

El diseño de musiké: la finalidad estética de la música

Ricardo A. Ruiz P.*

Resumen

El propósito inicial de este ensayo es el de examinar la diatriba sobre el predominio de la palabra y la música —una ante otra—, a través de lo teleológico —la causa final—. Para ello, se consideran con preferencia las posturas Schopenhauer y Nietzsche, filósofos que han sido clasificados como irracionalistas; no obstante, iniciamos con Platón y revisamos a Kant en virtud del piso que brindan para las conclusiones a las que llegamos, entre las que destacaríamos que aunque prevalezca el sentido de la no funcionalidad del arte, lo cierto es que su finalidad y su existencia es tan íntima a la naturaleza del hombre, tanto como para vencer lo inefable de las experiencias estéticas, además de examinar el orden ontológico que conlleva la música.

Palabras clave: ontología, música, retórica, mimesis, ethos, estética.

* Profesor ordinario del Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Licenciado en Letras, mención Historia del Arte. MSc en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y cursante libre del Doctorado de Filosofía de la Universidad de Los Andes. Venezuela. Email: ricardoruiz@ula.ve

The purpose of Musiké: the aesthetic intention of music

Ricardo A. Ruiz P.

Abstract

The initial purpose of this essay is to examine the diatribe on the predominance of the word over music and vice versa, through the teleological -the final cause-, for this, they are considered with preference the positions Schopenhauer and Nietzsche, philosophers who have been classified as irrationalist, nevertheless we start with Plato and review Kant by virtue of the basis they provide for the our conclusions, among which we would highlight that although the sense of non-functionality of art prevails, the truth is, that its purpose and its existence, is so intimate to the nature of man as to overcome the ineffable aesthetic experiences, in addition to examining the ontological order that entails music.

Key words: ontology, music, rhetoric, mimesis, ethos, aesthetics.

*La gente dice que el alma,
al escuchar esta canción,
entró al cuerpo.
Pero en realidad el alma misma es la canción.*

Hafiz, poeta persa.

El propósito inicial de este ensayo fue el de abordar las ideas que giran alrededor de la discusión añeja sobre el predominio entre *palabra* y *música*, sin embargo, revisar este tema, implica explorar otros colindantes y de una importancia clave. Por esto, adquirió relevancia indagar la base que conlleva posicionar la palabra y la música —una ante otra—, a través de lo teleológico —la causa final—, que en este caso se discurre en un ámbito controversial: el arte. Para ello, se consideran con preferencia las posturas de Schopenhauer y Nietzsche, filósofos que han sido clasificados como irracionalistas, no obstante iniciamos con Platón y revisamos a Kant en virtud del piso que brindan para las conclusiones a las que llegamos. Si bien es cierto, que cada uno de ellos no habla de toda la música, cada consideración trae consigo preocupaciones sustanciales, a saber: que no todos los músicos que son objeto de su reflexión, escribieron letras o libretos para sus canciones, esto producirá una legítima búsqueda por lo esencial más allá de música netamente instrumental o no.

La pregunta sobre la causa final de la música —aunque contemporáneamente sea objeto de escasa discusión—, se percibe en casos concretos como la música incidental en el cine y televisión, como componente terapéutico en la musicoterapia, incluso en el uso de la música como recurso pedagógico, en fin, una instrumentalización del arte a favor de metas personales o con matices científicos que implican cuestionar el designio al que se le asoció en un inicio de nuestra cultura occidental.

La *ποίησις* (póesis) inicialmente se prefería con acompañamiento musical en Grecia. Para mayor aproximación de lo que significaba, correspondería verla como canto en nuestro contexto histórico. Sin embargo, para la Antigüedad, ella pertenecía a la oralidad que transmitía historia y tradición en cada cultura, tanto la griega como otras, sea uno de los casos más reconocidos los poemas homéricos. Bajo este matiz, resultaba digno para los pensadores de la época atender la importancia de la

ποίησις, pero eso que para nosotros es poesía, para aquellos griegos, cuya traducción podría poner en perspectiva esa preocupación sería la de: acción y creación; esto tendría dentro de la jerarquía de las artes un punto a favor, dirán en el pasado que las musas inspiraban a los poetas, pero ¿y la *μουσική* (*musiké téχνη* (*téchne*) o el arte de las musas, del que se origina el término música, ¿qué relación tiene con la *ποίησις*? Desde aquel momento la condición fue clara entre ambas, surge una preferencia por la palabra (que engendra, crea, es técnica bella) y para la *μουσική* se entendería como método (la organización y el orden de aquello que rodea y acompaña a la palabra). Con esta compleja relación se posicionó el gran argumento de discusión que determinaba la relación música y palabra.

En Grecia el arte tiene un vínculo con el *ethos*, esto es, una finalidad, una utilidad en las artes que veían los filósofos de la época, el arte hará mejores hombres a los hombres o sencillamente no sería considerado útil para la sociedad, esto se vería resumido en el término *kaloskagathía*, que afirmaba que lo bello es bueno, y lo bueno es bello, un subyacente piso moral que orientaba la gran búsqueda de aquellos filósofos: la justicia; y el arte no podía escapar de la justicia en el mundo de los hombres, ni del conocimiento universal, ni de la mirada de los dioses.

