
¿QUÉ OBSTÁCULOS DEBEN SUPERARSE, SI SE DA EL CASO DE QUE QUERAMOS HABLAR DE SIGNIFICADO EN LAS ARTES MUSICALES? *

Leo Treitler

El desafío para los estudios musicales contemporáneos que encuentro en los escritos de Panofsky se halla en esta noción fundamental: los “objetos reales” de las Humanidades son los significados que están encarnados en las obras que constituyen sus objetos materiales. Pero la percepción del significado de una obra se inicia en su reivindicación de que “sea sentida estéticamente”, como “cuando nos limitamos a mirarla (o a escucharla) sin relacionarla, intelectual o emocionalmente, con nada que se halle fuera de ella misma.”¹

El problema del significado en la música es en gran medida un problema del lenguaje y de sus usos. Esta es la parte que me propongo abordar aquí, con dos énfasis: los principios para el significado del lenguaje que trasladamos a la música cuando hablamos de su significado y los modos en los que utilizamos el lenguaje para describir los vínculos entre la música y otros aspectos de nuestra experiencia. Ambos se convierten en fuentes de obstáculos para nuestro propósito de afrontar el reto del significado en la música.

Creo que la situación en la que nos encontramos con respecto a estos temas es en última instancia una herencia de la que había en torno a 1800, cuando una producción musical radicalmente nueva, que debe haber sido desconcertante y embriagadora en modos que no podemos ni imaginar, planteó de nuevo el reto del significado a los músicos, los críticos y los teóricos. Las nociones que comportaban sus respuestas habían evolucionado hasta tal punto hacia 1940, cuando Panofsky formuló por primera vez su precepto,² que una

* *What Obstacles Must Be Overcome, Just in Case We Wish to Speak of Meaning in the Musical Arts?* en *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, editado por Irving Lavin. Princeton: Institute for Advanced Study, 1995 (págs. 285-303).

1. La idea se encuentra desarrollada en Erwin Panofsky, “The History of Art as Humanistic Discipline”, en *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1955), págs. 11, 14-22. Existe traducción española, *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Arcoches (Madrid: Alianza, 1995). [N. del T.]

2. El ensayo se publicó originalmente bajo el mismo título en T. M. Greene, ed., *The Meaning of the Humanities* (Princeton: Princeton University Press, 1940), págs. 89-118.

QUODLIBET

pregunta sobre el significado de una obra musical bien habría sido respondida en términos de su relevancia histórica -en el sentido estricto de historia del estilo-, bien habría sido rechazada como un sinsentido sobre la base de que la música no puede significar otra cosa que ella misma. Por una serie de razones, cuya indagación requeriría un estudio aparte, aquellas respuestas no se consideran actualmente suficientes en el ámbito de los estudiosos de la música, de ahí que la cuestión del significado haya vuelto a reabrirse una vez más. Al abordarla será de utilidad mirar hacia atrás y examinar tanto las opiniones de entonces como las opiniones que podemos formular.

Mientras reflexionaba sobre este problema leí en un número reciente de *The New Yorker* un relato de Gabriel García Márquez, y me detuve en esta frase:

En el salón, las lámparas estaban encendidas a pleno día y el cuarteto de cuerdas tocaba un Mozart premonitorio.³

Mi mente fantaseó con un anuncio de ropa de la misma revista. En una nítida fotografía en blanco y negro de Helmut Newton, García Márquez se encuentra leyendo el relato en voz alta y acaba de llegar a esta frase. Un grupo de jóvenes corren hacia él, vestidos con botas, pantalones y chalecos de cuero negro. Llevan el pelo muy corto o peinado hacia atrás. Su cabecilla le está entregando al escritor una citación. Más tarde volveré sobre esta historia.

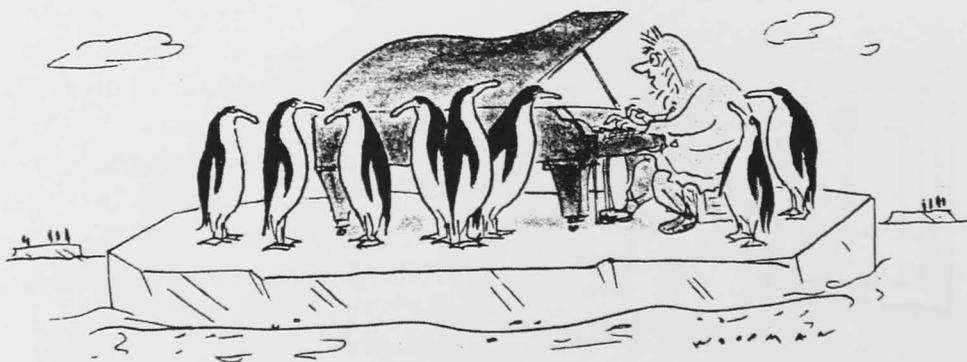


Figura 1

“¿De qué va todo esto, Alfie?”

Este chiste, publicado en un número anterior de *The New Yorker* (Fig. 1), guarda relación virtualmente con todos los aspectos de mi tema. Se representa una situación musical desconcertante. ¿A qué se refiere el “esto” del pie? ¿A la música que se está tocando? ¿A la situa-

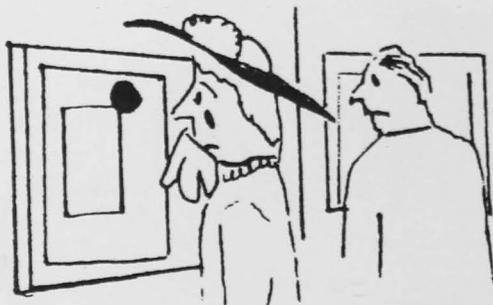
3. Aunque el autor cita la versión traducida al inglés publicada en la revista *The New Yorker* en septiembre de 1993, nosotros reproducimos la frase original del cuento *Buen viaje, Señor Presidente*, incluido en *Doce cuentos peregrinos* (Madrid: Ed. Mondadori, 1992), pág. 26 [N. del T.].

ción en su conjunto? ¿A la vida? ⁴ ¿Quién quiere saberlo? ¿Quién o qué es esa figura sentada al piano? ¿Qué están todos haciendo allí? Existen indicios de la atmósfera en la que se han dado algunas de las respuestas más influyentes a la pregunta sobre el significado musical: misterio, enigma, ensueño. Yo calificaría esa atmósfera como de trascendentalista. En su entorno ártico encarna la esencia de al menos una corriente de pensamiento en torno a estas preguntas, y quizás de la más importante en las tradiciones recientes de teorización y de la práctica crítica en relación con la música. Identifico esa corriente como formalista. Pensemos si se diera el caso de que la pregunta formulada en este chiste se planteara en el ambiente tórrido de una novela de García Márquez. ¿Sería más difícil de mantener la exigencia de la obra para que se sintiera estéticamente bajo control? ¿Qué entorno habría preferido Panofsky?

Alfie podría haber seguido el consejo de Robert Schumann al pensar en una respuesta: “¡El mejor modo de hablar sobre música es quedarse callado!” ⁵ Pero, ¿qué quería decir Schumann al exclamar eso? ¿Se trata de la “inefabilidad” de la música, como se ha señalado con tanta frecuencia, o simplemente de la vaguedad del lenguaje?

¿Por qué no se muestra a Alfie ante un caballete o escribiendo ante una mesa? Si el autor del chiste quería transmitir la creencia general de que la cuestión del significado plantea un misterio mayor para la música que para el resto de las artes, entonces quiero señalar que esto ha sido una suerte de exageración.

Figura 2



Para el arte abstracto suele hacerse una excepción. Este chiste (Fig. 2), realizado unas tres décadas antes, plantea la propuesta de que la pintura abstracta posee un poder afectivo, y la ridiculiza de inmediato de modos que ahora resultarían inaceptables: el sombrero de la mujer, el ceño fruncido del hombre.

4. El texto del chiste hace referencia a la última frase de la película *Alfie* (1965) de Lewis Gilbert (basada en una obra teatral de Bill Naughton). El personaje que da título a la obra es una especie de Don Juan *cockney* que se dirige al público con comentarios constantes mientras se lanza a mantener relaciones deliciosas, desconcertantes y finalmente perturbadoras con mujeres. Al final de la obra mira al espectador y pregunta “¿De qué va todo esto, Alfie?” Ello se retoma en la canción “Alfie” de Burt Bacharach, con letra de Hal David. Las primeras frases son “¿De qué va todo esto, Alfie? ¿Es sólo para el momento que vivimos? ¿De qué va todo esto cuando te aclares, Alfie?” Quizás los pingüinos están todos cantando esta canción. Le estoy muy agradecido a Steve Lindeman, del Departamento de Música de la Rutgers University por su información sobre la película y la canción.

