

**EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE HANSLICK: ENSAYO DE ANÁLISIS SEMIOLÓGICO
TRIPARTITO***

Jean-Jacques Nattiez

No es inútil, en esta época vacilante en la que la modernidad musical brilla con sus últimos fuegos, regresar a uno de sus textos fundadores, el célebre *De lo bello en la música* de Hanslick, escrito en 1854, punto de partida no solamente de la estética formalista, sino –aunque uno lo ignore demasiado frecuentemente– del pensamiento estructural, como lo ha recordado Victor Ehrlich (1969: 59, 274) en su obra sobre los formalistas rusos. Ahora bien, el ensayo de Hanslick revela una paradoja: al mismo tiempo que trata de edificar la estética musical sobre la pura forma, no puede desprenderse de los compositores, de los intérpretes y de los oyentes, no puede economizar en lo poético y en lo estético, es decir en las estrategias compositivas y perceptivas que “circundan” a la obra musical.

1. ¿Hanslick formalista?

La estética hanslickiana es calificada generalmente como “formalista”. ¿Es esto exacto? En un sentido, sí: “Lo bello no tiene en absoluto ninguna finalidad, porque es pura forma, la cual, aunque puede ser utilizada para los más diversos fines, según el contenido con el que se llene, no tiene ella misma otro fin que a sí misma” (1989: 5). Y al final del libro: “La pura *forma* (el producto sonoro), contrapuesta al sentimiento como supuesto contenido, es precisamente el verdadero *contenido* de la música, es la música misma” (p. 125).

Pero el concepto mismo de forma, en Hanslick, no es tan sencillo. No distingue entre la forma y la sustancia como lo hizo Aristóteles. Tampoco hay que confundir la forma hanslickiana con la noción analítica de forma cara a los musicólogos (la forma ABA de la Sonata, por ejemplo). Es sin duda preferible, como me lo sugiere Jean Molino, acercarse a la forma de la línea en el sentido de Kant, cuando presenta el dibujo como prototipo de lo formal. Desde la introducción de su ensayo, Hanslick le confiere una gran importancia a la melodía, insiste sobre su

* Este artículo es análogo, con muy ligeras variantes debidas a su publicación como texto independiente, a “Hanslick ou les apories de l'immanence” capítulo III de *Le combat de Chronos et*

equilibrio y su simetría, y su concepto de forma integra en ella sus inflexiones y sus modos (*allures*). Encontraremos esta idea, más tarde, en Wagner (y no se excluye por cierto que lo haya tomado de aquél a quien denigraba tan violentamente): “Por forma de la música, debemos sin duda alguna entender la *melodía*; la evolución particular de ésta llena la historia de nuestra música, lo mismo que su necesidad fue decisiva para la evolución del drama lírico a la *ópera* intentada por los italianos” (Wagner 1976, X: 149).

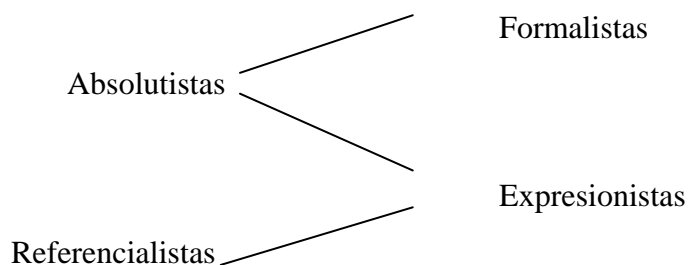
No se puede pues aprehender el pensamiento hanslickiano más que por aproximaciones sucesivas. Sin embargo, no se estará errado en subrayar, aunque sea de la manera más lapidaria, la idea que sostiene toda la obra: la forma de la música se opone a las significaciones que se le asocian. En ese sentido, la forma musical constituye el núcleo irreductible de la música, y es sin duda lo que quería decir Wagner, cuando, en su ensayo de 1857 sobre los poemas sinfónicos de Liszt, respondía así a Hanslick, sin nombrarlo pero burlándose de él: “¡Ah !, si no hubiera la forma, no habría sin duda obras de arte, pero sin duda tampoco críticos de arte, y estos últimos están tan convencidos de ello que gritan, en su alma angustiada, en favor de la forma, mientras que el artista de espíritu ligero, el cual finalmente no existiría sin duda sin la forma, como ya lo he dicho, no se preocupa de ella ni un comino en el momento de crear. ¿Cómo puede eso suceder? Aparentemente porque el artista, sin saberlo, crea siempre formas, mientras que los críticos no crean ni formas ni cosa alguna” (1976, VII: 271-272).

Así, el concepto de forma no debe engañarnos, y los comentaristas de Hanslick no han dejado de subrayar que no había, en su ensayo, que formalismo en el sentido estricto: “Formalista, Hanslick lo era sin duda alguna, tanto más cuanto que consideraba la concepción estilística formal como obligatoria para la apreciación estética de la música. Pero si, por un lado, le niega a la música la capacidad de expresar sentimientos, considera por otro la fuerza para despertarlos como uno de sus criterios más importantes” (Fahlbusch, *in* Hanslick 1972: 16). La teoría de Hanslick es “una teoría heterónoma modificada, según la cual los sonidos musicales son análogos a ciertos rasgos generales de la experiencia humana y pueden, por esta razón, considerarse como representantes de algo no musical. En este sentido, la

música para Hanslick posee una significación y es un lenguaje, aunque restringido: (Weitz, *in* Hanslick 1957: IX).

Hay que distinguir por lo tanto dos dimensiones en el ensayo de Hanslick, una dimensión de carácter semiológico y otra que podemos calificar de estética, en el sentido filosófico habitual del término.

- 1) Para empezar, una dimensión que da importancia a las interrogaciones *semiológicas*. Hanslick constata que la música despierta sentimientos. Con ello, toma partido en la querrela entre “autonomistas” y “heteronomistas” a la que hace alusión Weitz : para los primeros, los sentimientos están contenidos *en* la música que los *expresa* ; para los segundos, la música los *suscita*, le son por lo tanto *exteriores*. Hanslick se alinea radicalmente dentro de la segunda familia de pensamiento: “El sentimiento producido no se puede llamar ni fondo ni forma, sino efecto real” (p. 125). Y es por lo que no se puede considerar a Hanslick como un formalista puro. A la distinción de Weitz, no es inútil agregar las categorías de Leonard B. Meyer en el primer capítulo de *Emotion and Meaning in Music* (1956: 1), en las que se pueden esquematizar del siguiente modo las relaciones (Nattiez 1975: 132):



Para los formalistas, la música no significa otra cosa que el juego de sus formas. Para los expresionistas, tiene un poder expresivo. Pero la clasificación de Meyer es interesante porque introduce entre estos últimos dos sub-tipos: para los expresionistas-absolutistas, las emociones están contenidas en la música misma; para los expresionistas-referencialistas, lo afectivo se explica por remisión al mundo exterior. “No queremos para nada menospreciar, escribe Hanslick, los poderosos sentimientos (...) que la música canturrea (*wachsingt*) de su sueño” (p. 14). No se puede realmente acusarlo de formalista. ¿Por qué entonces una etiqueta tan persistente?

2) Porque, al lado de su importancia semiológica, *De lo bello en la música* posee otra dimensión, realmente estética y que es para Él fundamental. El gran objetivo de ese libro es el de definir el lugar de lo Bello musical. Para Hanslick no reside en los sentimientos provocados, sino en la *forma*. La dimensión semiológica de su trabajo, *secundaria* en su perspectiva, es *empírica*: el autor le reconoce a la música la posibilidad de evocar sentimientos, pero la dimensión estética propia es *normativa*, tiene como misión decir lo Verdadero. En otras palabras, Hanslick admite que existe, en el conjunto del hecho musical, otra cosa que la forma, pero se aferra a *reducir* lo Bello a esta única dimensión inmanente.