Neubauer, afirma que en la Antigüedad las preocupaciones sobre la ética y la mimesis en relación con la música, pueden verse reflejadas en Platón:

“Se podría afirmar que las consideraciones éticas llevaron a Platón a favorecer la música dominada por la palabra frente a una música que ofrecía un conocimiento de la armonía cósmica —aunque la Verdad y el Bien fueran inseparables para él y las razones cognitivas fueran, en última instancia, éticas”¹.

Las preocupaciones son de índole ética y de función educativa, la construcción de la República y la salvación del alma, gigantescas empresas que se ven unificadas en el concepto de *paideia*, es decir, la forma para educar y construir cultura de Grecia. De aquí que las artes jugaban un papel importante, pero siempre y cuan-

¹ Neubauer, John. La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII. Visor Dis., S. A., Madrid. 1992. p. 45.

do obedecieran a directrices trascendentales, como se ve en uno de los textos de Platón, “El libro III de la *República* subordina la armonía y el ritmo al discurso (398c-d), al tiempo que prohíbe el uso de cuatro modos por ir contra la moral”². Sin embargo, años luego, en las *Leyes*, un Platón maduro, medirá aún más su percepción:

“Se ha producido un cambio muy profundo. Mientras que Platón todavía cree que la música puede revelar la armonía de las formas e ideas inmutables, la separación y el abuso frívolo de las palabras, ritmos y melodías le indica que la música no es intrínsecamente armoniosa, sino que se trata de un instrumento que la sociedad puede corromper”.³

Esta idea de instrumento que puede corromper, será categórica al medir la utilización de la música en manos de cualquier hombre. Años luego, esa discusión sobre lo moral seguirá en manos de la iglesia, adaptada a sus preocupaciones dogmáticas, bajo una disposición sobre lo ético y lo racional, lo etéreo y supraterráneo, tal como lo apropiará San Agustín para ver lo matemático de la música, pero sobre todo, de la palabra, que se percibe como sagrada, no debía ser obstaculizada por la música, más allá de la conmoción que le produjeron los cantos religiosos que presencié, la razón prevalecía en su evaluación.

Pero durante el tránsito histórico, la música tuvo momentos que incorporaron una intención o una poética más clara, afectar al oyente. Esto que puede ser una perogrullada en tanto el ser humano es evidentemente afectado de acuerdo al mundo sensible, la música quiso ser deliberada en ese sentido. Neubauer recoge un dato importante al respecto: “Aristóteles desarrolló su teoría de la música en respuesta a Platón, centrándose más en las emociones que en las palabras, y hasta cierto punto emancipó la música del lenguaje, acentuando sus efectos benéficos y catárticos”⁴. En el caso de Aristóteles, cuya concepción del arte tenía mucho de terapéutico —

² *Ibíd.* A estos modos que se refiere son el dórico, frigio, lidio y mixolidio.

³ *Op. cit.*, p. 47

⁴ *Op. cit.* P. 72

también era médico—, en tanto tenía la posibilidad de sanar al hombre y su alma con la catarsis, también reconoció, al igual que Platón, su carácter instrumental y por consiguiente la potencialidad de ser usada de cualquier forma, Neubauer reitera que el estagirita "quería subordinar la música al lenguaje porque temía las pasiones destructivas desatadas por la música pura"⁵.

Lo anterior podría identificar la preocupación y posterior concepción de la música como instrumento del *ethos*. A propósito de la funcionalidad de cantar determinadas cosas, encontraremos a la teoría de las pasiones como el elemento que impulsará ese propósito. Neubauer toma a uno de los primeros y más destacados teóricos para exponer el contexto de la época barroca:

“Mattheson, de quien normalmente se dice que es el más claro expositor de la Affektenlehre, profesaba una aversión a la teoría, aunque defendía el estudio de la naturaleza, la filosofía, la moral y la retórica. Si la música quiere servir a «la gloria de Dios y todas las virtudes», y si las virtudes se alcanzaban, como explica Descartes, por medio de las pasiones, la excitación de éstas ha de ser el medio y el fin de la música”⁶.

Este es un punto clave, ya que esa armería de pasiones debían ser sistematizadas, clasificadas, categorizadas, por ende, acercarse a las pasiones del ser humano, implicará buscar un arsenal de representaciones, sobre lo cual el compositor podría declarar su mensaje, articular discurso y persuadir. Neubauer nos expone que Batteux sostendrá que el hombre tiene que imitar porque no puede crear *ex nihilo*, urge el modelo del que se alimenta la creación. “Batteux piensa que los instrumentos también pueden imitar las pasiones: «La música sin palabras es también música. Expresa lamentos y alegrías al margen de las palabras”⁷.