5. “Chopin’s Piano Concertos” (1836). *The Musical World of Robert Schumann*, traducido, editado y anotado por Henry Pleasants (Nueva York: St. Martin’s Press, 1965), págs. 112-13.

En la última observación de su ensayo “*La Alegoría de la Prudencia* de Ticiano: un Epílogo”⁶, Panofsky parece haberse puesto del lado de la mujer: “En una obra de arte, la ‘forma’ no puede desgajarse del ‘contenido’. La distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por deliciosa que sea como espectáculo visual, debe entenderse también como portadora de un significado que trasciende lo visual.” Leo esto conjuntamente con su rechazo, formulado en una sola frase, de las actitudes formalistas:

La teoría pseudoimpresionista según la cual “la forma y el color nos hablan de la forma y el color, eso es todo”, simplemente no es cierta.⁷

Panofsky contó con el apoyo de autoridades anteriores, e.g., en la formulación mucho más tajante de John Ruskin en un escrito de 1857:

Afecto y discordia, inquietud y sosiego, debilidad y firmeza, lujo y pureza, orgullo y modestia, y todos los hábitos de este tipo, y cualquier modificación y mezcla imaginable de los mismos, puede quedar ilustrada, con una exactitud matemática, por medio de las condiciones de la línea y el color.⁸

Una reivindicación similar para la música encuentra apoyo en una carta de 1780 bajo el título “Über die musikalische Malerey” de J. J. Engel, un prominente crítico y director teatral de Berlín. Los sentimientos, escribió, pueden “pintarse” por medio del control de los detalles musicales más diminutos: el carácter de los intervalos y de la línea melódica, la cualidad rítmica, el color armónico, el tempo, etc. A este tipo de pintura la bautizó como “expresión”. Se trata de algo parecido a la famosa anotación de Beethoven en los apuntes de la Sinfonía “Pastoral”, que habría de ser “mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey” (“más una expresión del sentimiento que pintura”), más expresiva que pintoresca.⁹ Pero, ¿cómo puede la música ser expresiva o pintoresca?

6. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, págs. 146-68.

7. Panofsky, “The History of Art as a Humanistic Discipline”, pág. 16.

8. John Ruskin, *The Elements of Drawing. The Works of John Ruskin*. Vol. 15, de E. T. Cook y Alexander Wedderburn (Londres: George Allen, 1904), pág. 118.

9. La carta de Engel se encuentra publicada en sus *Gesammelte Schriften* (Berlín, 1807). Se han publicado fragmentos en Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, ed. Leo Treitler (Nueva York: W. W. Norton, 1996). La observación de Beethoven figura en *L. van Beethoven: Letters, Journals and Conversations*, de M. Hamburger (Nueva York, 1951), pág. 68. Existe la tentación de introducir tanto a Engel como a Beethoven, con sus opiniones sobre este tema, en una narración histórica habitual de las teorías estéticas, en la que la teoría de la imitación da paso hacia mediados del siglo XVIII a una teoría de la expresión. El problema con estas exposiciones es que las observaciones tanto de Engel como de Beethoven fueron concebidas para interpretar música que está aún con nosotros y que aún nos plantea el desafío de aclarar el problema de su significado, especialmente la Sinfonía “Pastoral”. “Imitación” y “expresión” estaban ambas a su disposición a pesar del hecho de que los dos escribieron después de 1750, y ambas necesitan estar a nuestra disposición en la actualidad. Este tipo de manifestaciones autónomas poseen su propio interés, pero no deben regular nuestros esfuerzos en la interpretación.

La radical declaración de Schumann de que “el mejor modo de hablar de música es quedarse callado” es un modo de evadir la pregunta. Parece expresar pensamientos que Lydia Goehr identifica en un artículo como “la estética romántica-moderna del silencio”, que considera “la música como el lenguaje trascendental de lo inexpresable relativamente posicionado en su diferencia de los lenguajes ordinarios de lo expresable.” Como señaló Wagner: “La esencia de la música instrumental superior consiste en expresar con sonidos algo indescriptible con palabras.”¹⁰ Nos será de utilidad repasar el contexto filosófico y la principal fuente del artículo de Goehr, Arthur Schopenhauer.

Para Schopenhauer, escribe Goehr, “la música se mantiene al margen del resto de las bellas artes en la medida en que, en la música, ‘no reconocemos la copia, la repetición, de ninguna idea de la naturaleza interna del mundo [...]. Debemos atribuir a la música una importancia mucho más seria y profunda que se refiere al ser más recóndito del mundo y de nuestro propio yo.’ No obstante, cuando Schopenhauer trata de describir esta relación interior entre la música y el mundo y el ser, se da cuenta de inmediato de que puede proceder únicamente por analogía. La relación es ‘abstracta’ y ‘muy oscura’ y ‘esencialmente imposible de demostrar’ [...]. La música [...] no tiene nada que ver en absoluto con el conocimiento comunicable sobre las ideas o sobre lo fenomenal o el mundo representado. No existe ‘ninguna semejanza [literal] entre la producción [de la música] y el mundo como representación.’ Pero como no contamos con un lenguaje que pueda ‘desenmascarar’ o ‘revelar’ información sobre la voluntad directamente, aparte de la propia música, podemos proceder únicamente trazando analogías con cosas de las que podamos hablar. ‘No debemos olvidar nunca [...] [que] cuando nos referimos a todas estas analogías [...] la música carece de relación directa con ellas y sólo tiene una indirecta: porque [la música] no expresa nunca el fenómeno, sino sólo la naturaleza interior, el ser íntimo de todo fenómeno, la voluntad misma.’” Esta idea central explica profusamente por qué el problema del significado en la música es fundamentalmente un problema del lenguaje. Al referirse a una “estética romántico-moderna”, Goehr asimila la estética de compositores tan diferentes como Arnold Schoenberg y John Cage. Schoenberg, por ejemplo, cita con aprobación esta frase de Schopenhauer: “El compositor revela la esencia más íntima del mundo y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su razón no comprende,” pero reprocha a Schopenhauer por perderse “cuando trata de traducir detalles de este lenguaje [...] en nuestros términos”, ya que en el proceso “se pierde [...] lo *esencial*” [el énfasis es mío].¹¹

10. “Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music”, en Dale Jacquette, ed., *Schopenhauer: Philosophy and the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). Le agradezco a la profesora Goehr que me haya proporcionado una copia previa a la publicación de este artículo.

11. Schoenberg, “The Relationship to the Text”, en *Style and Idea* (Berkeley: University of California Press, 1984), pág. 142.

No es difícil reconocer aquí el germen de la dualidad austera e inflexible de Schoenberg de “estilo e idea”, una oposición entre la interioridad esencial de la música y su superficie contingente. En el mismo ensayo, Schoenberg escribió: “Cuando [...] Wassily Kandinsky y Oskar Kokoschka pintan cuadros, cuyo tema objetivo no es apenas más que una excusa para improvisar en colores y formas y para expresarse ellos mismos como sólo el músico se expresaba hasta ahora, se trata de síntomas de un conocimiento gradualmente expansivo de la verdadera naturaleza del arte” (págs. 143-44).

Pero a comienzos del siglo XIX este concepto básico se extendió en dos direcciones que llegaron a diferir enormemente, sobre todo en torno a las fuentes de la belleza musical y a las relaciones entre las artes; ambas corrientes –la trascendentalista y la formalista– son visibles en los escritos de Schoenberg. En cuanto a la trascendentalista, lo hermoso en la música es espiritual y metafísico. En cuanto a la formalista, por tanto, la música es necesariamente sui generis, mientras que el trascendentalismo postula un ámbito que trasciende las fronteras que separan las artes, una idea que ya estaba clara en la observación de Schoenberg sobre Kandinsky y Kokoschka. Las diferencias conducen aquí, por supuesto, a que vocabularios diferentes sean admitidos en el discurso crítico sobre la música desde cada una de las posiciones estratégicas; no obstante, se creó una teoría estética que defendía la dificultad del acoplamiento entre música y lenguaje sobre la música, teorías que dificultarían el desarrollo de un concepto de significado que tuviera la amplitud de la “iconología” de Panofsky.