El objetivo de lo bello musical no es provocar sentimientos: “Si de la observación de lo bello se producen sentimientos agradables para el observador, éstos le tienen sin cuidado a lo bello como tal” (p. 5). La música induce o provoca sentimientos, pero esta capacidad semiológica no debe llegar a ser un objetivo de la música. “(...) en la manera dominante de ver la música los sentimientos juegan un doble papel. Primeramente se le impone a la música como objetivo y determinación que deba despertar sentimientos o ‘bellos sentimientos’. Enseguida se denotan los sentimientos como el contenido que el arte de los sonidos representa en sus obras. Ambas frases se parecen en que una es tan falsa como la otra” (p. 5). No se perderá jamás de vista que el libro de Hanslick se presenta como el esbozo de un tratado de *estética* que tenía de hecho el proyecto de escribir pero que no realizó. El subtítulo no engaña: “Una contribución a la *revisión* de la estética de la música”. Se trata realmente de norma, y hasta de un poco más: no duda en hablar de “*religión artística*” (1986a: 57). No es la primera vez que constatamos el encuentro de lo inmanente y lo metafísico.

Una vez que se han admitido estas dos dimensiones del proyecto y la dominancia de la segunda sobre la primera, se comprende la lógica y el desarrollo del mismo: lo semiológico y lo estético, lo empírico y lo normativo se mezclan ahí en un elegante contrapunto. En el primer capítulo, el autor acepta el hecho de que la música provoca sentimientos (posición heteronomista), pero condena a los que ven ahí lo bello musical. En el segundo, expone y refuta la teoría de los autonomistas para los que la música expresa los sentimientos que contiene. El tercer capítulo constituye el corazón del libro: la belleza musical es una belleza *inmanente*. En el capítulo IV muestra que el sentimiento sí existe en el compositor, el intérprete o el oyente, pero que lo bello no

es accesible más que a través de la contemplación pura. Lo mismo, en el capítulo V, distingue entre dos categorías de oyentes, aquellos que se dejan coger por el estímulo musical, y aquéllos que son capaces de llegar a dicha contemplación. En el sexto capítulo refuta de nuevo la idea de que lo bello musical pueda deberle algo a la naturaleza. El último capítulo aporta la prolongación semiológica de los pasajes anteriores, en los que se demostró que el sentimiento es *provocado* por la música y por otra parte se afirmó que lo bello musical es de naturaleza formal: el capítulo VII propone que el *contenido* de la música no es otra cosa que su *forma*.

Se puede, por lo tanto, conducir la lógica del ensayo de Hanslick a un encadenamiento de tres propuestas:

- 1) la música despierta sentimientos (posición semiológica heterónoma –o referencialista– y empírica);
 - a) por lo tanto el sentimiento no está contenido *en* la música (rechazo de la posición semiológica autónoma –o absolutista);
 - b) lo bello musical no reside ni en los sentimientos del compositor ni en los del oyente, sino en la contemplación pura de la forma: el compositor no debe por lo tanto tratar de suscitar sentimientos (posición estética inmanente y normativa).

Con este ensayo, la estética occidental se transforma. No consiste ya en el estudio de las sensaciones producidas por una forma –y Hanslick nos recuerda el sentido de la palabra *aisthesis* (1989: 1)– sino de la forma misma.

2. La concepción hanslickiana de lo bello musical

Lo que domina, por lo tanto, es una definición *normativa* de lo Bello: “Lo Bello *puramente musical* es la única y verdadera fuerza del artista” (1986a: 130; subrayado mío). “Sólo negándole inexorablemente a la música cualquier otro ‘contenido’ [que la forma] se le rescata su ‘capacidad’” (1989: 174).[†] ¿Qué es lo

[†] Aquí hay un juego intraducible de palabras entre *Inhalt* y *Gehalt* (n. del t.) no son vacías, sino rellenas, no pura limitación lineal de un vacío, sino espíritu que se forma desde dentro hacia afuera. Comparada con el arabesco la música es por lo tanto más bien un retrato, pero uno cuyo objeto no podemos aprehender con palabras y supeditar a nuestros conceptos. En la música hay sentido y consecuencia, pero musical; es un lenguaje, que hablamos y entendemos, pero que no somos capaces de traducir. Hay un conocimiento profundo en el hecho de que también en las obras musicales se hable de ‘pensamiento’” (pp. 62-63).

bello musical? Esencialmente una *forma en movimiento*. Es la definición de Hanslick más frecuentemente citada, pero conviene volverla a colocar dentro de su contexto: “Pero una idea musical llevada completamente a su presentación es ya belleza independiente, es fin en sí mismo y de ninguna manera apenas medio o material para la representación de sentimientos y pensamientos. El contenido de la música son *formas sonoras en movimiento* (p. 59).

Se ve que esta definición normativa está acompañada de una concepción *semiológica* de la forma: esas “formas sonoras en movimiento” constituyen el *contenido* de la música. Esto es lo que Hanslick desarrolla en el capítulo VII: “Contra el reproche de la falta de contenido [contestamos que] la música tiene contenido, pero sólo musical...” (p. 174). “En la música no hay contenido frente a la forma, porque no tiene forma fuera del contenido” (p. 167).

Dahlhaus (1967: 79) ha insistido mucho sobre el hecho de que se ha concebido demasiado frecuentemente la forma de Hanslick como un sobre vacío. Quizá porque Hanslick mismo la compara a un arabesco y después a un kaleidoscopio (p. 59-60) – imágenes que han sorprendido mucho –, pero dos páginas más adelante se retracta para subrayar la plenitud de la forma musical: “Al insistir sobre la belleza musical, no hemos excluido el contenido espiritual, sino más bien lo hemos condicionado. (...) Las formas, que se producen a partir de los sonidos.

En los planos semiológico y estético estamos por lo tanto en presencia de una concepción *inmanente* de lo bello y de la forma musical. ¿Cuáles son sus características?

- a) Para empezar, lo bello musical es *difícil de definir*. Hanslick procede un poco a la manera de la teología negativa enumerando lo que lo bello no es: no reside ni en la “belleza puramente acústica” (p. 62), ni en la búsqueda de las proporciones (p. 83) y no tiene nada en común con las matemáticas (pp. 85-87).
- b) Pero a través del libro, se adivina lo que lo bello musical le debe a los gustos personales de Hanslick: ama la cohesión “de todos los elementos musicales” de una obra (p. 64); de un movimiento a otro, busca lo que “los caracteriza como orgánicamente enlazados” (pp. 77-78): la sonata le sirve aquí como modelo de lo bello musical, pero la sonata postclásica, de hecho, porque busca una continuidad temática a través de los cuatro movimientos. Habla en otro lado de las cualidades de eufonía (p. 58), de la preeminencia de la melodía, de la

importancia de la armonía (p. 59) y de la regularidad del ritmo –que Hanslick no toma en el sentido moderno, sino en el sentido clásico de la organización de la pieza en frases musicales. Esto bello musical tiene para Hanslick valor de eternidad: “como nuestros grandes maestros lo personificaron e inventores musicales auténticos lo cuidarán también para siempre” (p. VII), aunque, más tarde, afirma que “ de todo el curso de la presente investigación [...] no se deja deducir ningún ideal musical determinado como lo verdaderamente bello” (p. 80).

- c) Hanslick prefiere por lo tanto a la verborrea sentimental una descripción formal: “Sólo se puede hablar [de la música] con secas definiciones técnicas o con ficciones poéticas” (p. 62). Y a propósito de un esbozo de análisis de la obertura de *Prometeo*: “Una disección de este tipo convierte sin duda en esqueleto a un cuerpo floreciente, y es capaz de destruir toda belleza, pero también toda falsa interpretación barata” (p. 31). Con esto, Hanslick anuncia el más radical positivismo musicológico.

