

MÚSICA Y PENSAMIENTO
APUNTES DE UN ENCUENTRO

Carmen Pardo Salgado



Pardo Salgado, Carmen
Música y Pensamiento : apuntes de un encuentro / Carmen
Pardo Salgado. -- Jaén : Editorial Universidad de Jaén, 2019.
-- (Artes y Humanidades.Estudios sonoros ; 1)

240 p. ; 17 x 24 cm
ISBN 978-84-9159-293-8
1. Música 2. Pensamiento I.Título II. Jaén. Editorial
Universidad de Jaén, ed.
78

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego

COLECCIÓN: Artes y humanidades
Director: Pedro A. Galera Andreu
SERIE: *Estudios sonoros, 1*
Coordinadora de la serie: M.^a Paz López-Peláez Casellas

© Carmen Pardo Salgado
© Universidad de Jaén
Primera edición, diciembre 2019
ISBN: 978-84-9159-293-8
Depósito Legal: J-929-2019

EDITA
Editorial Universidad de Jaén
Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca
23071 Jaén (España)
Teléfono 953 212 355
web: editorial.ujaen.es



DISEÑO
José Miguel Blanco. www.blancowhite.net

IMPRIME
Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/*Printed in Spain*

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

I. Pensar la música: problemáticas	19
La música: ¿un punto ciego para la estética?	21
II. Tiempo y música	45
Producciones de la sensibilidad: de un tiempo llamado musical.....	47
Música y pensamiento en un tiempo cero	59
III.Música y espacio	79
Imagen y medida de un espacio sonoro: György Ligeti y Karlheinz Stockhausen	81
Laberintos sensibles: el sonido en el espacio	97
IV.Modelos y escritura musical.....	117
Anton Webern: ¿un sistema sin cero?.....	119
El papel de la abstracción en Iannis Xenakis	139
Los modos del sueño. La metáfora en Iannis Xenakis	157
V. Hacia una ecología sonora	175
Ética y estética del entorno sonoro	177
Por una <i>escu-logía</i> sin trabas	207

PREFACIO

¿Qué es un libro? Con este título el filósofo alemán Immanuel Kant abordaba la problemática de las reproducciones ilegales de los libros en 1798; una práctica que se estaba extendiendo por Alemania y que era objeto de debate desde 1773. La cuestión era, en esos días, la necesidad de promover la propiedad intelectual del autor. Desde entonces, pasados más de doscientos años, hemos asistido a *La muerte del autor* con Roland Barthes (1968), y a la respuesta dada a Barthes por Michel Foucault con *¿Qué es un autor?* (1969). En la actualidad, la cuestión candente se sitúa del lado del lector y de la progresiva desaparición de la lectura tal y como se ha conocido en los últimos doscientos años. Por ello, la pregunta por qué es un libro en estos tiempos obliga ahora a encarar el modo en que se ha modificado el ejercicio de la lectura. Esta modificación no afecta, solamente, a la manera en la que la mirada recorre las páginas de un texto impreso, sino también a la forma en la que se escucha lo escrito. Ojo y oído se hallan en estrecha conexión en el proceso de la lectura.

Este libro que el lector tiene entre sus manos ha estado guiado por la convicción de que leer supone activar distintos modos de ver y escuchar para reseguir lo escrito. Leer es una práctica en la que se aprende, con la mirada, a escuchar lo escrito y a escucharse a sí mismo a través de lo inscrito en el papel. En el caso de este libro que versa sobre música y pensamiento, escuchar lo escrito implica, asimismo, escuchar la música que ha acompañado y colaborado en la producción de lo escrito.