Schumann no siguió su propio consejo de guardar silencio. El ensayo crítico en el que aparece se encuentra firmado por “Florestan”, uno de sus alter-egos. El ensayo continúa en la voz del propio Schumann: “Si las cosas se ordenaran según este loco de Florestan, podría llamarse a lo de arriba una reseña, y dejémosla estar como un obituario para esta revista.”

Pero Schumann no estaba totalmente en desacuerdo con su loco. Seguía diciendo: “Nosotros podemos considerar nuestro silencio como el homenaje final [...], debido en parte a la indecisión que se siente cuando nos enfrentamos a un fenómeno al que preferiríamos acercarnos por medio de los sentidos.” La ambivalencia es una característica romántica. A la gente le gustaba hablar sobre la dificultad o la imposibilidad de hablar sobre música tanto como les gustaba hablar sobre música.

Felix Mendelssohn, en una famosa carta de 1842, dio un vuelco a las cosas de un modo muy intrigante al recordarnos que las actitudes no eran en absoluto uniformes en su tiempo. En una respuesta a Marc André Souchay, que le había preguntado por el significado de algunas de sus “Canciones sin palabras”, escribió:

Hay tanto de lo que hablar sobre la música, y es tan poco lo que se dice. Creo que las palabras no son en absoluto adecuadas para ello, y en caso de que descubriera que lo eran dejaría de hacer música por completo. La gente suele quejarse de que la música es muy ambigua y se supone que piensan que lo que oyen es

confuso, mientras que las palabras las entiende todo el mundo. Pero para mí es exactamente lo contrario, y no sólo con conversaciones enteras, sino también con palabras individuales; éstas parecen ser también tan ambiguas, tan indefinidas, en comparación con la buena música que llena nuestra alma con mil cosas mejores que palabras. Lo que me expresa la música que amo son pensamientos no demasiado *indefinidos* para las palabras, sino más bien demasiado *definidos*.

Así, encuentro en todos los intentos de plasmar estos pensamientos con palabras algo correcto, pero también algo siempre insuficiente, algo no universal; y ésta es también la sensación que tengo sobre sus sugerencias. No es culpa suya, es culpa de las palabras, que simplemente no pueden hacer nada más. De modo que si me pregunta lo que pienso, diré: sólo la canción tal y como está. Y si se da la circunstancia de que haya tenido en mente una palabra o palabras específicas para una u otra de estas canciones, no puedo revelárselas nunca a nadie, porque la misma palabra significa una cosa para una persona y algo diferente para otra, porque sólo la canción puede expresar la misma cosa, puede despertar los mismos sentimientos en una u otra persona, un sentimiento que no queda expresado, sin embargo, por las mismas palabras.

La resignación, la melancolía, la alabanza a Dios, una cacería *par-force*: una persona no piensa en estas cosas del mismo modo que otra. Lo que para una persona es resignación, para otra es melancolía; a una tercera persona ni una cosa ni otra le sugieren algo realmente vívido. De hecho, si alguien fuera por naturaleza un cazador entusiasta, para él la caza *par-force* y la alabanza a Dios podían convertirse prácticamente en la misma cosa, y para él el sonido de las trompas de caza sería realmente el modo más adecuado de alabar a Dios. Nosotros [por otro lado] no oímos otra cosa que la cacería *par-force*, y si fuéramos a discutir con él sobre ello no sacaríamos absolutamente nada en limpio. Las palabras siguen siendo ambiguas, pero ambos entendemos la música adecuadamente.

¿Aceptaré esto como mi respuesta a su pregunta? Se trata, en cualquier caso, de la única que sé dar, aunque también éstas no son otra cosa que palabras ambiguas [...].

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Berlín, 15 octubre 1842¹²

La carta se cita con frecuencia por su afirmación sobre la exactitud de la expresión musical, pero yo la cito aquí por su afirmación mucho más radical sobre el efecto contrario del lenguaje. No es la inefabilidad de la música la que contribuye a la dificultad de hablar sobre el significado musical, afirma Mendelssohn, sino las ambigüedades, la vaguedad y las contradicciones que son inherentes a la práctica normal de la comunicación por medio del lenguaje. Piénsese, por ejemplo, en la observación de Daniel Gottlob Türk, que escribió que “ciertas sutilezas de expresión no pueden realmente describirse; deben oírse”.¹³ Esto se ha citado como una formulación de la “naturaleza ilusiva de las nociones de expresión”¹⁴, aunque podría tomarse como una formulación de la naturaleza inefable de la música. Pero si se toma lo que dice Türk al pie de la letra, lo que está afirmando es que esas sutilezas pueden oírse, pero que no pueden describirse. La consecuencia es que el defecto se encuentra en las herramientas de descripción más que en la vaguedad del objeto descrito.

12. Strunk, *Source Readings*.

13. *School of Clavier Playing*. Traducido de la edición alemana de 1789 por Raymond Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982), pág. 337.

14. V. Kofi Agawu, *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton: Princeton University Press, 1991), pág. 27.

Lo que Mendelssohn anticipó es la falta creciente de fe a lo largo de este siglo, y desde una serie de posiciones ventajosas, en una teoría tácita del lenguaje que denominaré “La Teoría del Significado Literal”¹⁵. La teoría postula que las expresiones en el lenguaje convencional y ordinario hacen referencia normalmente en las correspondencias de-uno-a-otro a una realidad objetiva que posee una existencia invariable independiente de todo entendimiento humano. Se espera, por tanto, que las expresiones literales tengan una referencia precisa, y que sean coherentes en sus significados entre un hablante y otro, y entre una expresión verbal del mismo hablante y otra.

Una consecuencia del problema que Mendelssohn identificó es que las teorías del significado musical que suponen una utilización rigurosa del lenguaje según esta teoría del significado literal son sospechosas y siempre fracasan. Lo mejor que podemos hacer es realizar continuamente formulaciones que son esbozos de nuestro entendimiento y a través de las cuales intentamos mostrarnos entre nosotros lo que queremos decir, sin esperar finalidad alguna de estos esbozos. A la vista de estas dificultades nos corresponde fijarnos en aquellas personas que son diestras en el uso imaginativo del lenguaje, así como en aquellas otras que son expertas en la teorización. Me ocuparé primero de una de estas últimas, Agawu, en *Playing with Signs*, que es quizás la teoría más explícita y más detallada del significado musical publicada en estos últimos años, al menos por parte de un teórico musical. Se trata de dramatizar una serie de problemas con nuestro uso del lenguaje como una herramienta para la interpretación de la música, problemas que se manifiestan especialmente en aquéllos que son menos conscientes de ellos.¹⁶

He seleccionado de este estudio un vocabulario básico de algunos de los predicados a través de los cuales el autor persigue clarificar las modalidades de significado musical: denotar, encarnar, expresar, representar, simbolizar. Mi propósito es dirigir nuestra atención hacia dos características inmediatamente llamativas de los usos de estos términos: en primer lugar, no producen una sensación clara de lo que ha de entenderse por ellos, especialmente a la hora de diferenciar uno de otro y, en segundo lugar, se utilizan para mantener la música alejada de los significados que se le atribuyen, esto es, se les pide que identifiquen no los atributos de la música sino abstracciones de algún tipo que la música expresa.

15. La filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, las teorías semióticas de Umberto Eco, la teoría cognitiva de la metáfora de George Lakoff. He tomado prestado el nombre “Teoría del Significado Literal” de George Lakoff y Mark Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago: the University of Chicago Press, 1989), especialmente págs. 114-19. Para citas detalladas de la literatura y una teoría prometedora de la metáfora musical, véase Robert Hatten, “Metaphor in Music: Musical Signification”, *Proceedings of the Second International Congress on Musical Signification, University of Helsinki 1988*, ed. Eero Tarasti (La Haya: Mouton, 1996).