La aprehensión de lo bello musical, en Hanslick, procede de una *reducción*. Encontramos a lo largo de toda la obra, de una manera latente pero constante, la tentación de un acercamiento estético fundamentado científicamente: “La urgencia de un conocimiento hasta donde sea posible objetivo de las cosas, como la que en nuestros tiempos mueve todos los campos del saber, tiene que mover también necesariamente la investigación de lo bello (...). Si no quiere volverse totalmente ilusoria tiene que acercarse al método de las ciencias naturales, por lo menos tanto como para tratar de llegar a las cosas mismas y de investigar lo que en ellas, después de librarse de las miles de impresiones cambiantes, sea lo permanente, objetivo” (p. 2). Herbart, Fechner o Wundt no están lejos. No aprehenderemos lo bello musical puro si no nos libramos de todas las escorias de la subjetividad y del sentimiento.

- d) Exceptuando la descripción formal, no se puede por lo tanto aprehender lo bello musical conceptualmente. La razón es que se impone sin mediación. “Lo bello de un tema sencillo independiente se *anuncia* en el sentimiento estético de una manera *inmediata* (...) (p. 66; subrayado mío). Esta aprehensión directa de lo Bello es posible gracias a una facultad, la *imaginación*, cuya meta es la *contemplación pura*: “El órgano con el que recibimos lo bello no es el

sentimiento, sino la fantasía, como la actividad de la contemplación pura” (p. 7). Esta idea de la contemplación pura, ligada frecuentemente al trabajo activo de la imaginación, retorna en el libro como un leitmotiv (pp. 62, 93, 94, 102) y nos da la llave, desde mi punto de vista, a una de las filiaciones intelectuales esenciales de Hanslick, el kantismo.

Mi propósito no es emprender un estudio de las fuentes del pensamiento de Hanslick. Las notas críticas de la última edición inglesa (Hanslick: 1986b) dan una idea de la amplitud de la tarea. Por medio de la confrontación con el kantismo, quiero solamente tratar de precisar mejor la posición de Hanslick. Las opiniones no se ponen para nada de acuerdo sobre el parentesco entre los dos pensadores (cf. Abegg: 1974, 20), sin duda porque, en la *Crítica del juicio*, el filósofo parece en realidad conducir a la música, a pesar de algunas vacilaciones, a un arte de lo agradable y no de lo bello : “No se puede decir con seguridad si un color o un tono (sonido) son solamente sensaciones agradables o en sí ya un bello juego de sensaciones, y como tales llevan consigo un goce de la forma en el juicio estético” (Kant 1963, 181). Lo que es seguro es que Kant no colocaba muy alto a la música en su jerarquía de las artes: “Si se toma como medida la ampliación de las facultades que en el juicio deben conjuntarse para el conocimiento, la música ocupa entre las bellas artes –ya que s—lo juega con sensaciones– el último lugar (así como quizá el primero entre aquéllas que son apreciadas por lo agradable)” (Ibid: 186-187).

En verdad, la posición personal de Kant alrededor de la música tiene poca importancia para decidir sobre el kantismo de Hanslick. Si se compara *De lo bello en la música* con *La crítica del juicio*, se tiene en efecto el sentimiento de que el objetivo de Hanslick es el de dar a la música el lugar elevado que Kant le asigna a las artes del dibujo, permaneciendo en una perspectiva filosófica esencialmente kantiana. Cuando escribe: “No se ha sabido reconocer la plenitud de belleza que vive en lo puramente musical” (p. 61) o “La servil dependencia de las estéticas especiales del principio estético supremo de una estética general cede cada vez más a la certeza de que cada arte debe ser comprendido desde sí mismo en sus propias determinaciones técnicas”(p. 2), tiene en la mira quizás a Hegel –contra el cual dispara menudas flechas a lo largo del libro (p. 61, 82, 163) –pero también a Kant, al que hace, tal parece, alusión cuando, después de haber resumido la posición de conjunto que adopta, escribe: “Todo esto, desarrollado desde hace mucho por la estética general,

vale igualmente para lo bello de todas las artes” (p.8). ¿Cuáles son estos principios kantianos que funcionan en Hanslick?

Se puede partir de la siguiente proposición de Hanslick, fundamental en su ensayo: “Lo bello no tiene absolutamente ninguna finalidad, porque es pura forma, la cual, aunque puede emparentarse con las finalidades más diversas según el contenido con el que se llena, no tiene sin embargo otra que a sí misma” (p. 5). No se puede estar más cerca de la concepción kantiana de desinterés: “Por lo menos podemos observar, en cuanto a la forma, una conveniencia, aunque no la basemos en una finalidad” (1963: 59). El lazo entre aprehensión de la belleza, pureza, forma y ausencia de finalidad es constante en la *Crítica* de Kant. Significa esencialmente que los sentimientos, en el sentido de Hanslick, no pueden ahí tener lugar: “Un juicio sobre el gusto es por lo tanto sólo puro en la medida en que no se le mezcle a su principio determinante un placer solamente empírico. Pero esto sucede siempre que la atracción o la emoción tienen una participación en el juicio mediante el cual algo debe ser declarado como bello” (Ibid: 62-63). “La emoción (...) no pertenece para nada a la belleza” (Ibid: 65-66).

Todo el esfuerzo de Hanslick va a consistir por lo tanto en mostrar que la música es realmente esta “conveniencia sin finalidad” de la que Kant encontraba el modelo en el dibujo: “En la pintura, en la escultura, en realidad en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la jardinería, en tanto que son bellas artes, lo esencial es el dibujo, en el que la condición fundamental para el gusto no es lo que deleita a los sentidos, sino solamente lo que gusta por su forma” (Ibid: 64). Como se ve, en ese pasaje esencial Kant no hace ninguna alusión a la música. Hanslick se asignó por lo tanto la tarea, comparando dentro de la perspectiva de Kant a la música con el arabesco u hasta con la pintura, de elevar la música desde el rango de arte agradable hasta el de arte de lo Bello. Es característico igualmente que Hanslick, como Kant, insiste en la diferencia entre la sensación y el sentimiento. “La sensación es la percepción de una cualidad sensorial determinada: un sonido, un color; el sentimiento el estado de conciencia de una activación o represión de nuestro estado de ánimo, o sea de un bienestar o de una molestia” (p. 6). Distinción análoga en Kant: “Entendemos por la palabra sensación una representación objetiva de los sentidos; y para no caer siempre en el peligro de ser malentendidos, vamos a denotar con la palabra, por lo demás común, de sentimiento, a lo que siempre debe permanecer

solamente subjetivo y de ninguna manera puede ser la representación de un objeto. El color verde de los campos pertenece a la sensación *objetiva*, como percepción de un objeto de los sentidos; pero el placer del mismo a la sensación *subjetiva*, por la cual no es representado ningún objeto” (1963: 43). Esta sensación subjetiva, en Kant, es por lo tanto lo que llama sentimiento. De ahí la precisión que Hanslick se siente obligado a proporcionar: “(...) pero sobretodo en obras antiguas se le llama ‘sensación’ a lo que nosotros denotamos como ‘sentimiento’” (p. 7). La confusión terminológica viene, por una parte, de que Kant habla, en otro lado, de “sentimiento para lo bello” (1963: 150), expresión que no tiene el mismo sentido que “sentimiento” por oposición a “sensación”, y por otra parte, a que Kant mantiene a la música en el rango de un arte agradable, mientras que Hanslick quiere hacer de ella un arte de lo bello. “Lo agradable es lo que en la sensación gusta a los sentidos” (1963: 42). Es precisamente el sentimiento lo que, en Hanslick, rebaja la música a lo agradable.