En el barroco la teoría de los afectos consistía en racionalizar las pasiones para poder imitarlas, como sugería Aristóteles, es decir: la imitación o mimesis

⁵ Ibídem.

⁶ Op cit. p. 84

⁷ Op cit. p. 100

sería la mejor versión de la naturaleza que debemos imitar. Ello conlleva entender qué es aquello que llamamos *mejor* con un rasgo sustancial de lo bueno y lo justo. Esto implicaría una reflexión amplia al respecto, pero dado que la amplitud de este documento no es tal, partiremos de que toda declaración de bueno, mejor o justo, es evidentemente una posición ética respecto al comportamiento en el mundo a partir de una idea que se aspira como universal, de lo que todos aceptamos como lo correcto, resumidamente, un pensamiento colectivo que nos guía a la felicidad.

En el barroco, el hito que significó Claudio Monteverdi, y la intencionalidad explícita que describió para su música, podría sumar mayores hallazgos a este proceso de mimesis de las pasiones. Más adelante veremos lo que la ópera implicó en este momento para esta discusión, antes, veamos lo que subyace en el texto de *El Orfeo* (en 1607), ópera compuesta por un prólogo y cinco actos con música de Claudio Monteverdi y libreto en italiano de Alessandro Striggio. Allí, encontramos un par de estrofas en su prólogo que parecen dar cuenta de las pasiones que son propias de la música, a saber:

Soy yo, la música,
quien con sus dulces acentos
sabe apaciguar
los corazones alterados
y que puede inflamar
de cólera o de amor
los espíritus más fríos.

Cantando a los sonos
de mi cítara de oro,
acostumbro a alegrar
los oídos de los mortales e incito
al alma a desear
más ardientemente
entender las armonías
de la lira celeste⁸

⁸ Io la Musica son, ch'a i dolci accenti/so far tranquillo ogni turbato core,/ed or di nobil ira, ed or d'amore /posso infiammar le più gelate menti./Io su cetera d'or cantando soglio/mortal orecchio lusingar talora,/e in guisa tal de l'armonia sonora/de le rote del ciel più l'alme

El destino de la Música, como personaje encarnado y declarativo, es, en principio, el dominio de las emociones, pasiones, por encima del carácter, calmar al alterado, inflamar al impasible, en suma, elevar el alma a la “lira celeste”, que, según Barthélemy⁹, esta lira se trata de la configuración de los cuerpos celestes de nuestro sistema solar y su relación con las notas de la escala musical en dos tetracordios que definieron los griegos. Lo que vemos aquí, son referencias claras a una tradición histórica y una renovación de propósitos en la época barroca, la ópera es entonces una forma de persuasión, pero que responde al conocimiento de la astronomía, la matemática y el cosmos, este en su definición etimológica: orden. Así Striggio y Monteverdi, al igual que Bach, apostarán a la intertextualidad de los saberes, un diálogo entre pares.

Expertos, como Beatriz Cotello, Redelich y en correspondencia con Leopold, coinciden en afirmar que lo que motiva a las obras de Monteverdi no es la mimesis, que su retórica no es imitativa o incidental meramente, que en ella las búsquedas son tan íntimas que las pasiones no afectarán por simple analogía, sino porque en ellas emerge un sentido más profundo de lo universal, sea más clara la siguiente cita de Cotello:

“la ya citada Silke Leopold apunta que Monteverdi no pone la música al servicio del texto de manera retórica, más bien pone la música al servicio de la situación; señala también que el músico nunca se preocupó por revivir la música antigua en términos de notación musical —“los antiguos signos que vio una vez” parece que le resultaron *oscurissime ziffere*—, en cambio buscó en los escritos de los filósofos, representaciones musicales que pudiera incorporar adaptándolas a las formas de su tiempo. Redlich afirma que supo percibir e

invoglio. Striggio, Alessandro, Monteverdi, Claudio. L'ORFEO. Favola in musica 24 febbraio 1607, Mantova. Libretto n. 9, prima stesura per www.librettidopera.it: giugno 2002. Tomado de: <http://www.librettidopera.it/zpdf/orfeo.pdf>

⁹ Barthélemy, Jean-Jacques. Viaje de Anacarsis a la Grecia, Volume 4. La Ilustración. Madrid, 1847. p.406

interpretar lo que subyace de humanidad pura en la tierna tristeza fúnebre de los antiguos mitos griegos".¹⁰

Estas conclusiones hacen más clara la afirmación del mismo Monteverdi, cuando en su controversia con Artusi, afirma taxativamente: "el compositor moderno construye sobre los fundamentos de la verdad". Este concepto de verdad en la música, será objeto de disertación intensa en filósofos posteriores. Por el momento, diremos que lo dicho anteriormente sobre lo universal y esta afirmación de Monteverdi, son tan cercanas, que el dominio de la palabra o de la música en él será objeto de correspondencia y aclaratoria por parte de su hermano, Giuglio Cesare, citado por Claro: "Mi hermano dice que no compone sus obras de manera fortuita porque, en este tipo de música, su intención ha sido convertir las palabras en armas de la armonía y no en servidoras de ella"¹¹.