Desde la escucha, este libro se convierte en una caja de música que, cada vez que se abre, reproduce una antología de textos-melodías que han sido

escogidos con la minuciosidad de un relojero suizo. Seguir estos textos-melodías según su ordenamiento es importante si se pretende alcanzar el panorama que dejan algunas de las transformaciones mayores que se han operado en la noción de música desde el último siglo. El lector puede empezar a constatarlo leyendo y escuchando los títulos de las cinco temáticas que acogen estos escritos. Estas temáticas [Pensar la música: problemáticas; Tiempo y música; Música y espacio; Modelos y escritura musical; Hacia una ecología sonora], ofrecen una suerte de claves mentales y musicales para entonar la problemática central: cómo y desde dónde es posible hablar de música. Y entiéndase aquí por hablar, discurrir con la música, pensar con ella. No es este un ejercicio banal cuando nos percatamos de lo restringido que es nuestro vocabulario con respecto a lo sonoro. Esta restricción no se circunscribe al mero hecho de que el repertorio lingüístico que designa, acompaña y explica lo sonoro sea muy inferior al que se ocupa de lo visual, sino, fundamentalmente, a lo que esto conlleva. Esta falta de atención ha implicado, por un lado, un predominio de unas formas de discurrir del pensamiento que, tradicionalmente, han preferido orientarse hacia lo que puede ser considerado como objeto más que como proceso, y que se alejaron de las formas del *fluir* musical y por otro lado, una carencia en los modos de relacionarnos con la música y con el entorno sonoro.

Se objetará que, si nos circunscribimos al ámbito musical, contamos con un vocabulario específico que fue forjándose con la constitución de la musicología como ciencia. Pero se recordará que, desde el momento de esta constitución en el siglo XIX, y hasta bien mediado el siglo XX, las corrientes fundamentales que guiarán los trabajos de historia de la música y musicología seguirán el modelo filológico inaugurado por Guido Adler, el formalismo iniciado por Eduard Hanslick y el cientificismo heredado de las corrientes positivistas. En consecuencia, la concepción de la música como objeto era la norma. Fue preciso esperar a los años ochenta del siglo XX para que con la *New Musicology* se llevara a cabo una reevaluación de temáticas críticas que irán desde las biográficas hasta las psicoanalíticas; desde la semiótica hasta la sociología, pasando por los estudios de género y las ideologías. Esto ha supuesto una cierta relajación de la premisa de la obra autónoma y la afirmación de que la obra está impregnada por la cultura en la que se gesta y a la que contribuye.

La antología que tiene el lector entre sus manos no contiene, en consecuencia, una mera yuxtaposición de artículos; es un libro a parte completa, porque desgrana una idea-fuerza de la música y del pensamiento que hace de su encuentro un acontecimiento singular. Música y pensamiento coinciden en una tensión en la que, como escribía Platón, el músico y el gramático pueden coincidir en una sola figura, y el maestro de cítara es el encargado de inculcar la sensatez¹. Pero música y pensamiento también pueden discordar a base de sentir puntos de encuentro excesivamente cercanos, como lo expresara Ludwig van Beethoven al afirmar que la música es una revelación más alta que la sabiduría y la filosofía². La música se presenta como un modo específico del pensamiento y, a su vez, el pensamiento se aligera en contacto con la música. La música nos recuerda que pensar es entrar en una tensión determinada que, en algunas músicas, como la de John Cage, es capaz, asimismo, de acoger una distensión extrema.

Los textos-melodías que aquí se presentan constituyen apuntes de ese encuentro entre música y pensamiento. Apuntar es tomar nota; marcar los puntos principales susceptibles de apuntalar, después, el recuerdo de lo escuchado. Para tomar apuntes, es preciso escuchar discerniendo en lo dicho y escuchado aquello que se quiere destacar, y esto depende tanto de lo dicho como también de lo escuchado. Apuntar es un ejercicio que transita entre la oralidad y la escritura, entre lo que se escucha y lo que se ve. Su objeto es guardar un esbozo, un apunte, una aproximación de lo escuchado para ser capaz más tarde de reproducirlo y, si es posible, ir más allá y entonar otros discursos. El apunte o la nota mantiene su vocación procesual, no se propone como definitivo. En este sentido, los apuntes actúan siempre como intermediarios. En este caso, entre el autor y el lector.