Los dos autores, sin embargo, convergen en el terreno de la contemplación estética. Para Kant, “el juicio del gusto es solamente contemplativo” (Ibid: 46). Para Hanslick, “En la contemplación pura goza el oyente la composición sonora; cualquier interés material le debe ser lejano. Pero tal es la tendencia de dejarse excitar por los afectos” (p. 8). Hanslick vuelve a encontrar en su definición de la imaginación, órgano de la contemplación pura, la concepción kantiana del genio en lo que le debe a su teoría del esquematismo: la imaginación actúa como intermediaria entre la intuición y el concepto y permite el encuentro de lo empírico y lo *a priori*. Hanslick: “Desde la fantasía del artista desciende la obra musical para la fantasía del oyente. Claro que la fantasía frente a lo bello no es solamente un mirar, sino un mirar con inteligencia, o sea imaginar y hacer un juicio (p.768). Kant: “Por lo tanto las fuerzas mentales, cuya unión (en ciertas relaciones) constituye el genio, son la imaginación y el entendimiento (...). El genio consiste propiamente en la relación feliz (...) entre encontrar ideas para un concepto dado, por un lado, y por otro hallar la *expresión* adecuada para éstas (1963: 171-172). Ahora bien, esas ideas que permanecen innombrables (Ibid: 172) corresponden a las Ideas estéticas kantianas, es decir “esta representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que le pueda ser adecuado ningún pensamiento determinado, o sea concepto, y que por lo tanto ninguna lengua puede alcanzar totalmente y hacer entendible” (Ibid: 168). Lo bello, en Kant, según una fórmula que ha permanecido célebre, es “lo que sin concepto

gusta universalmente” (Ibid: 58). Para Hanslick, la música es este arte de lo bello por excelencia, ya que las *ideas musicales* con las que se expresa el compositor no son jamás reductibles al lenguaje humano. Como lo bello kantiano, lo bello musical de Hanslick no es *nombrable*.

Tanto más difícil es por lo tanto la aprehensión de este bello musical puro. Tiene necesidad de un verdadero *trabajo*, objetivo central de la estética de Hanslick: “Por más que la consideración estética deba apoyarse solamente en la obra de arte misma, en realidad esta obra independiente se manifiesta como un centro eficaz entre dos fuerzas vitales: su *de dónde* y su *hacia dónde*, o sea el compositor y el oyente”(p. 93). “Es necesario por lo tanto que en la *producción* y en la *aprehensión* [subrayado mío] de la música se ponga en relieve otro elemento, que representa lo estético no mezclado de este arte, y que como contraparte de la excitación de los sentimientos – que es específicamente musical– se acerca a las condiciones de belleza generales de las demás artes. Este es la *contemplación pura*” (p.119). Es sorprendente que, en estos dos pasajes, Hanslick se vea de alguna manera obligado a arrancar su concepción inmanente de las redes simbólicas de la creación y de la percepción, de lo poiético y de lo estésico que enmarcan lo formal.

Es aquí donde es importante otra vez distinguir entre la opción estética *normativa* de Hanslick –lo bello está en la música misma– del nivel de la observación semiológica empírica –en la música, la forma es el contenido–, lo que obliga, como lo atestigua la tabla que sigue, a reconocer el papel que juegan compositores y oyentes en el funcionamiento simbólico del hecho musical.

	Poiética	Nivel inmanente	Estética
Posición empírica y crítica de la observación semiológica: Estatuto del sentimiento	El sentimiento existe en el compositor, pero aparece sólo bajo forma puramente musical.	En la música, la forma constituye el contenido.	El sentimiento resulta del efecto de la forma, y hay que buscar su origen en la música misma.
Posición estética normativa:	No hay que escribir música	Lo bello reside en la <i>forma</i> musical	La percepción no está exenta de

búsqueda de lo bello	programática, imitativa o sentimental. En la ópera, la música debe mantener el primer lugar.	misma.	sentimientos, pero debe elevarse a la contemplación pura de la forma.
----------------------	--	--------	---

El sistema de Hanslick demuestra, paradójicamente, que no es posible pensar la inmanencia formal sin pasar por los polos de lo poiético y de lo estésico, de los cuales trata de librarse en el plano ontológico.

3. El compositor y el intérprete

¿Qué sucede al primer instante del lado del compositor? Los dos niveles del discurso hanslickiano –la posición de carácter semiológico sobre el lugar de los sentimientos en el acto de componer y la posición estética normativa sobre lo que el compositor debe hacer y no hacer– sí están presentes, pero relativamente *destruidos*: lo normativo constriñe a lo empírico. Hanslick le dedica varias páginas al compositor pero regresa siempre al mismo argumento: ciertamente, admite que el compositor experimente sentimientos al crear, pero es para negarles inmediatamente su importancia en cuanto a lo bello musical: “El sentimiento se encuentra ricamente desarrollado en el compositor, lo mismo que en cada poeta, sólo que no es el factor creativo en él” (p. 96). “El compositor crea poesía y pensamiento. Sólo que crea poesía y pensamiento en sonidos, alejado de cualquier realidad objetiva” (p. 172). Es posible que el sentimiento haya existido al originarse el acto composicional, pero lo esencial reside en aplicar la *imaginación* a una *forma*: “En lo que se refiere especialmente a la creación del compositor, hay que dejar en claro que se trata de un continuo formar, modelar en relaciones tonales. En ningún lado la soberanía del sentimiento, que tanto se le atribuye falsamente a la música, aparece peor aplicada que cuando se le adjudica al compositor al momento de la creación, y se considera ésta como una improvisación arrebatada” (p. 94).

El hecho de que Hanslick aniquile aquí el reconocimiento objetivo del hecho sentimental y la crítica normativa del sentimiento como base de la composición, no hace sino resaltar más, para el lector, la existencia del sentimiento como hecho empírico: “El compositor instrumental no piensa en la representación de algún contenido específico. Si lo hace, se coloca en un ángulo *fals*” (p. 73). “Las ideas que presenta el compositor son ante todo y antes que todo puramente musicales. A su fantasía se le presenta una determinada bella melodía. *No debe ser* nada fuera de ella misma” (p. 25; subrayado mío).

Hanslick determina así, para el historiador de la música, el musicólogo, el crítico y el oyente, los límites de la comprensión y de la aprehensión de la música:

- 1) la inteligencia del compositor se encarna directamente en los sonidos (cf. p. 65);
- 2) es por lo tanto inútil el tratar de conocer los sentimientos que el compositor tuvo en el momento de la gestación de la obra (cf. p. 76-77);
- 3) la estética musical no tiene nada que ver ni con la biografía ni con la historia del arte (cf. p. 80-81); dentro de la misma línea, expresa serias reservas en cuanto a las probabilidades de una sociología de la música, incapaz de exhibir una correlación estable entre lo social y lo musical (cf. p. 98).

Hanslick se convierte así en el defensor de la *autonomía* de la obra musical: no es para nada necesario conocer la poética de la obra para entender, interpretar y apreciarla. Los musicólogos e intérpretes de obediencia estructuralista no lo olvidarán, como se ha visto. “Todo arte tiene como meta el llevar a su manifestación exterior una idea que en la fantasía del artista se ha vuelto viva. Este ideal en la música es sonoro, y no conceptual para después ser traducido en sonoro. El punto a partir del cual comienza cualquier sucesiva creación del compositor no es el propósito de describir musicalmente una pasión determinada, sino de inventar una melodía determinada. A través de ese poder primitivo, misterioso, a cuyo taller ya no entrará ni ahora ni nunca el ojo humano, un motivo, un tema suenan en el alma del compositor. No podemos regresar más allá del nacimiento de esta primera semilla; lo tenemos que aceptar como un hecho sencillo” (p.66).

Nuestro esteticista es también un crítico. No esconde el género de música que *debe* escribirse. Su preferencia va, nos lo podemos imaginar, a la música instrumental pura, sabe lo que Sonata requiere de él. No pertenece a la Naturaleza. Se pueden introducir imitaciones en la música: es un hecho poético y no musical (p.