Adicionalmente a la discusión sobre la superioridad entre palabra y música, encontramos en el ámbito de la filosofía, en el § 51 de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant, esta reflexión sobre el poeta que define así: "ofrece jugando un alimento al entendimiento, y vivifica los conceptos por medio de la imaginación"¹², esto es un destino para la palabra que subyace en aquello que la razón alcanza, aquello que sin concepto es percibido no por objeto exclusivo de la razón. Pero la preocupación kantiana es predominantemente estética, en el § 52 dirá que la música, aquella que posee canto, tendría belleza no solo dada por el poeta que escribe en ella, sino un acceso estético distinto, pues poesía más música sería una unión mayor, no obstante agrega algo más, la escenografía de una ópera haría más compleja la unión de las artes: "la poesía con la música en el canto; este a su vez con la pintura (teatral), en una ópera"¹³, para llegar a preguntarse si más artes unidas significaría más belleza. Kant no se atreve a afirmar que a más artes hay más

¹⁰ Cotello, Beatriz (1998). "El Mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la ópera", en *Circe* 3, p. 175

¹¹ Claro, Samuel. Claudio Monteverdi-Giovanni Maria Artusi: una controversia musical, en *Revista Musical Chilena*. Vol. 19, No. 93 (1965): Julio - Septiembre. p. 91

¹² Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime*. Librería de Iravedra. Madrid. 2003, p. 108

¹³ Op. cit., p.110

belleza. Pero, en el mismo § 52, Kant declara su posición respecto al principio ético que debe tener la música, dirá:

“Cuando las bellas artes no están ligadas de cerca o de lejos a las ideas morales, que por sí solas contienen una satisfacción que basta por sí misma, ya se sabe la suerte les espera al fin. No sirven entonces más que como una distracción, de la cual se necesita tanto más, cuanto más medios se tienen para disipar el descontento del espíritu, de suerte que le hacen siempre más inútil y más contento de sí mismo”¹⁴.

Es necesario que la música siga de cerca la ética determinada como correcta, aquí conviene recordar los imperativos categóricos en Kant, que son parte concreta de su perspectiva sobre lo ético como una forma autónoma y autosuficiente de comportamiento. Es, entonces, vital que el artista esté apegado a principios morales mayores, incluso, la palabra debe responder a ella, supeditada y ennoblecida.

En el §53, se evidencia la poesía por encima del resto de las artes, dirá que ella fortifica la idea, el concepto, como un ejercicio libre e independiente de la naturaleza. La elocuencia y la poesía (en la dialéctica de ambas) no se separan más de lo necesario para seducir los espíritus y quitarles la libertad. En segundo lugar pone a la música que no deja, como la poesía, algo a la reflexión, sino que mueve el espíritu íntimo aunque pasajera y momentáneamente. Por otra parte, dirá de la música que es una composición (matemática que supera su propia magnitud matemática) que conduce a la idea estética, una comprensión del pensamiento en sí, es decir conforme a un tema (sin conocimiento solo como juego de sensaciones) que logra la afección, un goce o un placer. Más adelante en la Observación de ese mismo párrafo afirmará que el goce puede ser también desagradable si no eleva la naturaleza humana y moral. Aunque hay un párrafo que confiesa un poco más su percepción: “La música y las cosas que excitan la risa son dos especies de juegos de ideas estéticas, o si se quiere de representaciones intelectuales, que en definitiva no nos su-

¹⁴ Op. Cit., p 111

ministran ningún pensamiento, y que no pueden causarnos un vivo placer más que por su variedad”¹⁵. Subyace una clasificación como animación corporal, perteneciente a las artes agradables, concluirá, donde también cabe la bufonería.

Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación*, en particular en el § 50, en la disertación sobre la alegoría, el símbolo y el arte, llega a sostener que este último es la representación de conceptos generales y cosas no sensoriales, esto será importante para comprender lo que vendrá dentro de esta disertación. Respecto a la palabra, en específico la poesía, en el § 51, dirá de ella que precipita lo concreto, lo individual y la representación intuitiva: “Pues solo intuitivamente es conocida la idea: mas el conocimiento de la idea es el fin de todo arte”¹⁶. En el Vol. II de la misma obra, capítulo 37, es más preciso, define a la poesía como: “el arte de poner en juego la imaginación mediante las palabras”¹⁷. Pero esta imaginación schopenhaueriana tiene más que lo que afirma Kant sobre ella, ya que pertenece a un escenario universal, es decir: “Aun cuando el poeta, como todo artista, nos presenta siempre únicamente cosas particulares, individuales, lo que él ha conocido y nos quiere dar a conocer son las ideas (platónicas), la especie entera”¹⁸.