16. Véase nota 14.

He aquí algunos ejemplos (con las cursivas añadidas por mí en todos los casos): “Los compases 72-76 presentan un pasaje concentrado de quintas descendentes, que *simbolizan* un momento culminante del estilo culto” (pág. 107). Pero “El *alla breve denota* un estilo culto” (pág. 90). “Simbolizar” y “denotar” se tratan como sinónimos y ambos sortean significativamente la identificación de esos pasajes como *escritos en ese estilo*. El siguiente pasaje lleva este distanciamiento un paso más allá: “El *Sturm und Drang* [la designación moderna para un estilo sinfónico agitado, en modo menor, de las décadas de 1760 y 1770] *denota* inestabilidad” (pág. 87). Ahora decimos normalmente que “inestabilidad” –como la inestabilidad de una serie de acordes de séptima disminuida o un pasaje sincopado– es una propiedad de aquellos pasajes que son susceptibles de ser vividos o sentidos directamente. Afirmar que es “denotado” resulta especial en diversos modos: supone negar que nuestra cognición de la misma es fruto de nuestra propia experiencia o de una respuesta a las características de la música, negar de hecho que la música puede tener características inherentemente inestables, y afirmar en cambio que al identificar la inestabilidad simplemente reconocemos que la música ha satisfecho determinadas condiciones convencionales para que tenga lugar esta identificación, condiciones que pueden ser muy arbitrarias. Esto supone afirmar algo realmente muy especial en relación con la experiencia de la música. Es comprensible desde la posición ventajosa de una actitud postmoderna hacia la música como un juego indiferente de signos y hacia la crítica como un juego de palabras, una actitud que está teniendo una influencia muy considerable en los estudios recientes sobre el significado musical.

Para mí se trata de algo similar a una experiencia reciente, cuando vi a una joven subiendo por la Quinta Avenida de Nueva York, ataviada con una serie de capas de ropa hecha jirones a la manera de una vagabunda. En un principio reaccioné con ese sentimiento abrumador de tristeza y culpa que forma parte de los afectos de todo neoyorquino, pero más tarde me di cuenta de sus andares decididos y altaneros, de las botas recias pero inmaculadas, y de su cuidadísimo aspecto de cuello para arriba. Debí comprar el conjunto en algún modisto a la última para llevarlo como su radical declaración de solidaridad con los sin hogar.

Un paso aún más allá: “La semiosis introversiva [e.g., que cita un tema del primer movimiento en el último movimiento de la misma obra] *denota* una referencia interna, intramusical [...], mientras que la semiosis extraversiva [e.g., una fanfarria] denota una conexión referencial externa, extramusical” (pág. 132). Dos cosas son desconcertantes en relación con esta acepción del término “denotar”: en primer lugar, ¿cómo son los papeles del sujeto y el objeto en cada pareja determinada? (¿cambiaría el sentido si se invirtieran?) y, en segundo, ¿no se desvanecería simplemente el enigma si “denotar” se sustituyera por “es” o “comporta”? Así ocurriría, pero entonces se trataría de una actitud diferente hacia la naturaleza y la experien-

cia de la música, así como hacia la función del lenguaje al describirla. El extremo carácter indirecto del lenguaje es en sí mismo un signo de la actitud insistente hacia la música como un juego de signos. La ontología da paso a la epistemología.

Esto se da a entender por medio del uso de la palabra “representa”: “El compás 32 *representa* una suerte de principio” (pág. 106). Como se dice que los “principios, los centros y los finales” pueden también “simbolizarse” (pág. 118), entonces “representa” se une a los sinónimos “simbolizar-denotar”. Se habla de “representaciones que hace Beethoven hacia la forma sonata” (pág. 118) y de “representaciones hacia la tónica” (pág. 124). Pero “comienzos”, “centros”, “finales”, “forma sonata” y “tónicas” son propiedades sobre las que decimos normalmente “esto es lo que es”, no “esto es una representación de ello”.

El extremo más lejano se alcanza en los usos de la palabra “expresar”. Las definiciones de los diccionarios comienzan habitualmente con la idea de sacar, exponer, mostrar, dar forma manifiesta a, actitudes, sentimientos, características o creencias que se encuentran contenidas o encarnadas, antes de desplazarse al sentido muy diferente de querer decir algo por medio de determinados caracteres o figuras (como en la “expresión matemática”). En el uso ordinario, el término parece resistirse a su explotación para cualquier función distanciadora como la que sufren los otros términos. Pero el autor define de inmediato “expresión” como “semiosis extraversiva” (i.e., significado de objetos externos, extramusicales). Se convierte en un término de referencia con vistas a preparar la exposición de una teoría de la expresión musical que depende enteramente de códigos para la referencia externa.¹⁷

Con la conversión de la “expresión” en un término de referencia deja de existir toda diferenciación real entre estos términos; todos ellos son básicamente intercambiables; todos se reducen a “significar”. Y tras ello se encuentra la doctrina de que la música no tiene otra

17. He estado refiriéndome a este libro aquí en aras de mi objetivo principal en este artículo, que es sacar a la luz los problemas que plantea el uso del lenguaje en la interpretación de la música, no para criticar la teoría que contiene. Pero debo indicar brevemente en esta nota lo que más me preocupa en relación con la teoría de Agawu. Como mejor puedo hacerlo es citando el artículo de Anthony Newcomb “Sound and Feeling”, *Critical Inquiry* 10 (Junio 1984), págs. 614-43: “Resulta probablemente más cierto en relación con la música que con cualquier otro arte que el signo (si lo concebimos como tal) no es transparente, esto es, el signo no desaparece en favor de su función de referirse al significado.” Agawu ha presentado su vocabulario semiótico para que tenga todos los signos que se refieran al –y se centren plenamente en– el significado, que bien es enteramente extramusical, y si es musical, queda fuera de los límites de la obra concreta, bien, si queda dentro de la obra, es conceptual (como en el caso de “inestabilidad”, por ejemplo). Pero el propio signo parece desaparecer una vez que ha realizado su trabajo de significar, y el significado se queda aislado. No se consideran los tipos de procesos que se ponen en movimiento por medio de la introducción de inestabilidades, tensiones y desequilibrios, así como las consecuencias que éstos tienen, y no se consideran las relaciones que este tipo de procesos tienen con la experiencia humana. La observación de Newcomb es profunda, ya que el error que revela arroja su sombra sobre una gran parte de las teorías actuales sobre la interpretación de la música, desde la perspectiva privilegiada de la semiótica, la hermenéutica y aquellas posiciones políticas desde las que se ha producido un despellejamiento en exceso entusiasta de todas las concepciones fuertes de la música (como la idea de la música absoluta o la de la obra autónoma, o la del concepto de estética).

cosa que *expresar* (en el sentido, digamos, de la “*espressione*” de Beethoven, una palabra que escribió en una u otra forma en indicaciones interpretativas de ocho de las treinta y dos sonatas para piano, por ejemplo) que sus elementos materiales constitutivos: de ahí que “significado” pueda surgir sólo a través de una referencia externa. Tras ello se encuentra la asunción de que pueden aislarse, por un lado, los elementos puramente materiales y, por otro, los principios de la teoría del lenguaje del significado literal. La música no puede tener literalmente ninguno de los significados expresivos que pueden atribuirse a ella –no puede ser literalmente “doliente”, por citar la indicación de Beethoven para el movimiento lento de su *Sonata para piano op. 10 núm. 3 (Largo e mesto)*–, ya que puede tenerlos únicamente por medio de negociaciones significativas como las que he venido describiendo. El concepto con el que se han asociado más habitualmente este tipo de negociaciones es el de metáfora.

La pregunta de cómo puede la música ser “pintoresca” o “expresiva” (e.g., “doliente”) suele responderse diciendo que lo es en un sentido metafórico. Según la mayoría de las explicaciones de metáfora, la música no sería ni pintoresca ni expresiva en el sentido literal, sino que más bien transferimos temporalmente a la música la propiedad de ser expresiva o pintoresca a partir de algo que *realmente* la tiene. Qué pueda ser ese algo, cómo se logra la transferencia, qué podamos pensar (nosotros o Beethoven) que se obtiene gracias a ese traspaso, y qué es lo que ha de ganarse en la actualidad por medio de esa “etiquetación metafórica”, como la denominaré en lo sucesivo, son todas ellas preguntas que no se han respondido satisfactoriamente. Por etiquetación metafórica me refiero al acto del lenguaje hablado de caracterizar el significado musical como “metafórico”, una práctica muy extendida cuya historia y cuyo status virtualmente obligatorio puede remontarse al menos hasta el famoso tratado de Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*¹⁸ (1854), donde leemos que “las imaginativas representaciones, las caracterizaciones y las restricciones de una obra musical no son ni figurativas ni retorcidas. Lo que en cualquier arte es aún descripción en música es ya metáfora”. Al hablar de etiquetación metafórica no quiero decir “hablar de música metafóricamente”.