155-156). Desecha la música programática. La música “de los mares del Sur” (entiéndase la música de tradición oral) es una música natural: no es por lo tanto música (p. 144). En cuanto a la ópera, es la manzana de la discordia con Wagner: “La unión con la poesía aumenta el poder de la música, pero no sus límites” (p. 34). “En los casos dudosos, es a la música a la que [el verdadero compositor de ópera] cederá el paso, porque la ópera es música antes de ser drama” (1986: 80). Hanslick está del lado de Mozart y de Piccini, no del lado de Gluck y de Wagner. Es necesario a toda costa que la música rechace dejarse contaminar por otro arte, y como lo dice muy bien Dahlhaus (1967: 85), Hanslick quiere evitar la literalización de la música.

Naturalmente que los sentimientos del compositor existen, pero como de todas maneras su trabajo no conduce sino a una forma, es inútil buscar más allá o interesarse en otra cosa.

El compositor fija la obra como sistema de correspondencias y relaciones por medio del rodeo de la partitura, y esto explica el lugar relativamente secundario que le confiere al intérprete: “Que para la concepción filosófica la obra de arte terminada sea la obra musical compuesta, sin tomar en cuenta su ejecución [...]” (1989: p. 100). La composición es del dominio de lo universal, ya que es en ella donde se puede encontrar lo bello absoluto. Por el contrario, lo individual se manifiesta en la ejecución, ahí donde el sentimiento puede deslizarse como por invasión: “El acto en el cual puede producirse la efusión inmediata de un sentimiento en sonidos no es tanto la invención de una obra musical como su reproducción, su ejecución [...]. En el examen de la impresión subjetiva de la música se hace valer ésta preferentemente” (pp.100-101).

¿Acaso Hanslick cederá aquí terreno a los sentimentalistas? No, porque todo dependerá, en definitiva, de la actitud del oyente. Primero frente al compositor: “La creación del espíritu artístico es justamente la parte ‘específicamente musical’, con la que el espíritu perceptivo se une en entendimiento” (p.135). Frente al intérprete, el oyente deberá de alguna manera pasar por encima de los sentimientos transportados en la interpretación para encontrar lo bello musical puro. Y es sobre este trabajo del oyente sobre el que Hanslick se muestra más prolijo.

4. *El sentimiento y lo bello en el oyente*

Hanslick no niega la existencia del sentimiento provocado, y el autor consagra numerosas páginas a dichas manifestaciones. Hasta se puede afirmar sin exageración que *De lo bello en la música* contiene, paradójicamente, un pequeño tratado de semántica musical cuyas conclusiones y perspectivas nos conciernen aun hoy en día.

Hanslick admite sin reticencia la existencia de sentimientos asociados a la música, pero toma una posición particular en cuanto a la naturaleza de esta asociación y al contenido de esos sentimientos. Su concepción semiológica de la semántica musical se articula en seis puntos.

Primer punto –ya mencionado más arriba en la sección 1: *los sentimientos no son inherentes a la música*. El título del capítulo II lo enuncia claramente: “La expresión de los sentimientos no es el contenido de la música”. Ejemplo: “La rosa exhala un perfume, pero no por ello su ‘contenido’ es la representación de la exhalación de un perfume” (p. V). Hanslick no puede aceptar que la música *contenga* los sentimientos.

Segundo punto: En la música vocal, la significación está dada por el texto. El autor nos dice en dónde no está la significación: “No son los sonidos los que *describen* en una melodía vocal, sino las palabras” (p.37). “[...] la timidez convencional, que hace posible que nuestro sentir e imaginar tome frecuentemente un camino –en virtud de textos, títulos y otras asociaciones de ideas solamente ocasionales, sobretudo en composiciones litúrgicas, guerreras y dramáticas–, que estamos falsamente inclinados a adjudicarle al carácter de la música en sí misma.” (p. 12). Hanslick le consagra un largo desarrollo (pp. 37-42) a la intercambialidad de los textos con relación a una misma música, y recuerda que Bach insertó piezas de música profana (madrigales) en su *Oratorio de Navidad* (p. 42). Se rehúsa por lo tanto a atribuir a la música una dimensión semántica que proviene, de hecho, de un fenómeno extra-musical.

Pero haciéndolo, Hanslick ha puesto el dedo sobre un proceso semiológico que ha sido descrito mucho más tarde: el hecho que, por contaminación, lo lingüístico aporta a lo no-lingüístico su significación.

Es, por ejemplo, el fenómeno del *anclaje* que Barthes (1964) ha clarificado a propósito del semantismo de la imagen orientada por un texto.

Tercer punto: El sentimiento, al escuchar la música, sí existe, pero es provocado por ella. El semantismo musical resulta de un estímulo: “Se tratará solamente de llegar a la manera específica en que esas emociones son suscitadas por la música” (p. 14). Con lo que llama la “teoría filosófica de la música”, Hanslick abre el camino a lo que, científicamente, nos permitiría conocer este semantismo. Anuncia la psicología experimental aplicada a la música, disciplina bien desarrollada hoy en día: “Por más cuerdas sensibles que alguien sienta vibrar dentro de sí a la audición de una pieza de música instrumental, que trate de demostrar con razones claras qué afecto constituye el contenido de la misma. *La experimentación es indispensable*” (p. 29; el subrayado es mío). La significación musical permanece vaga, por lo que se necesitaría una metodología particular para aprehenderla, pero eso no implica que Hanslick no tenga ideas sobre la naturaleza de los sentimientos que la música puede inducir.

Cuarto punto: conocemos los sentimientos desencadenados por la música según modalidades lingüísticas particulares. “Que se toque el tema de una sinfonía cualquiera de Mozart o de Haydn, de un adagio de Beethoven, de un scherzo de Mendelssohn, de una pieza de piano de Schumann o de Chopin” ¿Quién se acerca y se atreve a mostrar un sentimiento determinado como contenido de estos temas? Alguno dirá “amor”. Es posible. El otro se refiere a “nostalgia”. Quizá. Un tercero siente recogimiento. No se le podrá contradecir. Y así sucesivamente. Pero, ¿puede a esto llamarse la descripción de un sentimiento, si nadie sabe en realidad lo que se está describiendo?” (pp. 32-33). En verdad, dice Hanslick, “la música no es apta para expresar mas que los *adjetivos* que acompañan al *sustantivo*; nunca el sustantivo, el amor mismo” (p. 23). “La descripción de un sentimiento o afecto determinado está fuera del poder de la música” (p. 22). No niega que se puede “calificar un tema de grandioso, de gracioso, de tierno, de insignificante, de trivial”

(p. 67), pero esos términos, según Él, no designan una propiedad que la música expresaría, sino el “carácter exclusivamente musical de la frase” (Ibid.). En definitiva, “se está obligado a creer que la música describe algo, y se está condenado a no saber jamás qué” (p. 45). Esto es lo que hace que la posición de los sentimentalistas sea insostenible.

Quinto punto: Hanslick admite, sin embargo, *dos tipos de semantismo preciso en música:*

- a. *La expresión del movimiento*, “como las ideas de acrecentamiento, de extinción, de apresuramiento, de titubeo, de lo artificialmente entrelazado, de lo sencillamente avanzante” (p. 24), pero este movimiento es, también aquí, “el adjetivo” del sentimiento, no el sentimiento mismo: “el movimiento es un atributo, una manera de ser del sentimiento (...) [es] lo que la música tiene de común con el sentimiento” (pp. 26-27). De ahí cierta posibilidad pictórica de la música: “Ya que existe una analogía bien fundada entre el movimiento en el espacio y el movimiento en el tiempo, entre el color, la finura o la magnitud de un objeto, y la altura, el timbre o la intensidad de un sonido, existe por lo tanto la posibilidad de pintar algunos objetos por medio de la música; pero querer representar por medio de los sonidos el sentimiento que dichas cosas excitan en nosotros, lo que sentimos en presencia de la nieve que cae, del gallo que canta, del relámpago que brilla es totalmente ridículo” (pp. 43-44). Hanslick reconoce así la posibilidad de la denotación descriptiva en música.
- b. Acepta igualmente la existencia de *simbolismos convencionales* (la alegría y sol mayor, p. 29), pero insiste sobre el hecho de que esta convención es *externa* a la música, ‘porque nosotros la queremos’ (p. 29). En Hanslick, los símbolos musicales son arbitrarios “porque no traducen directamente el contenido de la obra” (p. 29).