Esta idea platónica fundamenta la noción de universal y de esencia de cada idea en discusión, en sí, lo que cada una de ellas tiene que decir de su singularidad o de la verdad. Tomando en cuenta esto último, más adelante, cuando se refiere a la música hay una afirmación que despierta la duda en cuanto a mimesis, cuando se refiere a las voces de bajo, tenor, contralto y soprano: “corresponde a cuatro niveles en la serie de los seres, o sea, al reino mineral, el vegetal, el animal y el humano”¹⁹, esta afirmación nos hace preguntar si hay una alusión clara a la correspondencia entre arte y naturaleza en tanto mimesis. Será necesario volver sobre la relación de la palabra y la música, se dirá de la primera que reproduce el interior de toda la humanidad, de manera atemporal, ya que el lirismo responde a lo más parti-

¹⁵ Op. Cit., p 114.

¹⁶ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Trotta. Madrid. 2016, p. 146.

¹⁷ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación* Vol. II. Editorial Trotta. Madrid. 2005, p. 474.

¹⁸ Op. Cit., p. 477.

¹⁹ Op. Cit., p 499.

cular y universal. Schopenhauer lo pone así: “esto ocurre en la poesía lírica, en el canto propiamente dicho, en el que el poeta intuye y describe con vivacidad únicamente su propio estado”²⁰. Por ello considera que la tragedia es la máxima expresión de la poesía lírica. Ya en el § 52, al referirse a la música descarta la mimesis como símbolo o representación y manifiesta:

“En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre, es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo”²¹.

Aquí la música trasciende las ideas, independiente del mundo fenoménico, esto es, la objetivación e imagen de la voluntad inmediata, es decir, sin medios, sin otro lenguaje, un camino directo a la voluntad, expresa el en sí del fenómeno de la voluntad. De una manera más concreta dirá: “la música es el lenguaje del sentimiento y la pasión”²². Pero es un lenguaje independiente que no requiere conceptualizaciones o no emerge de ellas. “El concepto es aquí, como en todos los campos del arte, estéril: el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende”²³, un acceso solo dado por la cercanía a la voluntad, no representada, sino en sí misma, que se manifiesta sin referentes imitativos. Una forma directa e inmediata a la esencia del mundo.

Llegado a este punto, retomamos la manera en que Platón habla sobre el mundo sensible y el mundo de las ideas, esta comparación no es tan elemental, es posiblemente el justo momento en el que Schopenhauer logra quitar lo mítico al relato platónico para mostrar que la búsqueda de lo universal, la posibilidad de alcanzar la esencia del mundo, está en las artes no representacionales, en aquellas

²⁰ Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación*. Editorial Trotta. Madrid. 2016, p. 149.

²¹ Op. Cit., p. 153.

²² *Ibidem.*, p. 155.

²³ *Ibidem.*, p. 156.

que se presentan sin medias tintas, al respecto dirá: “En consecuencia, la música, considerada como expresión del mundo, es un lenguaje sumamente universal que es incluso a la universalidad de los conceptos más o menos lo que estos a las cosas individuales”²⁴, la música se convierte en una apertura al ser del mundo, un acceso cuyo lenguaje no está mediado por la palabra. Entonces llegamos al punto sobre el cual queda más explícita su posición respecto a esta relación entre palabra y música. El conocimiento mediato es dado por las palabras (conceptos), mientras que el inmediato, por la música (agitaciones de la voluntad). Para hacerlo más claro, Schopenhauer hace referencia a las sinfonías de Beethoven, dice de ellas que son: “una representación fiel y completa de la esencia del mundo, que rueda en una inabarcable confusión de innumerables formas y se conserva mediante la perpetua destrucción de sí mismo. Pero, a la vez, desde esa sinfonía hablan todas las pasiones y afectos humanos”²⁵.

Como hemos visto, en el recorrido histórico, lo ético convertiría al arte en un fundamento del alma, de los mejores ciudadanos, pero adicional a ello sumará plegaria. La retórica, sería ese elemento persuasivo del *ethos*. El afecto y las pasiones, conducirán a lo que en líneas atrás afirmábamos sobre la preocupación de lo que el ser humano hiciera de la música. A propósito, traemos a Miguel Salinas, en su *Retórica en lengua castellana* señala:

“Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc... Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa”.²⁶

²⁴ *Ibidem.*, p. 156

²⁵ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación* Vol. II. Editorial Trotta. Madrid. 2005, p. 502

²⁶ Citado por Torres, Jorge. “La Música como ciencia”. En *Estética*, revista de arte y estética contemporánea. Mérida - Enero/Junio 2009 N° 14, p. 108.

