

CONSTITUCIÓN DE LA MÚSICA

Francisco José Martín Jaume
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

Nueva definición de ruido, sonido, música, Música y Obra de Arte Musical. Constituciones partiendo del sonido físico. Comparación con las definiciones científicas y evidencia de su error. Esencia de la Música como trascendente del sonido físico, como Obra de Arte y como objeto creado intencionalmente.

Palabras clave: Música, Obra de Arte, fenomenología musical, ruido, sonido.

LA MÚSICA, COMO OBRA DE ARTE, ES TRANSCENDENCIA DEL SONIDO

La Obra de Arte Musical contiene en su esencia el *ser Obra de Arte*, pero también *lo musical*. La *hyle* de la Música es el sonido. Esto quiere decir que no hay Música sin sonido, que la Música se compone de sonidos, aunque aquí se haya de entender *sonido* no es únicamente *melodía*, sino que debemos plantearnos qué es *realmente* el *sonido*, más allá de entenderlo como mera *cosa física*.

Lo sonido, como aquello que es percibido y cogitado por el oído humano¹, es *de facto* el conjunto de sonido y silencio; y, aun así, el sonido es también el conjunto de ruidos, ordenados o no, *biensonantes* o no, independientemente de los distintos timbres o alturas o de si son emitidos por un instrumento –considerado como un artefacto diseñado y construido para que su mejor *darse-en-sí-mismo* sea precisamente emitir el mejor sonido posible–, o por el contrario, que dichos ruidos sean emitidos por una mera cosa.

¹ El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) define sonido como sonido; del lat. sonitus, infl. en su acentuación por ruido, chirrido, rugido, etc. 1ª acepción: m. Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire. En realidad, sabemos que esta definición es insuficiente, puesto que el oído de una persona con discapacidad auditiva, por ejemplo por rotura o malformación en el nervio auditivo, también recibe la sensación como tal del sonido, pero su cerebro es incapaz de cogitarlo como tal. He aquí una importante aportación de la Fenomenología: la percepción per sé no es todo el proceso de la recepción fenoménica, sino que ha de producirse también la cogitación por parte del cerebro, como puede verse en la Primera Meditación de las Meditaciones Cartesianas de Edmund Husserl: Edmund Husserl. Meditaciones Cartesianas. Madrid: Editorial Tecnos, 2009.

SONIDO Y RUIDO

La acústica definía tradicionalmente el sonido musical como un sonido cuyas concomitantes-envolvente están ordenadas, en contraposición al ruido, que sería aquél cuyas concomitantes-envolvente están desordenadas. En efecto, para gran parte de los instrumentos musicales esta definición es correcta desde el punto de vista científico y desde el antropológico, siempre que nos refiramos a los instrumentos musicales occidentales de entre el Barroco más bien tardío –y con excepciones– hasta mediados del XVIII, también con excepciones. Los instrumentos de cuerda, viento-madera, viento-metal, clave, órgano, arpa, laúd, guitarra, tiorba, etc., cumplen con este requisito. También, de otras épocas, las láminas (vibráfono, glöckenspiel, marimba, xilófono,...) y, en cierta medida, los timbales.

Pero esa definición acústica clasificaría como *ruido* al resto de los instrumentos, por ejemplo, de percusión. Un bombo o una caja producirían ruido, a pesar de ser instrumentos musicales y que estos sean artefactos diseñados y contruidos para que su mejor *darse-en-sí-mismo* sea precisamente emitir el mejor “sonido” posible. A su vez, los yunques de la bajada al *Nibelungenheim* de la *Tetralogía* de Richard Wagner, la máquina de viento² de la *Alpensymphonie* de Richard Strauss –o los cencerros–, el claxon de *Il Tabarro* de Puccini, incluso las tormentas del primer acto de *Otello* de Giuseppe Verdi y de la *Symphonie Fantastique* de Hector Berlioz serían *ruido*.

Hasta cierto punto, tampoco sería un grave problema que los consideráremos como tal, de no ser porque existe una definición, dada por cierta y veraz, de la música, como *la ordenación de los sonidos*, que los excluiría³. Según dicha definición, la mayor parte de los grandes compositores de la Historia, desde los trovadores medievales hasta los compositores actuales, pasando por Beethoven, Mozart, Verdi, Wagner, Strauss, Mahler, Puccini, Rossini, etc., han perpetrado una paradoja al construir una Obra de Arte

² Windmaschine.