Tomar apuntes, anotar, se halla en el origen de la escritura musical y verbal. El *punctum*, en lo que se consideran los inicios de la notación musical, en la época medieval, pertenecía a los neumas más simples, representaba una nota. Los neumas indicaban las líneas melódicas sin preocuparse por las alturas absolutas; se inscribían *in campo aperto*. El mecanismo que rige esta caja de música —que presenta algunos de los hitos mayores del desarrollo

¹ Platón, *Eutidemo*, 276 a; *Filebo*, 17 b-18 c; *Protágoras*, 312 b; 326 a-b; *Menéxeno*, 236 a; *Las Leyes*, L. III, 653 b.

² Carta a Bettina Brentano. Citada en Magnani, L., *Les carnets de conversation de Beethoven*, Neuchâtel, la Baconnière, 1971, p. 144.

musical de los siglos XX y XXI—, ha optado por ser construido desde la aceptación de que el pentagrama y el campo abierto subsisten y dialogan en las propuestas de nuestro tiempo. Por ello, de esta caja de música surgen melodías en las que las alturas absolutas fijadas en el espacio del pentagrama dejan el paso, en algunas ocasiones, a otros tipos de notación en los que lo fundamental no es la exactitud del intervalo entre las notas. Música y arte sonoro conviven en estas páginas haciendo que las notas y los sonidos se escuchen en consonancia.

Esta caja de música contiene diez apuntes; diez notas o *punctum* en los que, repetimos, se juega la tensión de música y pensamiento. Los textos-melodías que aquí se presentan han sido sometidos, prácticamente en su totalidad —nueve de diez—, a una revisión en profundidad que ha conducido a un ejercicio de reescritura. Esta reescritura ha pasado primero, en seis de los textos, por un trabajo de traducción que grafiaba con otros timbres la cartografía sonora que formaba cada texto en su origen. El trabajo de traducción es siempre, como es sabido, una tarea ardua y hermosa a la vez. Como Miguel Morey nos recuerda en su texto *Traduire les ‘Petits Traités’*, el ejercicio de traducción nos lleva a establecer cuáles van a ser las reglas del juego, como enunciara Friedrich Scheleiermacher y repitiera José Ortega y Gasset:

“Según él, la versión es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor. En el primer caso, traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos, en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción”³.

En este caso, la traducción ha optado por traer al autor y al lector a la lengua original en la que los textos habían sido pensados y escritos: el francés.

³ Ortega y Gasset, J. M. “Misericordia y esplendor de la traducción”, *La Nación* (Buenos Aires), mayo-junio de 1937; *Obras Completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1983, p. 448. El texto de Miguel Morey es fruto de la conferencia realizada con ocasión del Coloquio *Pascal Quignard. L’écriture et sa spéculation*, celebrado en París del 7 al 9 de diciembre de 2017 y organizado por el Collège International de Philosophie en colaboración con el CRAL (unidad mixta CNRS/EHESS), las universidades de París 8 y París Lumières, la Maison Heinrich Heine y el Colegio de España. El texto original se halla en curso de publicación; puede accederse a una publicación parcial en *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*, marzo de 2018. [Disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2018/03/20/en-torno-a-pascal-quignard/>].

Esto ha supuesto algunas incomodidades que, ciertamente, obligan al lector a remover sus hábitos lingüísticos, pero ha sido estrictamente necesario para poder mantener la densidad y los giros de pensamiento propios al lenguaje del texto original. Es sabido que no se piensa del mismo modo en dos lenguas, ni siquiera pensamos en la misma frecuencia, con las mismas alturas de pensamiento, en función del tema tratado. Por ello, ha sido necesario volver a pensar esos gestos que aún no habíamos pensado en nuestra propia lengua para hacerlos comprensibles, para enunciarlos con el propósito de convertirlos en un poco más familiares, para el autor y para el lector.