Desde Platón y Aristóteles, desde la teorización de las pasiones, la conciencia de construir música que funcionara para hacer mejores hombres o al menos acercarse a conmoverlos lleva al uso de la retórica en la música, así la mimesis entre las pasiones y los sonidos podrían, de la misma forma que la tragedia, conducir a la catarsis. Sobre esta idea, Torres, nos aclara directamente lo que significaría la retórica en el uso de la música del Barroco:

“Podemos concluir que uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos en la música fue la de proporcionar al discurso musical la capacidad de despertar, mover, y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Apropiarse de los recursos afectivos de los retóricos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca”.²⁷

Las pasiones y los espíritus, según Descartes, están irrigándose desde el alma al cuerpo, en este sentido se podría declarar que la música motiva al movimiento de los espíritus del cuerpo al alma. La retórica en la música barroca entonces es la persuasión, la intencionalidad de elevar esos espíritus, un acto instrumentado y compuesto para conducir al hombre a otro estamento. Como se refiere López Cano, a la relación afecto-efecto o pasión del alma-acción del cuerpo, de una manera bastante clara y resumida: "Esta identidad alma-cuerpo expresada en términos de pasión-acción o afecto-efecto, es un principio rector para la descripción musical de los afectos"²⁸, pero podría considerarse, en este punto una vez más, la concepción del alma que poseía Platón, es decir a sus tres partes y sus respectivas virtudes (racional, irascible y concupiscible; ergo, razón, voluntad y pasión), de la que la tradición de la filosofía y la religión tomó de ella para explicar el acceso a lo que no

²⁷ Torres, Jorge. “Descartes: Las pasiones del alma y la música barroca”. En *Dikaiosyne* N° 24. Universidad de Los Andes Mérida – Venezuela, 2010, p.185

²⁸ López Cano Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Universidad Autónoma de México. México, 2000, p. 51

pertenece al mundo de lo fenoménico. Más adelante tejaremos la relación, antes debemos clarificar ese acceso a la mimesis y qué imita.

La reflexión a continuación hace suponer que la mimesis no se trataba de una copia del ruido del mundo, músicos y teóricos tendrán posiciones disímiles al respecto, en la actualidad vemos aún posiciones en este sentido, Kivy citado por Neubauer:

“arguye que la expresión no tiene nada que ver con la intención del autor (esto es, que cuando Beethoven escribió el segundo movimiento de la Heroica, no fue preciso que estuviera triste, ni siquiera podemos sacar la conclusión de que quisiera escribir música triste); y la expresión tampoco significa, sigue diciendo Kivy, que la música pueda despertar ciertas pasiones en el oyente. Así pues, en vez de decir «esta música expresa tristeza» deberíamos decir que es «expresiva de la tristeza», con lo que es el oyente el responsable de atribuir expresión a la música”²⁹.

Desde esta postura valdría revisar lo dicho por Kivy desde otras voces, para entender qué es la expresión y qué es la naturaleza de la música entonces. Para Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, la música tiene una similitud a la concepción schopenhaueriana, al referirse a su posibilidad de ser espejo de imágenes y conceptos, dice: “Aparece como voluntad, tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad”³⁰. Aquí la voluntad adquiere mayor claridad y poder. En este sentido, tomaremos de Torres el concepto de voluntad nietzscheano para clarificarlo en su real perspectiva:

²⁹ Neubauer, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Visor Dis., S. A., Madrid. 1992, p. 222.

³⁰ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. Madrid. 2009, p. 73.

"para Nietzsche la armonía simboliza a la Voluntad misma mientras que el ritmo es una representación de ella, ambos aspectos de la música se encuentran en distintos grados de relación con la voluntad en donde el más íntimo y profundo lo tiene la armonía, ella simboliza a la voluntad tanto fuera como dentro de las formas de la apariencia"³¹.

Es posiblemente una preocupación más allá de la estética, es con mayor claridad una cuestión ontológica, de tal manera, que devela con perspicacia que la pregunta es por la esencia, no la representación, ni la mediación. Por ende, confiesa: "así la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado"³².

Aquí podemos establecer que la conceptualización en la música, podría estar en el borde exterior de la discusión, ya que todo lenguaje sobre un lenguaje será apenas un contacto externo, la honda profundidad de la música es elemento primordial del mundo, Nietzsche sigue apostando a la posibilidad de llegar al ser sin mediaciones:

"Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia"³³.

Estas líneas evidencian una clara alusión a la jerarquía entre palabra y música, no obstante, quedará más claro en *Sobre la música y la palabra* (Fragmento inédito de 1871), donde Nietzsche, distingue entre la palabra y la música claramente, la letra será la expresión simbólica (imágenes) y sostiene que la música, sus

³¹ Torres, Jorge. "La Música, lenguaje inmediato de la voluntad, como intuición simbólica de la universalidad dionisiaca en el Nacimiento de la Tragedia de F. Nietzsche". Tesis doctoral. Mimeografiado. 2015., p. 240.