³ Según la RAE, «músico, ca: 4ª acepción: f. Melodía, ritmo y armonía, combinados. 5ª acepción: f. Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído. 7ª acepción: f. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente».

La definición, positivista y tristemente extendida de la música como la *ordenación del sonido dotada de significación* aparece, por ejemplo, en: Rodrigo Berkovitz Rodríguez-Cano. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 171.

Musical no solamente de sonidos, sino también de ruidos, no considerables por principio como sonidos y, por tanto, excluidos de la posibilidad de ser música.

Es evidente que ambas definiciones son erróneas, por cuanto no se ajustan a la realidad de su ser, sino que son una *trampa* científicista para intentar explicar partes de lo que se constituye la Obra de Arte Musical, a la que –al igual que el resto de las Artes– no le es posible entender y, por tanto, aún menos definir, a la ciencia, ni física ni musical, entendiendo como tal al conjunto de planteamientos científicos y metodológicos mediante los cuales se estudian científicamente el sonido y la Música. Poniendo pues, en suspensión de juicio, al menos ambas definiciones, deberíamos plantearnos en primer lugar: ¿qué es el sonido? Pero aún así no podemos despojarnos del significado con que hemos dotado al ruido. Utilicemos la misma gradación ruido→sonido→música que nos propone la ciencia. No obstante, resultará imposible ceñirnos al significado que ésta nos da, puesto que hemos visto que dichos significados son falsos. ¿Qué diferencia existe entre ruido y sonido? Por lo expuesto, es evidente que la diferencia no parte de las características físicas, hiléticas, de las ondas sonoras, puesto que podemos utilizar ruidos como elementos con los que construimos la Música, con lo que los constituiríamos en sonidos, lo cual queda excluido de toda posibilidad según sus propias definiciones. Igualmente, los sonidos pueden ser utilizados como ruido (un timbre, un claxon, la música del hilo musical de un restaurante, etc.), ya que se desvincula al supuesto sonido –e incluso a la música– de su componente estético, al privar al oyente de la posibilidad de percibirlos en actitud estética. Definitivamente, las definiciones que en este caso nos brinda la ciencia no son sólo erróneas, sino falsas, lo que a su vez las convierte en inútiles. Y, en cierto modo, nos obliga también a encontrar otras definiciones adecuadas. La definición más amplia (o científica) del sonido, en cuanto a ondas sonoras que se transmiten por el aire y se perciben por la audición⁴, correspondería al concepto también más amplio, es decir, al ruido. Cualquier onda sonora puede ser ruido en cualquier circunstancia –incluso cuando una obra musical se “ruidiza” al ponerse de música de fondo–, mientras que la consideración del ruido como sonido requiere un criterio. Pero, ¿cuál ha de ser este criterio? Partamos, pues, de la base de que toda onda sonora se

⁴ Como se ha visto antes, es ni más ni menos que la asumida por la R.A.E.

constituye, en primera instancia, en ruido. Si mantuviéramos el concepto de que la música se constituye de sonidos, éstos deberían ser entonces aquellos ruidos susceptibles de ser música; es decir, tendríamos que partir en nuestro nuevo pensamiento de unos sonidos para constituir la música, pero dichos sonidos serán, al menos en parte, diferentes a los ruidos. Por otra parte, lo que constituye la música, en cuanto a conjunto inteligible de sonidos, es su estructura. ¿Es posible estructurar el ruido? O, mejor dicho, ¿qué hace a un ruido ser susceptible de formar parte de una estructura sonora lógica, racional e inteligible, y qué hace también a un ruido no poder formar parte de alguna estructura sonora lógica, racional e inteligible? Fijémonos en la propia pregunta: existe una circunstancia en la que un ruido puede devenir en pieza de construcción de una estructura, y existe también una circunstancia en la que no. Es decir, la posibilidad de ser parte de una estructura no viene dada por la esencia de ser sonido o ruido —que hemos visto antes que no era clara, al menos según la definición músico-científica tradicional—, sino por una cualificación externa a ello. La respuesta se nos hace evidente: el ruido es entonces la “casualidad” del sonido, imposible por tanto, de ordenar o ser ordenado, mientras que el sonido parte de la intencionalidad de la producción de dicho ruido *per sé*. Es decir, la intencionalidad con que se establece un determinado ruido en una estructura sucesiva-simultánea de ruidos estructurados constituye dicho ruido en sonido al plantearlo como la mejor forma de darse del objeto⁵ que lo produce. Es evidente que, el mejor *darse-en-sí-mismo* de un piano o de un violín se da cuando estos suenan haciendo música, aún cuando puedan utilizarse con otros propósitos (como adorno, como mueble, como leña, etc.). Pero la constitución del *ruido-sonido* producido por un no-instrumento-musical en sonido lo erige como tal. Puesto que la intencionalidad al producir el *sonido-constituido* desde el *ruido-sonido* ha sido fin primero del que lo ha producido, considerando el sonido producido como fin más preponderante que otras posibles formas de darse del objeto al considerar su capacidad estética de sonar como la mejor forma de *darse-a-sí-mismo*, al igual erige al objeto que lo produce en *instrumento-musical*. En algunos casos, el objeto ha terminado perdiendo su antigua mejor forma de darse para convertirse definitivamente