Después, la reescritura se ha realizado con el añadido de algunos fragmentos y también con notas cuando ha sido rigurosamente necesario actualizar alguna información. Estos añadidos a los textos buscaban sus consonancias en un compromiso de escritura que pedía mantener, al mismo tiempo, lo que desde la lectura actual se antojaba al autor como torpe o desmañado. Se ha optado por dejar sentir el tiempo y los tempos que habitan en un recorrido que abarca casi veinte años, desde 1998 hasta 2014.

La primera temática que esta caja de música entona, *Pensar la música: problemáticas*, sitúa alguno de los problemas fundamentales que se encuentran a la hora de reflexionar sobre la música desde el ámbito de la estética. La segunda, *Tiempo y música*, aborda la consideración de la música como arte temporal, mientras que la tercera, *Música y espacio*, atiende al modo en el que la música contemporánea, además del tiempo, tiene en cuenta el espacio de difusión como espacio de composición. La entrada del espacio obliga, además, a repensar los nexos entre tiempo musical y tiempo psicológico. La cuarta temática, *Modelos y escritura musical*, parte de las cuestiones de tiempo y espacio musical para retomarlas desde los modelos que los compositores adoptan a la hora de concebir su trabajo de composición. Esta atención a los modelos tiene por objeto mostrar que componer música no es un ejercicio abstracto que se realiza de modo autónomo, sino que en la composición intervienen elementos que son extramusicales, lo cual no es ningún menoscabo, sino síntoma de un posicionamiento complejo que debe ser abordado en su totalidad. Por último, la quinta temática, *Hacia una ecología sonora*, se hace eco de lo que ha supuesto la entrada del paisaje sonoro y las propuestas del arte sonoro en la actualidad. Esta temática desborda el ámbito de lo que se considera estrictamente musical para plantear cuestiones que van desde

la estética a la ética y la política, tomando como centro las relaciones con lo sonoro en la ciudad contemporánea.

Si nos ponemos ahora a la escucha de cada melodía-texto de modo singular, percibimos que el primer texto, *La Música: ¿un punto ciego para la estética?*, actúa como un diapasón. El diapasón elegido es el del joven Friedrich Nietzsche denunciando el grave error de la ciencia estética: haber relegado la música en su consideración del arte y la vida. Desde aquí, este texto interroga las relaciones entre música y pensamiento centrándose en el modo en el que la estética ha tratado con la música. Desde esa interrogación, el resto de los textos pueden ser oídos como ensayos de un decir de la música y con la música, que adopta distintas formas expositivas que son, de hecho, diferentes apuestas de un pensar conjunto de música y palabra. El diapasón elegido no ofrece una altura fijada desde la que puedan afinarse el resto de los textos. Con él, solamente se determina un tono interrogativo, casi de asombro, que permite tantear algunas respuestas. Estas respuestas deben ser entendidas como líneas melódicas aproximativas que pivotan en torno a la cuestión principal: cómo hablar de música sin tratarla como un objeto; cómo hablar de música reconociendo su valor para el pensamiento y para la vida.

La música contemporánea se caracteriza porque cada propuesta ofrece una perspectiva sonora, y a veces también visual, de eso que denominamos música, como en el caso de Iannis Xenakis o de François Bayle. El panorama que nos deja la proliferación de perspectivas lleva a reconocer que al decir música hablamos de músicas, de sonidos, de silencios, y de sus relaciones con la percepción, con el sentir y el vivir. En consecuencia, esta caja de música se aleja de toda pretensión de hacer de su discurrir el único discurrir posible. No se trabaja con totalidades o universos cerrados.

Desde el diapasón nietzscheano, se deja claro que una de las mayores dificultades al hablar de música radica en que la música es movimiento y, en consecuencia, no responde a los planteamientos objetuales que, tradicionalmente, han sido asignados a las artes visuales. En tanto movimiento, la música transcurre en el tiempo, como dijera Gotthold Ephraim Lessing, pero ella es, igualmente, creadora de tiempo.