Sexto punto: *La relación semántica es esencialmente inestable. Esta inestabilidad se debe al oyente.*

Los símbolos nos llevan al receptor de la obra, y es de su lado que Hanslick encuentra la causa de la falta de determinismo en los sentimientos inducidos por la música. “La relación de una obra musical con los sentimientos que provoca no es

para nada una relación de causa a efecto; el estado de ánimo que determina en nosotros varía con el punto de vista cambiante según nuestras experiencias e impresiones musicales” (p. 12). Esta variabilidad de la recepción se inscribe en el tiempo: “Hoy en día nos es difícil concebir cómo nuestros abuelos han podido atribuir tal efecto específico a tal sucesión de sonidos” (Ibidem). Es debida también a factores más estrictamente individuales: “[Los sentimientos] dependen de situaciones fisiológicas y patológicas, de imágenes y de juicios” (p. 22).

Encontramos pues, del lado de lo estésico, la inestabilidad que le había hecho dudar de la sociología musical. Esta falta de confianza con respecto a una disciplina se vuelve a encontrar en su escepticismo hacia la música-terapia : “El efecto corporal de la música no es en sí mismo ni tan fuerte, ni tan seguro, ni tan independiente de suposiciones psíquicas y estéticas, ni por último tan tratable arbitrariamente, como para poder atribuirle una importancia como terapia” (p 110). No cree tampoco en la posibilidad de establecer léxicos musicales que permitieran inducir, en el oyente, sentimientos precisos de una manera determinista: “Si el efecto de cualquier elemento de la música sobre el sentimiento fuera necesario e investigable, se podría tocar sobre el alma del oyente como sobre un teclado” (p. 118).

Existe, en Hanslick, una paradoja. Su análisis empírico de la aparición del sentimiento en el oyente abre el camino, se ha dicho, al acercamiento experimental de la percepción musical. Pero al mismo tiempo, y a causa de ello, lo refuerza en su fidelidad a la estética trascendental.

Hanslick regresa un número considerable de veces a la perspectiva de un conocimiento *científico* de la música. (No debe confundirse, sin embargo, al nivel de su vocabulario, con la estética como ciencia, es decir librada de las apoyaturas del sentimiento.) “Sólo que habrá que considerar la manera específica en la que estas emociones son excitadas por la música” (p. 14). Hasta habla, para el futuro, de una “ciencia musical ‘exacta’ siguiendo el molde de la química o la fisiología “(pp. 72-73). Y lo sorprendemos deseando una biología de la música, aunque sin mucha esperanza: “El efecto intenso de la música sobre el sistema nervioso está plenamente admitido tanto por la psicología como por la fisiología. Desgraciadamente, todavía no está explicado de una manera satisfactoria” (p. 105). “Todo sentimiento provocado por la música debe ciertamente ser atribuido a la manera especial en la

que los nervios son afectados por una impresión acústica. Pero cómo es que esta excitación (...) llega en tanto que sensación determinada hasta la conciencia (...), esto queda del otro lado del puente tenebroso que los investigadores no han atravesado” (pp. 115-116). En lugar de monografías vagas, preferiría que los musicólogos se lanzaran en este tipo de investigaciones: no tiene palabras suficientemente duras contra el impresionismo de los escritos sobre la música.

Pero la psicología y la neuro-biología de la música no existen todavía en su época. Por esto, Hanslick permanece fiel a la estética especulativa. Hasta se puede decir que es la imposibilidad de encontrar correlaciones estables entre la música y los sentimientos, hoy diríamos entre el significante y el significado, lo que le hace preferir el acercamiento trascendental de lo bello al acercamiento científico: “La acción de la música sobre el sentimiento no tiene ni el carácter de necesidad, ni de exclusividad, ni de permanencia, que debería reivindicar un fenómeno del arte para pretender llegar a ser principio estético” (p. 13). Lo Bello no puede descansar sobre el sentimiento porque *debe* fundarse sobre lo único y lo intangible. Es aquí donde lo trascendental se incorpora a lo normativo. Hanslick halla entonces la ciencia por el otro lado, aquél para el que lo duro, lo sólido, lo objetivo residen en la forma, librada “de las mil formas cambiantes de la impresión recibida” (p. 2).

En relación con esto, hay que subrayar que, cada vez que aparecieron posibilidades reales de estabilidad semántica, Hanslick, como si estuviera asustado de tener que sacar las consecuencias de una evidencia empírica, se arrojaba rápidamente en el normativismo, precisando que esas manifestaciones no debían ser buscadas. A propósito de los simbolismos: “Algunos sentimientos, como el dolor, la alegría, etc. pueden (*pero no es que deban*) ser provocados por [la música]” (p. 24). A propósito del semantismo en general: “La música *jamás podrá* ‘elevarse al nivel del lenguaje’ –desde el punto de vista musical debería decirse más bien ‘rebajarse’, puesto que la música debería ser manifiestamente una forma intensificada del lenguaje (p. 90; subrayado mío).

Por lo tanto, Hanslick no niega la existencia del sentimiento provocado, pero debido a que lo bello no puede residir en la multiplicidad inestable de las impresiones experimentadas, el *verdadero* oyente de música debe esperar otra cosa. Se descubre aquí que el *homo hanslickus* es doble: por un lado, el aficionado, por el otro, el esteta. “El lego es el que más ‘*siente*’ la música, el artista cultivado el que

menos” (p. 135). No hay por lo tanto mas que “una sola forma artística, verdadera de escuchar” (p. 132). “Para embriagarse basta con ser débil, pero la manera verdaderamente estética de escuchar es un arte” (p. 134). Entonces se alcanzará la contemplación pura, resultado de toda una educación, (p. 119), de un verdadero entrenamiento a *la percepción activa* de la música que nos permitirá acercarnos “a la obra por ella misma” (p. 136).

Hanslick distingue por lo tanto dos tipos de oyentes, así como existe, ordenada jerárquicamente, la música de los sentimientos y aquella de las formas, como existe lo agradable y lo bello. “Las impresiones secundarias y vagas que resultan de los fenómenos musicales” (p. 11), Hanslick las deja para los aficionados y los salvajes. Lo bello musical, en cambio, le está reservado a la imaginación de los *happy few* que habrán adquirido la capacidad de elevarse hasta la contemplación pura de la forma.

5. Actualidad del pensamiento de Hanslick

¿Dónde estamos hoy en día?

Parte de la obra de Hanslick, históricamente fechada, o científicamente superada, cae por su propio peso: sus prejuicios sobre la ineptitud musical de las mujeres, su rechazo etnocéntrico de las músicas de tradición oral o su condena de ciertas músicas asimiladas al ruido.

Lo que impresiona hoy es la actualidad no de las respuestas que aportó, sino de las preguntas que planteó. Y hasta las ambigüedades en las que está encerrado, las que lo obligan a permanecer fiel a una cierta estética especulativa a pesar de que entreve el desarrollo del acercamiento científico de la música, la que lo obliga a sobrepasar constantemente la inmanencia permaneciendo fiel sin embargo sólo a ella, ¿las hemos realmente superado nosotros?

Desde que los diversos sectores de las ciencias humanas se interesaron en la música, nos vemos siempre confrontados con una pregunta no explícitamente tematizada por Hanslick, pero planteada por los problemas que él discute: *¿cuál es el grado de autonomía de la obra* (o, más ampliamente, de la producción musical) en relación con el compositor y el oyente? Para aislar lo bello inmanente y llevarlo a

una forma pura, Hanslick tuvo que hacer a un lado la poiética y la estética: esto es la prueba de que, en ciertos casos límites, la obra permanece ligada a ellos, pero, ¿hasta qué punto?

