo paradigma filosófico-musical

Llegamos así al segundo punto de la investigación histórico-conceptual que aparece en los ensayos contenidos en *Musica*, es decir, la progresiva afirmación del paradigma que he llamado “autonomista”. En el Romanticismo comenzó a desarrollarse una concepción radicalmente innovadora de las relaciones con el lenguaje verbal, por una parte, y con la filosofía, por otra. El origen de esta innovación, muestra Matassi, puede remontarse a la célebre recensión de la Quinta de las sinfonías beethovenianas escrita por E.T.A. Hoffmann<sup>10</sup>. En aquel célebre documento, Hoffman da un vuelco al juicio tradicional sobre la minoría de edad del lenguaje musical, interpretando como una cualidad la distancia irrecuperable que separa dicho lenguaje respecto al verbal. Para Hoffman, es precisamente la *inefabilidad* del propio lenguaje lo que hace que la música se convierta en el único arte realmente romántico (frente a la literatura y a las artes plásticas). Nótese que, con una sabia opción terminológica, Hoffman afirma la *inefabilidad* del lenguaje musical, no su *indecibilidad*. Como subraya Matassi (siguiendo, en esto, las huellas de Jankélévitch), esta ingeniosa opción semántica subraya la especificidad del lenguaje musical, de cara a su tradicional y prevaricadora reconducción al eje semántico “decible/indecible”, resultado del logocentrismo de la tradición filosófica. En efecto, en la perspectiva tradicional, la indecibilidad del lenguaje musical se ve como una mera *negación* de la decibilidad del *logos* (o sea, como una “decibilidad privativa”) y por lo tanto como incontrovertible signo de minoría de edad intelectual. Según Hoffman, por el contrario, la inefabilidad del lenguaje musical deriva de la unidad originaria entre significante y significado, entre forma y contenido. Para retomar la hermosa fórmula de Wackenroder, que Matassi recuerda, en este sentido se puede decir que el lenguaje musical se caracteriza por una “inocencia delictiva”, que lo pone *de este lado* de la división –constitutiva del lenguaje verbal- entre *lo que se dice* y *cómo se dice*.

Un paradigma filosófico-musical innovador y poderoso es contenido *in nuce* en esta propuesta hoffmanniana. De ella, además, Hoffman mismo deducía consecuencias radicales para la estética musical. Así, por una parte, él sabía ofrecer –aunque era, en 1810, el primer receñador- un análisis iluminado de la *Quinta* (que, con la constitutiva *inefabilidad* de su lenguaje, sabía unir magistralmente elementos demoníacos y no demoníacos, sublimes y melancólicos); por otra parte, exprimía un juicio agrio –confirmado también por toda la crítica siguiente- sobre las sinfonías explícitamente *descriptivistas* del pobre Karl Ditters von Dittersdorf. Para Hoffmann, dichas sinfonías no eran

---

<sup>9</sup> MATASSI, Elío: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 86.

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 78 y ss.

nada más y nada menos que “ridículos extravíos” y por serlo tenían que ser castigados “con el olvido total”<sup>11</sup>.

E.T.A. Hoffmann, por lo tanto, plantaba las semillas de un nuevo paradigma filosófico-musical. Quien le dio forma concreta a este paradigma fue, en la segunda mitad del siglo XIX, Eduard Hanslick, que al mismo tiempo forjó su instrumental conceptual y defendió su legitimidad cultural (con batallas que además no fueron sin dolor, y tanto fue así, que el más poderoso y feroz de sus adversarios llegó a inmortalizar su presunta mediocridad en la figura necia del Beckmesser de los *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los Maestros Cantores de Núremberg, NdT)). Junto con Adorno, Hanslick es tal vez el autor con quien Matassi demuestra tener mayor afinidad intelectual. Al final del capítulo de *Musica* dedicado a “Música e interpretación”, se lee, por ejemplo, este juicio tajante: “Las afirmaciones de Hanslick son una eterna admonición para todos aquellos que aspiran a cultivar la veleidad “reduccionista” de interpretar la música *a través* del lenguaje”<sup>12</sup>. Efectivamente, en aquel capítulo, Matassi opone las propuestas de Hanslick a las retrógradas de Georgiades a las que me referí antes. Por ejemplo, con respecto a la tesis de que el lenguaje musical es tanto más completo en la medida en que es informado por el lenguaje verbal, Matassi cita un fragmento de *De lo bello en la música*, la obra maestra de Hanslick: “Cuando se busca una característica general de la música, algo que determine la esencia de la naturaleza, el límite y las tendencias, no nos podemos basar más que en la música instrumental (...). [El] concepto de “música” no se adapta totalmente a una pieza musical compuesta en base a las palabras de un texto”<sup>13</sup>.