⁵Al referirme aquí al *ruido-sonido* como objeto, lo hago en su totalidad: el *ruido-sonido* físico como onda sonora, el *ruido-sonido* físico como parte de una estructura, el *sonido-constituido* dentro del fluir de la misma, las demás características físicas y metafísicas del mismo al constituirse como parte de dicha estructura y la esencia propia del *ruido-sonido* y del *sonido-constituido*, y de la propia obra, que deviene en única al contenerlo en ese sitio de su estructura y de esa forma.

y especializarse como instrumento musical, como es aún reciente en el caso de algunos instrumentos de percusión (carraca, yunque, bocina, cajón flamenco, etc.) Por tanto, hemos podido reducir, a partir de nuestra propia percepción y en nuestro raciocinio, una vez libre de prejuicios, que el común de los ruidos, una vez son producidos intencionalmente con fines estéticos sonoros, se constituyen así en sonidos; y que la ordenación y estructuración –intencional– de los sonidos en el tiempo, tanto simultáneo como sucesivo, los constituye en *música*.

DIFERENCIAS ENTRE MÚSICA (mayúsculas), MÚSICA (minúsculas) Y OBRA DE ARTE MUSICAL

Víctimas del pensamiento cientificista, que ni quiere ni puede entender el Arte, aparecen cada cierto tiempo un robot que “dirige” orquestas o una computadora que “compone” música, para regocijo de los editores de informativos, que tienen una llamativa noticia.

El público general, con una ingenuidad es parangón, puesto que el propio uso social, fruto de la herencia positivista, no sólo cuestiona la existencia misma del Arte, sino que también alecciona a la gente a no pensar, no desobedecer, no protestar, no cuestionar, no se para a plantearse la falsedad de que una máquina pueda hacer nada artístico, al menos nada más allá de aquella programación de *software* y de *hardware* que ha sido hecha previamente por un humano. Al igual que componer no es poner notas en sucesión, ni pintar es distribuir colores, dirigir una orquesta no es mover los brazos, sino que mover los brazos, al igual que distribuir colores o poner notas en sucesión temporal –en cada caso–, no son sino la anécdota física del hecho artístico. ¡Naturalmente que el Positivismo, que “controla” la Ciencia y su planteamiento –obvia y esconde esto–, puesto que lo que pretende es vendernos el ordenador y el robot, no es capaz de apreciar esa diferencia!

Hemos definido la música, sin embargo, como poco más de una sucesión estructurada de sonidos simultáneos, en el tiempo, lo cual es, a su vez, la anécdota de la Música. Pero ¿cómo se constituye la música en *Obra de Arte Musical*?

Al llegar a la conclusión de la música como estructuración de sonidos, hemos llegado a la semiótica de la Obra de Arte. Pensar que hemos concluido la disertación sobre la Música y la Obra de Arte Musical en este punto sería como pensar que hemos comprendido la Pintura y el Cuadro por haber revelado la estructura de lo pintado.

La obra musical, incluso como mero conjunto de sonidos, es más, como resultado sonoro en su total, no es más que fisicidad, que hyle, sin dotación alguna metafísica. Los timbres, alturas, duraciones, ritmos, articulaciones e incluso sus consecuencias puntuales y temporales no son más que lo físico del sonido. No existe en este punto más Arte que el inherente a la creación de la sucesión de sonidos. Pero incluso dicha creación física no supone nada sin la carga metafísica y esencial de la misma. En este momento, la obra no es más a la Obra –y la música a la Música– que el mero cuadro, como conjunto de canvas y pigmentos al óleo distribuidos sobre él, a la Pintura. La realización física de los sonidos puede ser efectuada, con mayor o menor fortuna, por cualquier aparato reproductor, bien sea un ordenador, una caja de música o el último videojuego japonés inventado para alienar a los niños.