Newcomb (en el ensayo citado en la nota 17) califica la teoría de la expresión en el arte de Nelson Goodman de “ejemplificación metafórica” debido a sus ventajas sobre otras teorías de la denotación.¹⁹ En la exposición de Goodman, una obra de arte expresa propiedades que posee por medio de su ejemplificación. Puede poseerlas extrínsecamente, esto es, literalmente, del mismo modo que un cuadro podría ejemplificar el color amarillo; o puede poseerlas adquiriéndolas o tomándolas prestadas, en cuyo caso la expresión es metafórica. El ejemplo de Goodman es la expresión de tristeza en un cuadro, un equivalente del doliente

18. Tomamos el título de la traducción española de Alfredo Cahn publicada por Ricordi Americana en Buenos Aires en 1947 [N. del T.]

19. *Languages of Art*, 2ª ed. (Indianapolis: Hackett, 1981), parte II.

movimiento de la Sonata de Beethoven. Por evidente que sea el modo en que esa obra muestre su carácter doliente, lo incorpora como una propiedad adquirida. Únicamente merece la pena explicar una farsa así como una metáfora si desencadena una sacudida cognitiva al unir dominios irreconciliables que muestran atracción y repulsión recíprocas y que aportan un significado nuevo e inesperado que es preciso e inolvidable. Al fin y al cabo, no estamos realizando ejercicios elementales en la clasificación de figuras del habla. Goodman ofrecía una mejor exposición de la metáfora cuando describía y ejemplificaba este efecto con una metáfora de su propia invención: “Una metáfora es un asunto entre un predicado con un pasado y un objeto que cede al tiempo que protesta.” Yo no siento la expresión del movimiento de la Sonata de Beethoven o su caracterización como doliente por medio de ese tipo de sacudida. No obstante, mostraré en breve que estas sacudidas son posibles y habituales en la música.

La exposición teórica de Goodman asume un nivel de “significado literal” y esa suposición le conduce a dos conclusiones que me parecen clarísimamente equivocadas: una historiográfica y otra sintáctica. En primer lugar, escribe que “un cuadro ejemplifica literalmente sólo propiedades pictóricas que conciernen constantemente a propiedades pictóricas”. (Él plantea esto evidentemente con vistas a excluir predicados como “este cuadro es una mina de oro”.) Pero esto comporta una característica indiferencia hacia la historia. ¿Qué amante de Mozart de la actualidad no se sorprendería ante la caracterización por parte de Robert Schumann de la *Sinfonía en Sol menor* de Mozart como “esta encumbrada –aunque algo pálida– elegancia griega” (estaba cuestionando una caracterización contemporánea de *Sol menor* como una tonalidad de descontento)?²⁰ Las propiedades atribuidas cambian con las actitudes y las situaciones de los atribuidores, no importa cuáles sean las propiedades intrínsecas que permanezcan constantes. Pero, ¿cuál es la base de la seguridad de Goodman de que puede siempre distinguir entre las dos? El error sintáctico es su explicación de que cuando aplicamos la etiqueta “triste” a un cuadro, se trata de un caso de transferencia metafórica, ya que los cuadros son “insensibles”. Pero ese hecho es irrelevante, ya que al aplicar esa etiqueta no predicamos de él que experimenta sentimientos de tristeza. Eso suscita la siguiente pregunta: ¿de qué fuente se ha tomado prestada la propiedad de “tristeza”? Estrictamente hablando, puede ser únicamente de alguna persona que se sienta triste, no de un poema o de una película o una tragedia o un planto fúnebre, todos los cuales son igualmente insensibles. Cuando siento que el movimiento de la Sonata de Beethoven es “doliente”, no estoy antropomorfizando más de lo que lo hago cuando siento que el día en que estoy escribiendo estas líneas es sombrío. En ningún caso encuentro difícil analizar la propiedad atribuida como constitutiva de factores

20. Schumann difería de Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst* (Viena, 1806); Schumann, *Gesammelte Schriften*, I: 105. Le agradezco a mi colega el Profesor Rufus Hallmark que me localizara este pasaje.

causales, en el supuesto de que considerara necesario o deseable hacerlo así: en el primer supuesto, el tempo, el registro sombrío, la tendencia a desplazarse a la armonía de subdominante, la reiteración insistente de la díada cromática do#-re dentro de re-do#-re y fa-do#-re;²¹ (Fig. 3) en el segundo, el cielo gris, la neblina y la lluvia, los grotescos árboles desnudos en los que únicamente resisten las hojas pardas y sin vida de los robles. No lo encuentro necesario porque siento lo doliente o melancólico y lo sombrío directamente, tanto más cuanto más “intrínsecas” sean las propiedades en que pueda analizarlas. Si alguien me ofreciera la corrección de que *me* hacen sentir melancólico o sombrío, me resistiría porque si me siento triste y entro en una cocina pintada de amarillo puedo comentar qué alegre es sin sentirme alegrado por ella. Insistir en que las etiquetas “doliente” y “sombrio” son metafóricas es insistir en que los pensamientos de objetos que son literalmente dolientes o sombríos actúan como mediadores en la vivencia de la música o del día como tales, y eso es precisamente lo que pongo en duda.

He hablado de “registro sombrío”. He debido querer decir “grave y denso”. Pero tampoco puede existir algo intrínsecamente grave o denso en relación con un sonido musical. “Agudo” y “grave” son propiedades adquiridas de la música que tratamos como propiedades intrínsecas. Creo que se adquirieron con la invención de la notación musical en Europa Occidental en el siglo IX. Y cuando hablamos de sonidos musicales sombríos, nos referimos a la experiencia de la oscuridad como una propiedad musical, en la que no intervienen necesariamente como mediadores los pensamientos de cosas que son *realmente* sombrías, como la “Guardia Nocturna” de Rembrandt antes de su limpieza. Pero es posible que encontremos en los dos tipos de oscuridad una cualidad afectiva común.



Figura 3

El análogo musical de la dualidad de significado metafórico y literal es la dualidad de lo musical y lo extramusical que se halla implícita en la concepción de la música como un juego de signos en general y en la etiquetación metafórica en particular. Este tipo de dualidad estaría implícita, por ejemplo, en cualquier adaptación a la música de la distinción de Goodman entre propiedades intrínsecas y adquiridas. Pero del mismo modo que no puede trazarse la frontera entre significado metafórico y literal en el lenguaje, tampoco puede localizarse la

21. Véase mi “Contributions on Beethoven, Pianoforte Sonata, op. 10 no. 3: Largo e Mesto”, en la mesa redonda “Style Analysis”, *International Musicological Society: Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, ed. Henrik Glahn, Soren Sorensen y Peter Ryom (Copenhague: Wilhelm Hansen, 1975), págs. 80-82.

frontera en la dualidad de lo musical y lo extramusical. Una consecuencia, se pretenda o no, es la tendencia a considerar virtualmente todo lenguaje descriptivo sobre la música como metafórico. Esa es la esencia de la observación de Hanslick y pasa a ser explícita en el libro de Agawu. Los términos “estilo”, “gramática”, “sintaxis” y “lenguaje” se identifican todos ellos con metáforas cuando se aplican a la música, ya que tienen sus orígenes en el campo del lenguaje (pág. 9). Si reflexionamos históricamente sobre el primero de estos términos, “estilo” nació como una palabra para un instrumento de escritura, más tarde se adaptó para maneras de escribir, a continuación para estilos retóricos y finalmente para la descripción y la clasificación en todos los campos. No hay duda de que asestaba un puntapié metafórico cada vez que entraba al servicio de un nuevo campo, pero no hay razón alguna para identificarlo eternamente como una metáfora en cada uno de esos campos. Su historia nos aporta una hermosa ilustración del modo en que el lenguaje es, a lo largo de su historia, fundamentalmente metafórico, y esto no constituye nada excepcional. Pero insistir en la afirmación, cuatro siglos después de la vigencia del *stilo concitato*, de que el estilo funciona actualmente como una categoría descriptiva sólo por medio de la figura de la metáfora -que la música no puede “literalmente” encarnar el estilo-, supone preguntar qué lenguaje descriptivo no metafórico, literal, si es que existe alguno, le queda a la música y cómo podrá reconocerse la frontera entre lo “musical” y lo “extramusical”.