Y este otro juicio de Hanslick, que Matassi cita sensatamente, se puede considerar una especie de confutación con futura memoria de la tesis de Georgiades sobre el primado del recitativo seco: “el recitativo (...) debería ser la música más sublime y perfecta; en realidad, en el recitativo ella se rebaja a la condición de sirviente y pierde la importancia que se le debe”<sup>14</sup>.

En general, Hanslick es uno de los héroes de *Musica* por su inexhausta polémica en contra de la idea de que la música, por su naturaleza, represente y comunique la naturaleza y las sensaciones –sustancialmente, por su polémica en contra de la lectura logocéntrica de la música. De este modo, desarrollando las observaciones de E.T.A. Hoffmann, tuvo el mérito de comprender que en música, precisamente en la medida en que no hay división entre significante y significado, el sonido es al mismo tiempo *medio* y *fin*, y reiteró con fuerza que, por esta razón, el lenguaje musical es totalmente inconmensurable con el verbal. En el siglo XX, el nuevo paradigma autonomista y anti-logocéntrico esbozado por Hoffmann y Hanslick siguió desarrollándose, aunque –como se vio– los patrocinadores del planteamiento logocéntrico tradicional no faltaran. En este

<sup>11</sup> MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, «Hortus Musicus», III, 12, 2002, p. 48. Ver también el primer capítulo de *Musica* (‘Ademonicità e demonicità della musica’).

<sup>12</sup> MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 87.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

sentido, Matassi habla de un y propio *Kehre* (Viraje, NdT) musicológico (y aquí la referencia a otro *Kehre*, mucho más publicitado, pero no necesariamente más fecundo, no parece absolutamente casual). Muchos de los capítulos de *Musica* están dedicados al análisis de las propuestas que han dado lugar a dicho *Kehre*. Con la intención de individuar y definir los caracteres del nuevo paradigma musical, Matassi pide prestado a diferentes autores las contribuciones más importantes en esta dirección. Así, más allá del valor de las contribuciones individuales, el resultado final de esta síntesis –es decir, la definición concreta de las coordenadas de este nuevo paradigma filosófico-musical- va en favor original de esta obra.

### 3. El primado del escuchar

Una manera útil de precisar los términos de la propuesta desarrollada en *Musica* es considerar sus radicales diferencias con respecto a la tradición platónico-schopenhaueriana. En primer lugar, Matassi apoya una versión muy categórica de la tesis hanslickiana de la sustancial inefabilidad de la música. Según su juicio, ha llegado el momento de salir definitivamente del equívoco de concebir la música como una forma de lenguaje –aunque sea también un lenguaje dotado de características muy peculiares. En realidad, como ha escrito Matassi en otros textos, insistir en la lingüisticidad de la música es sólo una confusa analogía, que nos lleva a una calle sin salida de caprichosas paradojas como: “la música es un lenguaje que significa sólo sí mismo” (es como decir: una corbata es un abrelatas que no abre nada). Semejantes explicaciones son extremadamente anti-económicas: la referencia al lenguaje verbal y a sus estructuras de sentido parece mucho más una voluminosa e incómoda presuposición que un útil instrumento hermenéutico<sup>15</sup>.

En realidad, escribe Matassi apoyándose en las tesis de Helmuth Plessner: “la música no es propiamente un lenguaje, no conoce signos y por lo tanto no justifica ningún tipo de semiología. La famosa no-semantividad se explica mucho más fácilmente de esta manera. La música es expresiva, comunica, pero no expresa “algo”: es una forma inmediata de expresión dinámica, relacionada con la acción<sup>16</sup> .

La música es, por lo tanto, una peculiar forma de comunicación dado que no expresa “algo”. Por lo tanto, para comprender su naturaleza será necesario considerar las modalidades comunicativas que son propias de ella. Y al hacer esto, subraya Matassi, no podremos no renunciar a cada herencia residual del ontologismo pitagórico y platónico, aclarando netamente que la música *no* es un objeto, *no está* en alguna parte (no en el hiper-urano, no en el arreglo, no en la mente del músico). La música es más bien un *evento*: un evento marcado irreduciblemente por la inmanencia y la contingencia. Para imitar el léxico sugestivo de Vladimir Jankélévitch, la música es *evenemencialidad* y *repetibilidad*; ella puede existir sólo en el momento de la ejecución, cuando el sonido encuentra al oyente (y esto es verdad, como nota Gadamer, también para la *Hausmusik*, en el caso-límite en que el oyente coincide con el ejecutor). En

---

<sup>15</sup> MATASSI, Elio: *Ascolto e comunità*, volumen en preparación.