LA MÚSICA, COMO TRANSCENDENTE DE LA PSICOFÍSICA DEL SONIDO

El siguiente empeño de la Ciencia es hacernos creer que sentimos la música por los efectos psicológicos que nos produce. Indudablemente, la escucha de la música nos provoca sentimientos, por cuanto entiendo los sentimientos como transliteración de lo sentido, y no como pulsiones irracionales (es decir, como lo entendía Freud).

Sabemos, por nuestra propia reducción, cuando nos hemos planteado cómo se producen el fenómeno y la percepción, que la percepción en sí no es nada si no se produce la cogitación, es decir, que percibir algo sin prestarle atención supone, en muchos casos, casi tanto como no haberlo percibido.

Por otra parte, sabemos también que podemos escuchar en diversas actitudes, que nos proporcionarán diversos niveles de concentración y, por tanto, de aprehensión de la esencia de lo escuchado, siendo la más leve la actitud natural y la más habitual en la escucha de Música, la actitud estética, puesto que, excepto despistados, que permanecen en actitud natural (por ejemplo, pensando en la compra del día siguiente durante el

concierto), los compositores, que pueden entrar en la actitud creativa, y los fenomenólogos, que pueden asistir en actitud fenomenológica, lo más común es, por tanto, entrar en actitud estética en la recepción de la obra. Contra esto, la sociedad de consumo alecciona a la gente para no entrar en actitud estética ante el Arte, banalizándolo, acostumbrándonos a mirar sin ver, a oír sin escuchar, etc., por ejemplo, equiparando los *grafitti*⁶ a la Pintura u obligándonos a no escuchar la Música de fondo en la radio, los grandes almacenes, las pequeñas tiendas, los taxis, los trenes de cercanías, e incluso, en ocasiones, la propia calle. La supinación de todo esto es la televisión. No es creíble la conspiración para conseguir esta alienación generalizada más que como artimaña para vender más, dado que así se siente menos, se percibe menos, se piensa menos –o nada–; existe una definición de *márquetin* como la “ciencia de vender cosas que no sirven a gente que no las quiere ni las necesita”.

Este mundo positivista, consumista, que obvia los valores humanos al reducirnos a meras máquinas orgánicas de producir y consumir, es el mismo que no admite la posibilidad de metafísica, que ningunea a la Filosofía y desprecia al Arte. En este mundo, un cuadro no vale por cuanto es Obra de Arte Pictórica, sino por el valor crematístico que alcanza en tal o cual subasta, o un concierto no es considerado por su valor artístico, sino por el monto de la recaudación, o por haber llenado un estadio de fútbol. Es hasta este punto hasta donde llega la Ciencia en su intento de explicación del Arte, no hay un más allá para sus posibilidades. Al igual que intentan hallar explicación para el amor en la secreción de hormonas, de igual modo se busca el entendimiento –únicamente físico– de la actitud estética y del fenómeno de lo percibido de la Obra de Arte, obviando la cogitación del fenómeno percibido, que es lo que le da sentido, o intentando también –pero por separado– reducirla a los meros impulsos eléctricos de la sinapsis neuronal. Así, cualquier intento de obtener un ordenador que “piensa”, que “siente” –o un robot que “dirige” orquestas–, no pasa de ser una mera parodia y se convierte en un sarcasmo físico de la cortedad de miras y de inteligencia de sus diseñadores y montadores. Sin embargo, el camino del Arte y de la Obra continúa más allá de aquí. Una vez aprehendida la fisicidad del sonido, tanto en sus ingredientes inmanentes como en la estructura de la

⁶ Me refiero, evidentemente, a los *gamberros* que van de artista, y no a los artistas que van de *gamberros*.

música como fragmento, como obra, aún podemos discernir en ella características e inmanencias trascendentes al mero sonido, al igual que veíamos en el resto y totalidad de las Artes. Podemos apreciar un conjunto de artificios, más o menos comunes y más o menos constantes, a los que, en su conjunto, llamaremos técnicas compositivas y que, en el global de la obra, conforman una semiótica característica –mal llamada, habitualmente, lenguaje–, un conjunto de semiótica, giros armónicos y directrices generales al que denominamos *estilo*.