³² Nietzsche, F. Op. Cit., p. 74

³³ Ibídem.

sonidos, están con la voluntad, es decir, es el objeto de la música: “La peor música, frente al mejor poema, siempre significará el fondo dionisiaco”³⁴. Vale la pena tomar una vez más de Torres, lo que concluye respecto a lo ontológico, según Nietzsche, en la música y su búsqueda:

"De acuerdo a Nietzsche la música somete al poder de la apariencia y lo transforma en símbolo, en esta cualidad transformadora de la música se encuentra su capacidad de ser símbolo de la verdad, es decir dicho de otra forma el poder ontológico de la música está en su capacidad de ser símbolo de la verdad".³⁵

He aquí el tema central, la verdad en la música, como gran pregunta ontológica, en la que subyacen, discusiones teleológicas, éticas y estéticas, qué es y cuál es su causa final. Picó³⁶, a quien Torres toma en consideración, define de manera precisa que el arte, desde los argumentos de Schopenhauer, es un acceso a la Voluntad (con inicial en mayúscula), irrepresentable en el arte, por consiguiente la música que no es representativa, es el símbolo de la Voluntad en el mundo, no de la idea, no de la imagen, sino de la Voluntad misma, no hay mimesis, pues no imita ni del mundo fenoménico, ni del mundo de las ideas. Tal afirmación, nos da un giro. Torres se adscribe y concluye que la música es símbolo de la verdad, de lo verdadero, lo verdadero es la esencia de la verdad, que se intuye y se siente, verdad del conocimiento. Ahora bien, el interés por la verdad, la representación y el ser es legítima de la ontología. Lo que nos lleva a rastrear esta preocupación como idea desde Platón.

Para cerrar este recorrido, reconozcamos que la herencia matemática pitagórica es fundamental para concebir la música como elemento universal, pero además

³⁴ Nietzsche, Friedrich. *Sobre la música y la palabra* (Fragmento inédito, de 1871) Disponible en: <http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/nietzsche-friedrich-sobre-lamusicay-la-palabra-fragmento-inedito-de-1871/> (Consultado el 01 de abril de 2017) s/f.

³⁵ Torres, Jorge. “La Música, lenguaje inmediato de la voluntad, como intuición simbólica de la universalidad dionisiaca en el Nacimiento de la Tragedia de F. Nietzsche”. Tesis doctoral. Mimeografiado. 2015., p. 241.

³⁶ Op. Cit.

intérprete de un cosmos que la razón no puede dominar en el lenguaje. En el *Timeo* de Platón³⁷, podemos reconocer que hay una relación de macrocosmos y microcosmos, la manera que se narra la conformación de la naturaleza, no solo es matemática, herencia pitagórica, sino orden de todo lo sensible. El Demiurgo sigue la materialización de lo proveniente del mundo de las ideas, pero la concepción de la naturaleza es de un universo viviente, el alma es dueña y gobierna al ser inmortal (indivisible, eterno e inmutable) y al ser en devenir (divisible y que acontece). En todos ellos las partes y proporciones son profundas relaciones matemáticas, es el número áureo, como diría Fibonacci, en las que se discute la fiel relación de lo original y la copia. La música no es un retrato, la representación no es relevante. La música, como arte superior, no reconoce las causas que las produce, ni las palabras/poesía/texto es un elemento superior, es simplemente otro instrumento.

Esa visión del alma platónica que subyace en la herencia occidental, supone que no pertenece al mundo sensible, que es trascendente, que además es parte de un todo mayor, que está en tránsito y ese tránsito va entendiendo al mundo según lo que proporcionan los sentidos, los fenómenos y lo que supera a estos. En ese sentido, las pasiones y la música no estarían solo en la relación de mimesis de lo que existe en el mundo percibido por los sentidos en estado consciente, sino que estaría en consonancia con lo que es inefable, universal y pertenece a un todo del que es intérprete inmediato y directo, al final podríamos considerar que la música actúa en la vibración del cosmos, en la que todos estamos supeditados, en la afinación que cada cuerpo del universo tiene, vibra al encontrar la nota, el acorde que le corresponde (más allá del placer o del displacer).

Pero el tránsito de la historia no exige la perpetuidad de las ideas, y el devenir de pensadores quisieron mostrar que la música no dependía de la palabra, podría apostarse como superior a la palabra. Si la música es superior a la poesía, si la palabra es un metalenguaje limitado para acercarnos a la música, todo ejercicio escrito que da cuenta de la música sería limitado, vano y discutible de acercamiento. Una explicación determinista es que las limitaciones tecnológicas de los instru-

³⁷ Platón. *Timeo*. Gredos. Madrid, 2011.

mentos musicales son de notable consideración para entender la relación de la palabra sobre la música, luego será música sobre palabra.

El sustrato de la retórica de las palabras sobre la música encierra un matiz: el mensaje, el contenido, que reviste otra gran discusión, a saber: la funcionalidad del arte, luego la funcionalidad de la música, la guía del arte a través de *ethos* elevada por el *pathos*; buscando *paideia*, obliga a mapear esa funcionalidad o utilidad subyacente en la mayoría de las discusiones. Sin embargo, más allá de las ideas rectoras de la cultura, de la sociedad, de la época que celebra cierto arte, encontramos discusiones que van sobre la universalidad y la atemporalidad de la búsqueda del arte, y con ello la música, en la más amable de todas las posiciones, resultará ser la representación de la verdad, de la verdad en sí.