Esta cuestión es tratada en *Producciones de la sensibilidad: de un tiempo llamado musical* y en *Música y pensamiento en un tiempo cero*. Quince años separan la publicación de estos dos escritos, en los que se atiende a cómo

la música desgrena algunas de sus posibilidades para crear y dejar sentir el tiempo. Ambos textos tienen en común un deseo sostenido: escapar a una presentación del tiempo musical en consonancia con el tiempo psicológico o de la interioridad. Se ha preferido estar situado en un lugar anterior, el de la creación del tiempo musical en relación con su percepción y con la posibilidad de albergarlo en la memoria. Ambos textos parten de la formulación aristotélica de que el tiempo es número del movimiento y, en sordina, sostienen la posición pitagórica de que la música es número audible. Con estos presupuestos, se atiende, en el primer texto, a la concepción del tiempo liso y del tiempo estriado, tejido a través del trío Pierre Boulez, Gilles Deleuze y John Cage, para interrogar la relación entre tiempo y movimiento. El segundo texto se centra en la concepción del tiempo cero que Christian Wolff enseñara a Cage, y que se entona y desentona en este escrito a través del *Das Fragment an sich* de Friedrich Nietzsche y de las *Vexations* de Erik Satie. Con esta propuesta, se asiste a la modulación del nexa ontológico que Aristóteles había establecido entre tiempo y movimiento. En el decurso de estos tiempos, la música enseña al pensamiento a modular, asimismo, los presupuestos de la filosofía moderna de la subjetividad.

Esta modulación viene afectada, además, por la introducción de la concepción espacial en el ámbito de la composición musical a partir, fundamentalmente, de finales de los años cincuenta del siglo XX. Esta introducción supone el fin del presupuesto de la distinción de Lessing entre artes del tiempo y artes del espacio. Las reflexiones sobre las relaciones de música y espacio que aquí se proponen parten del resultado de una estancia realizada en el *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (Ircam) de París (1996-1998), dirigida por Hugues Dufourt y dedicada al estudio del nuevo espacio sonoro en relación con sus implicaciones para la percepción estética.

Esta problemática del espacio se expone con *Imagen y medida de un espacio sonoro: György Ligeti y Karlheinz Stockhausen* y *Laberintos sensibles: el sonido en el espacio*. En ambos textos se atiende a la crisis de la forma musical en su sentido tradicional, ligada al tiempo, y a las cuestiones que abre la introducción del espacio en la composición musical y en la percepción de las obras. El primer texto analiza la problemática de lo que Theodor W. Adorno calificó como pseudomorfismo de la música en la pintura y que él asignaba, particularmente, a la música serial. El texto aborda el modo en que Ligeti y Stockhausen responden a esta problemática. El segundo texto invita a reali-

zar el paso de la música en el espacio de la memoria —tal y como era concebida desde Agustín de Hipona— a la concepción de las imágenes de sonido del compositor François Bayle, lo que supone, a su vez, un desplazamiento de la concepción de objeto sonoro formulada por Pierre Schaeffer. Ambos textos prosiguen, aunque en distinto grado de mostración, la impugnación de una escucha interiorizada que había sido ligada a la construcción de la subjetividad en su relación con la música en tanto arte temporal.

Una vez analizada la relación de la música con la construcción de tiempo y con el espacio —el físico y el de la composición—, se presentan tres escritos que desglosan la temática de los modelos en relación con la escritura musical: *Anton Webern: ¿un sistema sin cero?*; *El papel de la abstracción en Iannis Xenakis* y *Los modos del sueño. La metáfora en Iannis Xenakis*. Estos textos permiten dar cuenta, de modo privilegiado, de las relaciones que pueden establecerse entre música y pensamiento en la música contemporánea. En los tres, el modelo goethiano sobrevuela los pasos que estos músicos siguen para comprender y componer la música. En ellos se persiguen algunas de las pistas que llevan a Webern y a Xenakis a la búsqueda de una composición que apuesta por lo todavía no escuchado, por lo que resta impensado, como ocurre con la extrema condensación formal y con los silencios de Webern, y con el gesto de sonido y luz y los *glissandi* de Xenakis. El texto acerca de Webern resuena, asimismo, con ese tiempo cero que antes nos ocupaba, a la vez que contribuye a esbozar una de las líneas mayores de ruptura entre Boulez y Cage. Los textos dedicados a Xenakis toman como centro dos conceptos que serán fundamentales en la concepción creativa del compositor: la noción de abstracción y la de metáfora. A través de ambas, se interroga la música como fuerza que hace perceptible la inteligencia de la propia música, al tiempo que desgrana las armonías y disonancias de la vida moderna. Ambos textos desbordan una concepción de lo musical en su sentido tradicional y obligan a plantear, de modo directo, la cuestión que el diapasón nietzscheano abría y que se proseguía con Michel Foucault: hablar de música sin convertirla en un objeto, atendiendo a su movimiento, a su fuerza.