Hanslick entrevió de este modo la existencia de músicas funcionales que relegó a la periferia de lo musical, pero no hay de qué culparlo: es solamente en fecha relativamente reciente que los etnomusicólogos preocupados de antropología han mostrado su importancia. Para Hanslick, hay que insistir, la autonomía es una norma: “Establecida sobre la base de una educación tan estrecha, la música [griega] estaba reducida al papel de acompañante indispensable y dócil de todas las artes, de medio pedagógico, político, y de otros fines; era todo, menos un arte independiente” (p. 131).

Pero al mismo tiempo que *desea* la autonomía de lo musical, Hanslick le pide al futuro acercamiento científico de la música que se sitúe siempre en *relación con la sustancia musical*. “Lo que es importante de establecer, es que el estudio razonado, científico del efecto producido por un tema existe invariable y objetivamente sólo por los factores musicales, y no por el estado de ánimo en el que se supone que estaba el compositor al escribir. Si se parte de éste para llegar inmediatamente al estudio del efecto de la obra, o para explicar uno por medio del otro, es posible que a fin de cuentas uno no se equivoque; *pero se habrá pasado por encima del término medio de la deducción lógica, que no es otro que la música misma*” (p. 69; subrayado mío).

Hanslick anunció así no solamente la psicología experimental de la música, como ya se dijo, sino indicó que tendría “que investigar lo que, en el dominio espiritual” –hoy diríamos “en el significado”– “corresponde a cada elemento musical” (el significante) “y la naturaleza de dicha relación” (p. 72).

Desde Hanslick, la *semántica* musical, es decir el estudio de los *significados*, ha tomado su importancia. Herbart había imaginado la psico-métrica de manera especulativa en 1824-1825, y es bastante probable que haya influenciado profundamente a Hanslick, que lo cita a menudo. Es en Francia, muy cerca de nosotros, que Francis (1958) e Imberty (1979, 1981) desarrollaron considerablemente los métodos psicológicos y estadísticos que permiten analizar el contenido de las asociaciones verbales desatadas por la música. Como disciplina empírica, la semántica musical existe por lo tanto, mas no la semiología, si

entendemos por ese término la explicitación de las *relaciones* entre la sustancia musical y los significados verbalizados que le son asociados. En relación con esto, una de las interrogantes capitales de Hanslick permanece abierta todavía: “Si se llegaran a explicar los factores particulares aisladamente, habría que mostrar después cómo se determinan y modifican mutuamente en las combinaciones más diversas” (p. 71). El establecimiento de una tal combinatoria pertenece a un horizonte todavía lejano de la semiología musical, a pesar de que, gracias a Imberty, sabemos un poco más sobre el efecto de la complejidad musical formal sobre el oyente.

Hanslick no constata la autonomía de lo musical; la desea, pero sus advertencias conservan su validez para ciertas investigaciones actuales con pretensión científica, a pesar de estar motivadas por *a priori* estéticos que nos conciernen más o menos. Se han mencionado sus reticencias en lo que se refiere a la musicoterapia. Cuando escribe: “Toda curación llevada a bien con la ayuda de la música tiene el carácter de un caso excepcional en el que el éxito no pudo nunca ser atribuido solamente al tratamiento musical, sino que ha dependido al mismo tiempo de condiciones muy especiales, quizá hasta corporales y espirituales totalmente individuales” (p. 110), ¿no desearía uno que esta advertencia alertara no solamente a los musicoterapeutas, sino también a los psicoanalistas? Y cuando se piensa en las elucubraciones que han sido publicadas en la huella de un neo-marxismo pronto devenido caduco, se pone uno a soñar que ojalá algunos “sociólogos” de la música hubieran meditado estos consejos metodológicos elementales: “Más lejos todavía del carácter de una composición como tal se encuentran las condiciones sociales y políticas que dominan su época. La expresión musical específica del tema es una consecuencia obligada de sus factores sonoros, elegidos de esta y no de otra manera. Habría que probar que la elección de estos factores, en tal obra, ha sido determinada por motivos psicológicos o culturales, y probarlo más ampliamente que con la fecha y el lugar de nacimiento del compositor; además, hecha la demostración, se encontraría aún que la correlación descubierta, por más interesante que fuera, no es más que un simple hecho histórico u biográfico” (p. 98). Y cuando nos han machacado las orejas con el contenido político de la música –vocal, evidentemente–, ¿no se ha olvidado que “no son los sonidos los que *describen* en una melodía vocal, sino las palabras?” (p. 37). Recordemos la lección de semiología musical ofrecida

por Sartre a Leibowitz, y que Hanslick hubiera podido haber firmado: “Pero las ‘elevadas ideas progresistas’, ¿cómo diablos ponerlas en música? Porque, a fin de cuentas, la música es un arte *no significativa*. Espíritus que piensan sin rigor se han complacido hablando de ‘lenguaje musical’. Pero sabemos perfectamente que la ‘frase musical’ no designa ningún objeto: es objeto por sí misma. ¿Cómo es posible que este ser mudo pudiera evocar al hombre su destino? El manifiesto de Praga propone una solución cuya ingenuidad regocijará: se cultivarán ‘las formas musicales que permiten llegar a esas metas, sobretodo la música vocal, las óperas, los oratorios, las cantatas, los coros, etc.’ Pues claro, esas obras híbridas son charlatanas; platican en música” (Sartre 1964: 26-27).

En cuanto a las interrogaciones de Hanslick sobre la música que desencadena movimiento (pp. 111-113), fue necesario esperar el bello estudio de Gilbert Rouget sobre *la Música y el trance* (1980) para deshacerse de la ilusión mecanicista arrastrada a lo largo de siglos según la cual la música *causa* el trance. Incorporándose a Hanslick, quien, como se vio, le otorga un lugar importante al *receptor* en sus indecisiones en lo que concierne a la semántica musical y de la musicoterapia, Rouget demuestra que, si la música *puede* intervenir en ciertas fases del trance, en particular durante su conservación, el estado de trance depende sobretodo de una especie de autosugestión psicológica y cultural del sujeto.

Solamente cuando, dentro de cada uno de los dominios citados, las investigaciones hayan avanzado suficientemente, con un rigor empírico comparable al de Rouget, será posible determinar si, de hecho, como yo lo creo, tenemos que ver con una *quasi-autonomía* de la música y, sobre todo, según qué modalidades. Habrá que esperar, sobre todo, lo que el culturismo dominante entre los musicólogos anglosajones les prohíbe hacer actualmente, el confrontar término a término y sistemáticamente el contenido *formal* de las producciones musicales estudiadas, sus causas y sus efectos supuestos, para determinar empíricamente y sin *a priori* lo que se puede relacionar con elementos externos (culturales, sociales, psicológicos, etc.) a la música. La musicología y la etnomusicología oscilan regularmente entre dos polos opuestos. Por un lado, un *determinismo* absoluto: la música provoca y explica los sentimientos, provoca y explica el trance. Por otro, un culturismo no menos absoluto: las asociaciones con la música son puramente arbitrarias, la música no debe su forma más que a la cultura. Pero esto no puede ser el caso ciento por ciento.

Nunca se ha visto a una pieza musical llevada a una pura función, porque un funcionalismo absoluto conduciría a la anulación del objeto que se pretende estudiar. Es demostrar por medio del absurdo que, aún en este caso, no puede uno pasar por alto la forma.

La forma es por lo tanto irreductible, y es esa la gran victoria de Hanslick. Las intenciones extra-musicales del compositor existen más frecuentemente de lo que uno quisiera pensar, pero la forma sonora constituye *el elemento irreductible del hecho musical* con el que el compositor conduce el combate creador.