En Nietzsche y Gadamer vemos la experiencia estética frente a la música como un acceso a la verdad, que acorta la distancia con lo inteligible. Desde el reconocimiento remoto de la música como un orden matemático de sonidos y proporciones, el mismo orden del cosmos (que es la belleza que reconocen Pitágoras y sus seguidores), hasta Gadamer³⁸ al reconocer en el arte un símbolo que complementa no lo mediado por la razón, ese reconocimiento del orden del cosmos haría inteligible el vistazo a la verdad universal. En palabras de Heidegger³⁹, encontramos que para hablar de arte se ha de hablar en arte —en este punto podríamos preguntar si los poemas sinfónicos podrían ser una posibilidad de un arte que habla del arte—. No hay acercamiento posible al objeto del arte. La música sería inaccesible en cualquier acto de interpretación, como cualquier arte. En Gadamer, todo arte es ocultamiento y desocultamiento de cualquier significado, tal como Heidegger tomará la *aletheia* en el arte. Será la conceptualización el asidero más cercano a lo inefable de la música.

La finalidad según la época sería, en principio, ética, luego ético-religiosa, luego estética y religiosa, luego estética, y como trasfondo de cualquier época será conocimiento de lo correcto, haciendo buenos hombres para la polis, de la correcta manera de alabar a dios, de la correcta manera de persuadir las emociones, de la

³⁸ Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1991.

³⁹ Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

develación de la voluntad. Al final, la verdad, del conocimiento de aquello que no re-presenta, sino que se presenta como esencia del mundo. Aunque prevalezca el sentido de la no funcionalidad, a veces inutilidad o la duda sobre la responsabilidad del arte, lo que es cierto es que su finalidad y su existencia es la urgencia del hombre, en medio de la creación, de crear una vez más lo inefable de las experiencias estéticas. Más allá de amansar las fieras, lo que es propio de la música (*musiké*), es proporcionar humanidad. Tomemos un ejemplo: antes del lenguaje mismo, antes de entender palabras, sea el caso de la canción de cuna, un arrullo de la madre al niño recién nacido, antes de cualquier lengua materna, el niño —sin código— es capaz de recibir, en esencia, lo que la madre quiere comunicar.

Hemos dicho inefabilidad, tal vez la literatura, uno de los dominios de la palabra, intenta explicar todo lo dicho de la música, incluso podría brindarnos alternativas para explicar el arte a través del arte como podría aprobar Heidegger, allí encontramos infinidad de ejemplos de la creación del mundo o proporcionar humanidad a través de la música, ejemplos como Michael Ende (Momo), C. S. Lewis (El sobrino del mago), J. R. R. Tolkien (El Silmarillion), incluso la vida, como lo refieren poetas persas de la Antigüedad —como Hafiz, el autor del epígrafe de esta disertación—, y otros textos fundacionales de distintos lugares del orbe. Tal vez la conclusión temporal es que la música no traduce, es, para el hombre, uno de los elementos que originan la existencia como reconocimiento de la existencia misma.

Mérida, mayo de 2017

Bibliografía utilizada

Barthélemy, Jean-Jacques. *Viaje de Anacarsis a la Grecia*, Volumen 4. La Ilustración. Madrid, 1847.

Claro, Samuel. “Claudio Monteverdi-Giovanni Maria Artusi: una controversia musical”, en *Revista Musical Chilena*. Vol. 19, No. 93 (1965): Julio - Septiembre.

Cotello, Beatriz (1998). "El Mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la ópera", en Circe 3.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1991.

Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1992.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Librería de Iruvredra. Madrid. 2003.

López Cano Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Universidad Autónoma de México. México, 2000.

Neubauer, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Visor Dis., S. A., Madrid. 1992.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre la música y la palabra* (Fragmento inédito de 1871). Disponible en: <http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/nietzsche-friedrich-sobre-lamusicay-la-palabra-fragmento-inedito-de-1871/> (Consultado el 01 de abril de 2017) s/f.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. Madrid. 2009.

Platón. *Timeo*. Gredos. Madrid, 2011.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación* Vol. II. Editorial Trotta. Madrid. 2005.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Trotta. Madrid. 2016.

Striggio, Alessandro & Monteverdi, Claudio. "L'ORFEO". Favola in musica 24 febbraio 1607, Mantova. Libretto n. 9, prima stesura per www.librettidopera.it: giugno 2002. Tomado de: <http://www.librettidopera.it/zpdf/orfeo.pdf>

Torres, Jorge. "La Música como ciencia". En *Estética*, revista de arte y estética contemporánea. Mérida - Enero/Junio 2009 N° 14.

Torres, Jorge. "Descartes: Las pasiones del alma y la música barroca". En *Dikaiosyne* N° 24, año 13. Universidad de Los Andes Mérida – Venezuela Enero-junio 2010.

Torres, Jorge. “La Música, lenguaje inmediato de la voluntad, como intuición simbólica de la universalidad dionisiaca en el *Nacimiento de la tragedia de F. Nietzsche*”. Tesis doctoral. Mimeografiado. 2015.