Este desbordamiento se prosigue con la cuestión de la ecología sonora que se plantea con *Ética y estética del entorno sonoro* y *Por una escu-logía sin trabas*, donde el tratamiento del sonido trasciende el ámbito musical y estético, y cobra una dimensión social y política. La ciudad se presenta en estos textos como una máquina estética en la que es preciso habitar desde el

laberinto del oído. Este habitar se mide con la creación del paisaje industrial y postindustrial, estableciendo los nexos entre el modelo económico preponderante y lo que se ha denominado aquí la escucha del mercado.

Si primero se atendió, con los primeros escritos, a la puesta en cuestión de los nexos entre tiempo, música y subjetividad en la música contemporánea, ahora con la atención al entorno sonoro se aboga por una escucha ecológica inspirada en la propuesta de Félix Guattari de las tres ecologías: ecosofía del medio ambiente, ecosofía de las relaciones sociales y ecosofía de la subjetividad humana⁴.

En su totalidad, estos textos-melodías trazan un recorrido que lleva desde la pregunta de cómo hablar de música hasta el ejercicio explícito de un hablar, de un contar que teje un tiempo y un espacio en el que lo ético, lo social, lo económico y lo político forman parte de lo musical. Y es que, como nos recordaba Adorno, ocuparse de música es también ocuparse del mundo⁵.

El mundo fue una vez imaginado como un libro que había que descifrar a la luz de la ciencia; ahora el mundo también se escucha. Como de una caja de música, sus melodías van surgiendo cada vez que alguien le presta su oído.

¿Qué es un libro? ¿Qué es un oído?

Algunas veces, un libro puede ser una caja de música que espera a ser abierta para encontrar un oído, es decir, para toparse con un cuerpo y un pensamiento que se transforma con lo escuchado y entonado.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1998). *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften*. Tomo 12. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- GUATTARI, Félix. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos.
- MAGNANI, Luigi. (1971). *Les carnets de conversation de Beethoven*. Neuchâtel, La Baconnière.

⁴ Guattari, F., *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 9. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

⁵ Adorno, T. W., *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften*, Band 12, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 10-11. La traducción castellana es de Alfredo Brotons Muñoz en la edición de Akal, 2013.

- MOREY, Miguel. (2018). "Traducir los *Pequeños Tratados*". *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*. [Disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2018/03/20/en-torno-a-pascal-quignard/> «Consultado: 16/01/2019». ISSN: 2255-5730].
- ORTEGA y GASSET, José María. (1983). "Misericordia y esplendor de la traducción". *Obras Completas*. Vol. V. Madrid, Revista de Occidente, pp. 431-452.
- PLATÓN. (1987). *Eutidemo*. *Diálogos*. Vol. II. Madrid, Gredos.
- PLATÓN. (1987). *Menéxeno*. *Diálogos*. Vol. II. Madrid, Gredos.
- PLATÓN. (1981-1985). *Protágoras*. *Diálogos*. Vol. I. Madrid, Gredos.
- PLATÓN. (1999). *Las Leyes*. *Diálogos*. Vol. VIII. Madrid, Gredos.
- PLATÓN. (1992). *Filebo*. *Diálogos*. Vol. VI. Madrid, Gredos.