<sup>16</sup> *Ibid.*

una perspectiva análoga, también radicalmente anti-logocéntrica, Adorno apoyaba la existencia de una distancia irrecuperable entre *sonido* y *palabra* – una distancia que, según el juicio de Adorno, iba a total favor del sonido desde el punto de vista estético.

En general, dice Matassi, estas consideraciones implican el vuelco de una venerable jerarquía filosófica, con el escuchar que cobra prioridades en el *theorein*.<sup>17</sup> Pero ¿qué es el escuchar desde el punto de vista musical? Así definió Matassi este término en el precioso mini-glosario puesto al final de *Musica*: “*El Escuchar*: evento acústico-teorético, específico de una identidad contingente (el oyente) que se relaciona a otra identidad contingente (el sonido). El escuchar como evento-relación entre dos contingencias”. En este nexo peligroso, en el encuentro de la doble contingencia de sonido y oyente está, resumiendo, el milagro de la música. Pero si es así, releva Matassi, la filosofía de la música tiene que ser pensada de nuevo, y, drásticamente, como *filosofía del escuchar*. Y en este sentido, pueden ser de gran importancia las sugestivas, pero aún desconocidas, indicaciones del musicólogo y psicólogo de la percepción Ernst Kurth, según el cual “el sonido de las partituras ha muerto, lo que sigue sobreviviendo en éste es su voluntad de ser escuchado”<sup>18</sup>.

Desde el punto de vista del oyente, es esencial relevar que la música compromete sentimentalmente. Pero en esto –nota Matassi, contra las célebres tesis de la *República* de Platón, y más bien en línea con la perspectiva de la *Poética* aristotélica- está la razón misma de su fuerza. Y aquí emerge otro aspecto importante del nuevo paradigma filosófico-musical: que el potencial compromiso emotivo propio del escuchar musical no tiene que ver, en rigor, con el individuo y tampoco con una comunidad específica. Más bien, el escuchar musical, al no presuponer la particularidad de las lenguas, se refiere intrínsecamente a un ideal de universalidad: una universalidad *utópica* (según Ernst Bloch)<sup>19</sup> y *redentora* (según Walter Benjamin)<sup>20</sup>, cuyas implicaciones aún esperan ser totalmente comprendidas. Desde este punto de vista, la renovación de la filosofía de la música está completa: en efecto, ésta ya no tiene nada en común con la tradicional reflexión sobre la hipotética materia abstracta de la música (sobre la imaginaria *res musicalis*, por decirlo así). La música es un evento que presupone una *comunidad*: y así la reflexión sobre ésta se abre a nuevas, potencialmente fecundas, perspectivas ético-políticas.

#### 4. Un proyecto meta-filosófico

A la luz de este nuevo paradigma, cambia el sentido mismo del término “filosofía de la música”. Tradicionalmente, nota Matassi, éste se entendía como *genitivo objetivo*:

<sup>17</sup> Ver MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, cap. 4, e Id., *Musica e filosofia*, entrevista de D. Gentili, en el sitio [http://www.filosofia.it/pagine/argomenti/Vari/Matassi\\_Musica.htm](http://www.filosofia.it/pagine/argomenti/Vari/Matassi_Musica.htm).

<sup>18</sup> *Op. cit.* en MATASSI, Elio: *La filosofía del suono Ernst Kurth: il suono in sé e il suono ascoltato*, «Intersezioni», 2, 2005, pp. 317-328.

<sup>19</sup> MATASSI, Elio: *Bloch e la musica*, Salerno, Marte, 2001; *cfr.* también los cap. 2 y 4 de MATASSI, Elio: *Musica, Op. Cit.*, ‘Musica e utopia’ e ‘L’ineffabile, l’utopico e l’ascolto’.