Podemos también entresacar una estructura propia de cada obra, y unos elementos semióticos que la conforman. Igualmente, en aplicación de dicha estructura y de sus partes más pequeñas, de los enlaces melódicos y armónicos, las articulaciones y las dinámicas, podemos llegar a discernir unas líneas tensionales, una serie de puntos climáticos y anticlimáticos, un punto de máximo clímax (o punto culminante), contracciones y dilataciones.

También podemos hallar en la obra musical componentes lingüísticos, como mensajes, programa, etc. En cierto modo, incluso la estructura es la verbalización del conjunto del ser de la obra, por lo tanto, un componente lingüístico, aún cuando la Música en sí no lo sea. Es posible ver en las obras los traumas y las pulsiones de sus creadores, incluso deducir los estados de ánimo de los compositores, impregnados de tal modo que se aprehendan de su esencia de obra (hay evidentes signos de depresión en obras como la *Messe in F* de Anton Bruckner, o en la *Symphonie Patetique* de Piotr Ilich Tchaikovsky, de traumas de la infancia o la madurez en distintas obras de Gustav Mahler, o la tan manida megalomanía de Richard Wagner). También la tristeza, la melancolía, la alegría, las ganas de broma o las ganas de vivir en otras muchas. A veces, el propio compositor nos da pistas sobre el “significado” de un pasaje o una célula, al ponerla en un Lied o en una ópera, asociada a un significado concreto que lo dota de carga lingüística. En determinadas obras y determinados pasajes existen mensajes con carga política, sexual, psicológica, psicotraumática, etc. Pero no es nada de esto en concreto –como tampoco lo es por sí misma la fisicidad del sonido– lo que hace del sonido Arte, ni de la música, Música.

Así, la música se constituye en Música, y la obra en Obra, al igual que en las demás Artes, por su capacidad para revelar verdades esenciales; la obra musical se

constituye en Obra de Arte por su revelación, por hacer aprehender aquello humano, trascendente de lo físico y de lo metafísico⁷. La Música es, pues, el sonido más su componente metafísico y esencial, lo físico y aquello que es inmanente a ese ser-físico, a lo que es y a cómo es.

La Obra contiene en su ser mucho más que la obra, inmanentemente a cómo es físicamente, y determinada en su ser por lo físico, pero también inherente a aquello no físico que su creador puso en ella y que también hace llegar a nosotros.

⁷ Que, en muchas ocasiones, ha sido mal llamado “divino”, cuando es plena y maravillosamente humano.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. “Sobre el Problema del Análisis Musical”. *Quod Libet*, Issue 13 (1999), pp. 116-119.

ARISTÓTELES, s.f. *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos.

BERCIANO VILLALIBRE, Modesto. *Debate en Torno a la Postmodernidad*. Madrid: Síntesis, 1998.

BERKOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, Rodrigo. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Tecnos, 1997.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *El Discurso Filosófico de la Modernidad (Doce Lecciones)*. Madrid: Taurus Humanidades, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, 1999.

HUSSERL, Edmund. *La Idea de la Fenomenología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1982.

HUSSERL, Edmund. *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.

HUSSERL, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2009.

LYOTARD, Jean-Françoise. *La Condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.

MARTÍN-JAIME, Francisco José. “Disquisición Fenomenológica sobre la Obra de Arte”. *Hocquet*, Issue 8 (2010), pp. 5-12.

MARTÍN-JAIME, Francisco José. “La Conciencia del Tiempo en Fenomenología”. *Hocquet*, Issue 10 (2012), pp. 107-115.

ORTEGA Y GASSET, José. “Conciencia, objeto y las tres distancias de éste”. En: *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial, 1950.

ORTEGA Y GASSET, José. *Musicalia, Notas de arte y filosofía* Madrid: Espasa Calpe, 1967.

SANMARTÍN, Javier. *La Fenomenología de Husserl como Utopía de la Razón*. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L., 2008.

STRAWINSKY, Igor. *Poética Musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta: Defensa de la Obra*. Madrid: Real Musical, 1989.

WAGNER, Richard. *Über das Dirigieren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1953.