Esto fuerza la pregunta “¿qué es la música?” Panofsky comenzó respondiendo a una pregunta paralela, “¿qué es una obra de arte?”, con la observación de que una obra de arte “siempre posee relevancia estética”, no con la separación del arte de algún ámbito extra-artístico. (Él también hizo eso, pero no en respuesta a esta pregunta que reclamaba una definición.) La pregunta lo condujo directamente a la máxima de Poussin, “la fin de l’art est la delectation”. Nos encontramos con la demanda del arte de “ser sentido estéticamente [...] cuando nos limitamos a mirarlo (o a escucharlo) sin relacionarlo, intelectual o emocionalmente, con nada que se halle fuera de él mismo”.²²

La gramática y la sintaxis se han considerado como propiedades de la música al menos desde el comienzo de los escritos teóricos y pedagógicos sobre la música en la Europa medieval -hace más tiempo que la incorporación del estilo como un concepto descriptivo para la música- y la concepción de la música como un lenguaje puede encontrarse en escritos desde al menos el siglo XVII.²³

22. Panofsky, “Art History as a Humanistic Discipline”, pág. 11.

23. Véase Fritz Reckow, “Tonsprache”, en *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden, 1979) y “*Sprachähnlichkeit*” der Musik als terminologisches Problem: Zur Geschichte des Topos Tonsprache. Habilitationsschrift Freiburg i. Br. 1977. También el ensayo de Reckow “Zwischen Metaphor und Terminus: die Tonsprache”, *Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für musikwissenschaftliche Forschung* V (Stuttgart, 1974).

Las siguientes frases descriptivas se tildan de metafóricas: “movimiento hacia y desde puntos de estabilidad métrica” (pág. 117) y “el desplazamiento de la inestabilidad a la estabilidad y vuelta hacia atrás” (pág. 130). Las palabras “movimiento”, “desplazamiento” y “estabilidad” y su opuesto “inestabilidad” podrían encontrarse igualmente en descripciones de poemas y esculturas, en los que no creo que fuera un problema identificarlas como metafóricas.

En cualquier caso, resulta extraño insistir en esta identificación, más de 1100 años después de que el pedagogo musical Aureliano de Réôme expusiera una concepción melódica con el movimiento en su centro. Pero, estrictamente hablando, el “movimiento musical” se encuentra en la misma categoría de predicados sobre la música que el predicado de García Márquez sobre el cuarteto de cuerda de Mozart, “premonitorio”. Ninguno de ellos es predicable literalmente, objetivamente, confirmablemente, de la música. En mi fantasía, García Márquez le pregunta al juez, “Dígame, entonces, qué es lo que puedo decir con tranquilidad sobre el Cuarteto de Mozart” y el juez, considerándose incapaz de dar una respuesta clara, se ve obligado a liberarlo.

La identificación de otra “fanfarria” por parte de otro autor en el *Cuarteto de cuerda op. 127* de Beethoven se denomina metafórica (pág. 32) y se trata de una identificación tan inconsecuente como el resto. Por otro lado, la *aparición* de una “fanfarria” en el *Quinteto de cuerda K. 593* de Mozart se considera una metáfora dentro de la propia obra (pág. 75). La idea de que existe una figura que pertenece enteramente al campo de la música que se corresponde con la metáfora en el lenguaje es, creo, de gran interés y voy a indicar a continuación un ejemplo muy consistente.

A veces alcanzamos a ver el poder metafórico de una expresión cuyo brío ha sido sublimado y nos ha permitido adentrarnos en el sustento metafórico del lenguaje descriptivo sobre la música, como una norma, no como una excepción a la descripción “literal”. En sus *Ensayos sobre el poder intelectual del hombre*, el escritor inglés del siglo XVIII Thomas Reid escribió:

En la armonía, los nombres mismos de concordancia y discordancia son metafóricos y suponen la existencia de alguna analogía entre las relaciones de sonido, a las que se aplican figurativamente, y las relaciones entre mentes y afectos, que son las que significan propia y originalmente.²⁴

El préstamo de “concordancia” y “discordancia” fue devuelto por la música con “consonancia” y “disonancia”, que “propia y originalmente” expresaban algo sobre las “relaciones de sonido” y pueden “aplicarse figurativamente” a las “relaciones entre mentes y afectos”.

24. Publicado en Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), págs. 46-47.

Si existe un lenguaje descriptivo metafórico para la música, se referiría al campo de lo “musical”, diferente del campo de lo “extramusical”, como el campo de tonos y complejos o modelos de tonos esencialmente no interpretados. “Música propiamente dicha”, como lo expresó Schenker a comienzos de este siglo, en la que “las notas no significan otra cosa que ellas mismas”.²⁵

He tratado de ofrecer muestras de la dificultad de definir un ámbito de este tipo y de diferenciarlo del campo de lo extramusical. Pero si hemos de despejar el camino para el estudio del significado musical, tiene más importancia que reparemos en esa dualidad como un elemento dentro de una historia determinada en la que hizo frente a una determinada necesidad, en vez de preocuparnos de si podemos operar con ella. La idea de un campo musical tan estrecha y exclusivamente definido como el de Schenker pertenece desde el principio a la concepción dualista. De hecho, debería considerarse que, en primer lugar, ha dado lugar a la dualidad; la dualidad de lo musical y lo extramusical fue una criatura fruto de los esfuerzos por redefinir la música en las circunstancias radicalmente nuevas de su emancipación del lenguaje, de sus antiguas funciones sociales, morales y miméticas, y de las instituciones de la iglesia y la autoridad estatal en torno a 1800, una situación que se ha descrito profusamente en la literatura reciente. La música consiguió emanciparse de la no-música.

La concepción de Schenker de “música propiamente dicha” ya se manifiesta en escritos de las primeras décadas del siglo XIX. Edward Lippman escribe en su reciente *Historia de la estética musical occidental* que “el primer defensor significativo del formalismo en el siglo XIX es Johann Friedrich Herbart”, que en 1813 articuló la posición que ha pasado a asociarse con Hanslick, según la cual “en música [...] los elementos son tonos, o realmente relaciones de tonos, y lo objetivamente hermoso surge de su combinación”.²⁶

Herbart fue muy explícito en torno a la actitud que subyace en los hábitos del análisis musical del siglo XX: “En la composición estricta [...] las notas sólo necesitan leerse, a pesar de lo cual agradan”.²⁷

La etiquetación metafórica tal y como vengo describiéndola apunta hacia la concepción formalista de la música que la originó, y raramente juega otro papel que no sea reafirmar esa concepción y, por tanto, cuestionar el valor de las interpretaciones no formalistas del significado musical, explícitamente o de otro modo.

Esto me empuja a indicar brevemente la que creo que debe ser la alternativa: tomar una observación como la de García Márquez en su significado literal, aceptando “premonicio-

25. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt*, trad. John Rothgeb y Jürgen Thym (Nueva York: Schirmer Books, 1987), pág. 16.

26. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992, págs. 293-94.

27. Lippman, *Western Musical Aesthetics*, pág. 296.

nes” como una propiedad que la música puede tener y que nosotros podemos experimentar sin mediación alguna, analizándola en términos de los detalles de la música. Esta sería, tal y como yo la entiendo, el equivalente para la música de lo que Panofsky llamaba “síntesis estética recreativa”.²⁸

Por otro lado, si “premoniciones” es una propiedad transferida, ¿qué es lo que se transferiría de la pintura? ¿Y de la poesía? ¿Y del cine? ¿Y de la tragedia? Y, ¿por qué éstos la tendrían intrínsecamente mientras que la música no puede hacerlo?

En lo que respecta a García Márquez, su idea general es intuitiva. Él es uno de esos “legos con talento” sobre los que escribió Panofsky, en el que la facultad de la intuición sintética puede desarrollarse mejor que en los investigadores eruditos.²⁹

El más dotado de estos legos, si nos referimos a la música, fue seguramente Marcel Proust. Introduzco aquí algunos pasajes de *Por el camino de Swann* que creo que representan de un modo extraordinariamente sensible los registros por medio de los cuales se nos presenta la música y por medio de los cuales nosotros la re-presentamos, con la intención de mostrar cómo este virtuoso del lenguaje nos emociona valiéndose desde las cualidades percibidas directamente, de la interacción consciente con impresiones, sentimientos y asociaciones externas, hasta la reflexión -incluso del análisis musical-, la síntesis y el recuerdo.