<sup>20</sup> Ver MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, cap. 3 “Musica e redenzione”.

en efecto, la filosofía miraba a la música como a un propio objeto específico, un objeto lingüístico que había que optimizar y reconducir a otras cosas. En aquella perspectiva, la filosofía estaba separada de la música por una fundamental diferencia axiológica: en efecto, era la filosofía y sólo la filosofía la que dotaba a la música de un sentido que nunca podría darse sola. Entonces, de esta manera, la filosofía tendía a colonizar e incluso anexar la música, que perdía todo tipo de autonomía y especificidad. En cambio, en la nueva perspectiva, el genitivo de “filosofía de la música” es un *genitivo subjetivo*: en efecto, la música se independiza de la “hipoteca objetivadora de la filosofía”<sup>21</sup> y puede actuar finalmente *iuxta propria principia*.

Creo que serían necesarias estas observaciones para indicar la originalidad e importancia de este trabajo de Elio Matassi. Concluyendo, sin embargo es necesario añadir unas palabras sobre otra importante propuesta que recorre *Musica* como un río cársico (sobre todo en el último capítulo, “La filosofia della musica moderna: dalla musica alla filosofia”, dedicado a Adorno). Dicha propuesta no tiene carácter específicamente filosófico-musical, sino meta-filosófico. En síntesis, la idea es que una relación privilegiada con la música puede ayudar a la filosofía a huir, por fin, del opresor logocentrismo de la mayoría de la tradición filosófica del siglo XX. En esta perspectiva, la música (tal como la interpreta el paradigma que he llamado autonomista) puede convertirse en un tiempo en metáfora, diferencia, norma y finalidad de una nueva orientación –o mejor dicho, una verdadera renovación- de la filosofía y de lo que significa hacer filosofía.

Indicaciones importantes en este sentido se encuentran en el modo como Adorno plasma la dialéctica negativa en su propia concepción musical (y aquí será suficiente referirse al hecho de que Adorno hizo serios estudios musicales y profundizó profesionalmente en la dodecafonía, al punto que para Matassi su nombre debería ser asociado al de la tríada canónica Schönberg, Berg, Webern entre los nombres tutelares del movimiento dodecafónico). Según Adorno, sólo la música puede expresar correctamente el movimiento dialéctico. En efecto, cuando se expresa éste a través del lenguaje verbal, la antítesis no puede sino seguir *cronológicamente* la tesis; en música (y en particular en el contrapunto), en cambio, las notas se pueden tocar simultáneamente *punctum contra punctum*: de esta manera es posible expresar la simultaneidad constitutiva de los momentos tético y antitético de la dialéctica. Retomando el espíritu de la filosofía adorniana y su nexo fecundo con la música, Matassi escribe:

[es esta] la calle principal que la filosofía, rechazando para siempre cualquier forma, directa u oculta, de obsesión de identidad, tendrá que seguir para llegar a un paradigma dialéctico de la naturaleza y de la vocación eminentemente “contrapuntística”, una naturaleza y una vocación que conciben la mediación como simple puesta en tensión de elementos distintos, sin que estén necesariamente resueltos uno en el otro. La

---

<sup>21</sup> Ver MATASSI, Elio: *Ascolto e comunità*, en preparación.

composición, el componer como extrema proyección utópica de una *conciliación* no asegurada perjudicialmente en abstracto.<sup>22</sup>

Tal vez es mucho más relevante otra indicación meta-filosófica de *Musica*. Si, según los imperativos del nuevo paradigma, la filosofía de la música se hará *filosofía del escuchar*, pero de un escuchar que no es mediado por el lenguaje verbal (y por lo tanto no tiene nada que ver con los aspectos semánticos, con la representación lingüística, con el contenido veraz), entonces, en ella se pueden encontrar importantes indicaciones para una filosofía que sepa ir más allá de su “viraje lingüístico”, que ha marcado, en gran parte, la filosofía del siglo XX (de Frege y Wittgenstein a la filosofía analítica; de Saussure y el estructuralismo a Lacan; de Heidegger a Gadamer). Más aún: la misma tesis central de la hermenéutica, es decir la centralidad teórica del texto literario como paradigma del proceso interpretativo, se pone, de este modo, radicalmente en discusión. El sonido musical, y no la voz lingüística, es el eje de esta nueva filosofía, alineada en una relación que ya no es subordinada a la música.

Hoy día es muy común atacar el paradigma filosófico que deriva del viraje lingüístico. La ofensiva parte de los barrios del naturalismo, de la fenomenología, del pragmatismo, del pensamiento de la diferencia; pero la contienda aún no se ha acabado. Elio Matassi tiene el mérito de habernos recordado, con su estupenda obra, que para el paradigma lingüístico ahora se ha abierto también un frente musical.

Tal vez Eurídice puede, por fin, volver a sonreír.

---

<sup>22</sup> MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 110.