El año antes había oído [...] una obra para piano y violín (pág. 251) [...] Quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones (pág. 251) [...] Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por bajo la línea del violín, delgada, resistente, tensa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte de piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado [...] seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía [...] que al pasar le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosa que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatar nuestra nariz. (pág. 251) [...] Indudablemente, las notas que estamos oyendo en ese momento aspiran ya, según su altura y cantidad, a cubrir, delante de nuestra mirada, superficies de dimensiones variadas, a trazar arabescos y darnos sensaciones de amplitud, de tenuidad, de estabilidad y de capricho. Pero las notas se desvanecen antes de que esas sensaciones estén lo bastante formadas en nuestra alma para librarnos de que nos sumerjan las nuevas sensaciones que ya están provocando las notas siguientes o simultáneas. [...] Y así, apenas expiró la deliciosa sensación de Swann, su memoria le ofreció, acto continuo, una transcripción sumaria y provisional de la frase, pero en la que tuvo los ojos clavados mientras que seguía desarrollándose la música, de tal modo, que cuando aquella impresión retornó ya no era inaprehensible. Se representaba su extensión, los grupos simétricos, su grafía y su valor expresivo; y lo que tenía ante los ojos no era ya música pura: era dibujo, arquitectura, pensamiento, todo lo que hace posible que nos acordemos de la música. (págs. 251-2) [...] Swann escuchaba los temas sueltos que iban a

28. Panofsky, “Art History as a Humanistic Discipline”, págs. 14-22.

29. “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, en *Meaning in the Visual Arts*, pág. 38.

entrar en la composición de la frase como las premisas en la conclusión necesaria, y asistía a su génesis. (pág. 414) [...] Swann consideraba los motivos musicales como verdaderas ideas [...] y se dio cuenta de que la poca distancia entre las cinco notas que lo componían [el motivo] y la vuelta constante de dos de ellas eran origen de aquella impresión de dulzura encogida y temblorosa. (pág. 411).³⁰

¿Debemos considerar simplemente estos escritos como pertenecientes a otro mundo, irrelevante para nuestras discusiones teóricas sobre el significado y la expresión musicales? ¿Debemos ocultar nuestra vergüenza catalogándolos, tomando prestado el título de un ensayo recién publicado, entre los “modos metafóricos de crítica musical del siglo XIX”?³¹ Creo que haríamos mejor si aceptáramos su autoridad y aprendiéramos de la multiplicidad de modos en los que debemos abordar la interpretación de la música si hemos de aproximarnos a nuestra vivencia de la misma, incluso si ello no puede producir las formulaciones de una teoría consistente.³²

La metáfora se valora no sólo por su capacidad para impartir significado de un modo especialmente certero, sino incluso más –al menos cuando da lo mejor de sí– por la instantaneidad con la que sus incongruencias chocan contra el intelecto (la metáfora de Schopenhauer para el silogismo como una ratonera) y las emociones (el verso de Shakespeare “How sweet the moonlight sleeps upon the bank” [“Cuán dulcemente duerme el claro de luna sobre la orilla”, *El mercader de Venecia*]). La metáfora de Goodman es astuta y ha de saborearse lentamente. La metáfora de Proust –“se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte de piano [...] hechizada y bemolada por la luz de la luna”– es en sí misma cautivadora, con su crescendo de brillantes incongruencias. La metáfora habita en un reino en el que rige la imaginación, no la lógica. Donald Davidson comienza su ensayo “Lo que significan las metáforas” con el aforismo “la metáfora es el fruto onírico del lenguaje”.³³

La música es capaz de lograr tales efectos, completos en el marco de su propio lenguaje. El extenso segundo movimiento del *Trío en Mi bemol mayor, op. 100* de Franz Schubert, Andante con moto, se inicia con un tema taciturno e introvertido en Do menor, acompañado por una figura renqueante que, a pesar de que se toque a una velocidad algo más rápida (el porqué no lo aprendemos hasta el finale), se percibe como la retreta de una marcha fúnebre: acordes repetidos, acentuación sobre la cuarta parte seguida de un ritmo punteado y ocasio-

30. Las citas están tomadas de la traducción clásica de Pedro Salinas. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 1. *Por el camino de Swann* (Madrid: Alianza, 1966). [N. del T.]

31. “Thomas Grey, Metaphorical Modes in Nineteenth-Century Music Criticism: Image, Narrative, and Idea”, en *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), págs. 93-117.

32. Samuel Beckett apuntó que “Podría escribirse un libro sobre la importancia de la música en la obra de Proust” (*Proust*, 1931) y Jean-Jacques Nattiez lo ha hecho (*Proust as Musician*). Pero en mi lectura del mismo he encontrado el libro dedicado demasiado resueltamente a extraer una teoría consistente de este tipo a partir de Proust.

33. *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Clarendon Press; Nueva York: Oxford University Press, 1984).

nalmente trinos semejantes a un redoble de tambor, todos ellos signos característicos que pudieron oírse durante todo el siglo XIX. Ese tema, que no puede sino repetirse, alterna con un encumbrado tema en Mi bemol mayor que se somete a un vigoroso y afirmativo desarrollo; parece como si pudiera ser capaz de sacar el movimiento de la desesperanza de la música en Do menor, aunque finalmente siempre acaba desplomándose hacia él. (Fig. 4)

The musical score for Figure 4 is presented in two systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a half note G4. The piano line features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano part showing triplet markings and dynamic markings like *pp*.

Figura 4

Todo el movimiento se asemeja a un pensamiento circular, obsesivo en torno a un tema lúgubre. El finale, *Allegro moderato*, es uno de esos rondós inacabables de Schubert que parecen modular valiéndose de más tonalidades de las existentes, prolongándose con un inacabable tamborileo de salvaje energía. (Fig. 5)

Figura 5

The musical score for Figure 5 is presented in two systems. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano line features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano part showing triplet markings and dynamic markings like *p*.



Hacia el centro del movimiento, la mano derecha del piano convierte sus sencillos tresillos en un ritmo de hemiolia, el violín toca acordes *pizzicato*, la mano izquierda del piano retoma la retreta del segundo movimiento y, como surgido de las profundidades de lo inconsciente, el violonchelo da un paso adelante para tocar el tema taciturno *sotto voce*. De repente es como si todo ese tamborileo hubiera sido concebido para reprimir. (Fig. 6)

Figura 6



La razón para el tempo más rápido que el de una marcha fúnebre en el segundo movimiento es que el violonchelo debe poder recuperar el tema en el finale en un tempo próximo al original. Se trata de una metáfora tan poderosa como cualquiera de las que pueda pensar que se dan en el lenguaje. Pero la música aún con frecuencia dominios evidentemente disjuntos o incluso incompatibles, y es de este modo como suele ser metafórica. La metáfora es

una fuente tan normal de significado para la música en su propio terreno como lo es el lenguaje en el suyo. La música habita un mundo en el que la metáfora comunica.

Schubert recupera el tema en Do menor una segunda vez cerca del final del último movimiento; de hecho, lo que hace es construir un final para la pieza por medio de esa reaparición. Mediante el sencillo desplazamiento de la tercera frase del tema -que hasta ahora había vuelto siempre al principio- al modo mayor, emancipa la pieza de la sensación de entrampamiento con la que se había cerrado el segundo movimiento (Fig. 7) -una sensación que se ve reforzada por un solo intento fallido de escapar cerca del final (Fig. 8)- y de la que el Scherzo y el Finale habían parecido simplemente escaparse.

The image shows a musical score for Figure 7, consisting of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system has a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'arco', 'f', and 'cresc.'.

Figura 7

Estoy respondiendo aquí a la dimensión narrativa de la pieza a la vista de las serias preguntas que se han suscitado últimamente sobre la interpretación de la música como narración. Algunas tienen que ver con la identificación de una voz narrativa, que raramente se escucha en la música.³⁴ Se dice que la música generalmente no narra y cuando se realizan afirmaciones sobre la narración musical puede que se trate realmente de afirmaciones sobre la representación musical, o puede que sea el crítico quien está realmente narrando. Se dice que también existe confusión en torno a los personajes de la narración, que pueden ser una mezcla de elementos musicales, como tonalidades y temas, y de personas, como el oyente que se desplaza a lo largo de la pieza y el compositor mientras compone. Una pregunta adicional es cómo puede pensarse que la música narra cuando carece de un tiempo en pasado.

34. Carolyn Abbate ha podido identificar en la música momentos en los que puede sentirse una fuerte sensación de una voz narrativa. Véase *Unsung Voices* (Princeton: Princeton University Press, 1991). Pero tales momentos son infrecuentes y ella desacredita toda otra interpretación narrativa.

Figura 8

Estas objeciones son las previsibles y son más que suficientes para bloquear cualquier reivindicación de que la música puede narrar, en el sentido literal en el que una secuencia lingüística escrita o hablada puede narrar. Y esa literalidad hace que las objeciones sean tan intrascendentes como la etiquetación metafórica de la que he venido hablando.

Hemos visto cómo los escritores creativos pasan de largo por encima de las disputas de los teóricos sobre el contenido de la música. Así lo hacen también frecuentemente los compositores. El *Mikrokosmos* de Béla Bartók contiene 153 “Piezas progresivas para piano” en seis volúmenes. Se hallan publicadas con títulos en húngaro, francés, alemán e inglés. Bartók fue responsable únicamente de los títulos húngaros, ya que las traducciones las realizó su amigo Tibor Serly. Bartók denominó a la núm. 142 del volumen 6 “*Mese a Kis Legyroll*” (“Un cuento sobre una mosquita”). El título francés de la versión impresa es “*Ce que la mouche raconte*” (“Lo que cuenta la mosca”). Repárese en la diferencia: el título de Bartók presenta la pieza (o la partitura, o la interpretación) como un cuento. ¿Quién es el narrador? Quizás Bartók, quizás el intérprete, quizás el oyente. En la versión francesa, puede que la mosca sea la narradora, pero puede que lo que oigamos sea el contenido del cuento de la mosca con Bartók como el escritor fantasma. Quizás el tiempo en presente –“*raconte*”– favorece el hecho de que sea la mosca la narradora. Los títulos alemán e inglés de la versión impresa parecen favorecer esta teoría: “*Aus dem Tagebuch einer Fliege*” y “*From the Diary of a Fly*” (“Del diario de una mosca”), aunque esto podría ser un modo más preciso de caracterizar una vivencia propia.

Pero tampoco sería enteramente satisfactorio, ya que no existe ningún elemento en la música que sea claramente identificable como la mosca, a la que le sucede todo, ni tampoco son claramente identificables los eventos musicales como imitaciones de las acciones de la mosca. Quizás podríamos pensar en ello como una especie de película en la que la cámara es el ojo del personaje.

Existen algunos signos relevantes en la partitura impresa. En un momento determinado el tempo aumenta, con una indicación metronómica y la palabra *Agitato* encima del pentagrama. En ese punto, entre los dos pentagramas, encontramos las palabras *molto agitato e lamentoso*. El oyente no tendría ninguna dificultad para reconocer el momento. También

encontramos sobre el pentagrama en ese momento las palabras húngaras “*Jaj, pokhalo!!*” con dos signos de admiración, entre comillas. “*Pokhalo*” es una telaraña. Las palabras en italiano son del compositor, las escritas en húngaro las dice la mosca, directamente o como cita de otro (aquí estoy siendo muy escrupuloso). Diez compases después, encima del pentagrama, encontramos las palabras *con gioia, leggero*. Ahora *Lamentoso* y *con gioia* pertenecen a esa categoría de indicaciones del compositor que son mitad prescripción, mitad descripción o comentario, como *Largo e mesto* de Beethoven. En el caso de Bartók, esas palabras parecen sugerir un comentario del compositor como narrador.

En cualquier caso, al presentar la pieza como un relato más que como una representación, Bartók no estaba cometiendo ninguna impropiedad mayor que las cometidas por los pintores y los críticos o historiadores de arte que hablan de “pintura narrativa”. El problema se encuentra en esa imprecisión del lenguaje sobre la que Mendelssohn supo poner el dedo en la llaga. La palabra exacta estaría entre “narración” y “representación”. Pero, ¿qué importancia tiene encontrar la palabra adecuada? ¿Se dirigirán estos críticos vestidos de negro desde García Márquez hasta Bartók y les entregarán también una citación por representar falsamente una pieza musical como un relato?

Hayden White escribe en su comentario en la conclusión de *Music and Text* en torno al “contenido cognitivo” de las obras musicales. En relación con el modo en que queda prefigurado en su introducción el desarrollo armónico del primer movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven –como una “prolepsis” (¡recuérdese la “premonición” de García Márquez!), lo denomina una relación “narracional”. La conciencia de estas categorías, sostiene –otras son “acciones”, “eventos”, “conflictos”, “desarrollo en el curso del tiempo”, “crisis”, “clímax”, “desenlace”– es una especie de pre-conocimiento tácito, como el conocimiento de un idioma materno. El quid de la comparación es que un idioma materno es la lengua que hablamos y distinguimos más directamente, con un menor grado de mediación, porque comenzamos a aprenderlo desde el comienzo de nuestra consciencia. Y eso sucede cuando comenzamos a aprender aquellas categorías de experiencia que son para nosotros cualidades intrínsecas.³⁵ Las conocemos de un modo tanto no discursivo como discursivo.

El arte, escribe Maynard Solomon en una ponencia inédita, puede “simbolizar vastos dominios de experiencia y sentimiento [...] Estas experiencias son los ritmos de la vida, orgánicos, emocionales y mentales [...], que no son simplemente periódicos, sino infinitamente complejos y sensibles a todo tipo de influencia [...]. La referencialidad de la forma musical puede extenderse mucho más allá de las disposiciones pictóricas, tópicas, narrativas o míticas [...] Y es que las formas literarias y los rituales míticos derivan también de –y, a su vez, representan– modelos de experiencia “anteriores”, quizás más fundamentales. [...] La estructura formal de una composición musical puede proyectar por medio de procesos universales de percepción

35. *Music and Text*, págs. 193-95.

simbólica y sin una intención consciente imágenes capaces de evocar modelos arcaicos y psicológicamente elocuentes de la experiencia humana. [...] La composición musical es un acto de creación análogo a la creación de vida, y [...] la forma musical es capaz de simbolizar el proceso por medio del cual la creatividad resiste la tendencia natural de todas las cosas a dejar de existir. La música se mantiene viva por medio de la introducción constante de inestabilidades, tensiones y desequilibrios que provocan postergaciones a pesar de que en última instancia requieran resoluciones, de las cadencias imperfectas o rotas, de frases que se solapan y de perturbaciones de la simetría que constituyen señales imperceptibles para la prolongación.”³⁶

Israel Knox, al referirse a la visión de la música de Arthur Schopenhauer, escribe que “La música hace repicar la metafísica de nuestro ser, el crescendo, el clímax, la crisis, las resoluciones de nuestro propio afán, impetuosidad, paz y los retrasos y aceleraciones, el ímpetu y la pasividad, la fuerza y el silencio de las cosas.”³⁷

La creencia que tiene en común con Salomon es que por debajo de la superficie material de la obra musical se halla una idea, una imagen, una configuración, una sensación, que establece vínculos con nuestra propia consciencia, con las formas en que registramos nuestras vivencias. Es el compromiso con esa sensación del yo lo que nos permite aceptar la pieza de Bartók sobre la mosca como narrativa.

La pieza núm. 144 de *Mikrokosmos* se titula “Segundas menores, séptimas mayores”. Sin embargo, yo siento eso, al igual que en la pieza de la “Mosca”, que podría haberse llamado “Segmentos de tonos enteros superpuestos”, en términos de los mismos tipos de categorías “narrativizadoras”, pero no a costa de ignorar las segundas menores y las séptimas mayores, que están controladas de un modo muy hermoso.

Ni el título narrativo ni el formalista por sí solos revelan de qué trata cada una de las piezas. Existen otros títulos en el *Mikrokosmos* que sugieren sonoridades (“Gaita”), géneros (“Danza campesina”), estilos (“De la isla de Bali”), acciones (“Lucha”), afectos (“Andrés feliz”); énfasis diferentes, pero ninguno nos dice en absoluto de qué trata la pieza y ninguno excluye el resto de las categorías. Podría asociarse una teoría estética o historiográfica diferente con casi cualquiera de las categorías. Pero la lección que extraigo del *Mikrokosmos* es que estos aspectos no compiten entre sí sino que coexisten dentro de la música y que no deberían competir en su interpretación. Ese es el sentido del título. La música es proteica y sus significados son multidimensionales. ■

Traducción: Luis Carlos Gago

36. “The Image in Form”, ponencia inédita presentada en una conferencia sobre “The Interpretation of Mozart’s Instrumental Music”, Stanford University, Mayo 1992, citada con la amable autorización de su autor.

37. Israel Knox, “Schopenhauer’s Aesthetic Theory”, Michael Fox, ed., *Schopenhauer: His Philosophical Achievement* (Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 1980), pág. 144.