Esta imposición de la forma permite acercar la posteridad de Hanslick y la de Wagner, a pesar de que sus propósitos parecen oponerlos irreductiblemente. Wagner anuncia, en sus ensayos, el drama musical del futuro, pero no es ciertamente mediante la unión de la poesía y de la música, como él la concebía, como abrió la brecha del lenguaje musical del siglo XX. Es más bien, lo sabemos, por la revolución armónica del *Tristán*, por la sutileza orquestal del *Ring*, por las sonoridades ya debussianas del *Parsifal*. A la inversa, Hanslick parece conservador. Se lee en su autobiografía: “En mi corazón, la música comienza verdaderamente con Mozart y culmina con Beethoven, Schumann y Brahms” (1894, II: 307). Pero con todo y que defiende la continuidad del clasicismo y que toma como modelo la frase de ocho compases en Mozart y Haydn, es él quien marca el advenimiento de una época que llevará de más en más lejos la combinación de las organizaciones formales. Wagner y Hanslick se encuentran, en relación con la música de hoy, en aquello que el siglo XX retiene de su aportación, la novación formal de la música en el uno y la dominación de la forma en la teoría del otro, lo que tendería a probar que, por lo menos dentro de ese hecho simbólico particular que es la música, es definitivamente por la forma como el lenguaje musical se transforma y evoluciona.

Sin forma no hay obra musical. Sin historia de las formas no hay historia de la música. Y eso es cierto de *no importa qué tipo de música*, cualquiera que sea el grado de su carga emotiva, de su inserción en una cultura, de su liga con una función o una circunstancia, o hasta independientemente de la importancia que, en ciertas épocas, los compositores o los ejecutantes les confieren a sus “márgenes”: gestos que acompañan a la música, contexto de *happening* o de ritual. No se podría hablar de música si ésta no tuviera una forma.

Pero aunque la forma es irreductible, no es suficiente, y es ahí donde Hanslick es confrontado con las aporías de la inmanencia. Sin resolver nada, nos lega la tarea temible de comprender y de explicar la quasi-autonomía de lo musical: no hay música sin forma, pero tampoco hay música sin alguien para crearla, para interpretarla, para escucharla.

Para cernir esta quasi-autonomía, por lo menos parcialmente, se puede recurrir, al lado de la teoría de la tripartición, a lo que he llamado el doble sistema semiológico de la música (Nattiez 1987: 155) : cada elemento que constituye la forma musical *remite* a otros elementos constitutivos (semiología monoplana o introversiva), pero a otro nivel, la música *remite también* al mundo exterior, pero según modalidades que difieren notablemente de las del lenguaje humano (semiología bifásica o extraversiva). Toda la cuestión, para retomar la expresión de Jakobson, es saber cuál de las dos es *dominante*. Esta dominancia varía según las teorías, los puntos de vista y los *a priori*. Pero lo importante sería determinar cuál domina en la realidad del fenómeno musical.

Hanslick, desde el comienzo de su ensayo, no esconde en qué galera semiológica rema: “No es una vana querella de términos insurreccionarse contra el verbo ‘representar’, porque de ahí surgieron los peores errores en estética musical. ‘Representar’ algo implica siempre la idea de dos cosas separadas, diferentes, de las cuales una es expresamente puesta en relación con la otra por medio de una acción determinada” (p. V). Es por lo tanto realmente el signo musical a dos caras, aquél en el cual la cara significada pertenece al mundo exterior, esencialmente afectivo, lo que es *rechazado*: después de todo lo que se ha dicho aquí, uno no tiene de qué extrañarse. Pero más adelante, especifica su posición : “En el lenguaje, el sonido no es mas que un signo, es decir un medio para un fin, empleado para expresar una cosa totalmente extraña a ese medio; mientras que en la música el sonido es una cosa real, y se presenta como su fin propio” (p.88). Es exactamente la posición de Jakobson en su breve pero eficaz (aunque incompleta) semiología comparada de la música y del lenguaje: “Más que apuntar a algún objeto intrínseco, la música se presenta como *un lenguaje que se significa a sí mismo (...)*. ¿Acaso debemos citar las numerosas pruebas proporcionadas por los compositores de antaño y de ahora? El aforismo decisivo de Stravinsky puede bastar: “Cualquier música no es sino una

serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo” (Jakobson 1973: 99).

Lo que es interesante, en este encuentro Hanslick-Jakobson, es que en los dos casos la perspectiva semiológica formal abre el camino hacia *una cierta concepción del análisis musical*. Hanslick da de ello un esbozo a propósito de la obertura de *Prometeo* de Beethoven: “[...] Así se construye *ante el sentido espiritual* del oyente, desde el punto de vista melódico, una simetría entre los dos primeros compases—” (p. 30). Al leer todo el pasaje, Hanslick se manifiesta, si no como el primero, sin duda alguna como uno de los primeros que propone un modelo de análisis separado de la explicación histórica pedagógica y composicional: los trabajos de Marx (1837-1847), Czerny (1849), Richter (1852) y Hauptmann (1853) son justo anteriores. Este acercamiento al *Prometeo* será comparado con el análisis del Preludio de *Pelléas* de Ruwet (1972: 90699) que constituye el primer ejemplo histórico de un análisis paradigmático logrado que se hace de una obra considerada como un todo. Ahora bien, leemos en Jakobson: “Paralelismos de estructuras construidas y ordenadas diferentemente permiten al intérprete de cualquier *signans* musical inmediatamente percibido deducir y anticipar un nuevo constituyente que corresponda y el conjunto coherente formado por dichos constituyentes. Es precisamente esta interconexión de las partes así como su integración en un todo composicional lo que funciona como el *signatum* mismo de la música” (1973: 99). Es con base en esta concepción de la semiología musical que Jakobson cita como ejemplo la empresa de Ruwet, para quien “la sintaxis musical es una sintaxis de equivalencias: las diversas unidades se encuentran en relaciones mutuas de equivalencia multiforme” (Ibidem).

Ciertamente, Jakobson no niega la existencia de una “semiosis extraversiva”, pero la considera como muy reducida, incluso ausente de la música, en todo caso secundaria comparada con la “semiosis introversiva (1973: 100). El parentesco entre Hanslick y Jakobson es tanto más sorprendente cuanto que donde Hanslick adopta una posición *normativa*, Jakobson afirma la dominancia de una semiosis sobre la otra. Este último siempre ha considerado la poesía como un sistema en el cual domina la “función autotélica”, es decir el hecho de que la lengua sea ella misma su propia meta. Es la misma idea que encuentra *a fortiori* en música. Uno no puede abstenerse de constatar todo lo que esta concepción le debe, históricamente, al

movimiento simbolista en poesía. Hanslick, al menos, no escondía su voluntad de *reforma* estética.

En cuanto a Jakobson, su acercamiento científico no es otra cosa que la teorización de una posición estética esencialista sobre la “naturaleza” de lo Bello poético y musical.

Influencia de la poesía simbólica y de Mallarmé, pero también, sin duda, de Hanslick sobre el formalismo ruso del que surgió Jakobson. Y es precisamente dentro de la misma atmósfera intelectual donde se forjó el *pensamiento* de Stravinsky del que se cita frecuentemente el “axioma” célebre: “Considero a la música, por su esencia, incapaz de expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música” (1971: 63). Es el mismo Stravinsky que, sobre la poesía, tiene una posición idéntica a la de Jakobson y que relata este diálogo –que dice conocer por Valéry– entre Mallarmé y Degas: “Degas: No puedo llegar a terminar mi soneto. Sin embargo no son las ideas lo que me falta”. Y Mallarmé, dulcemente: “No es con ideas con lo que se hacen los versos, sino con palabras” (1971: 127). Stravinsky agrega: como Beethoven. Jakobson y Stravinsky, de la misma manera que Hanslick, le dan privilegio a una cierta concepción esencialista como juego de formas. Pero igualmente Hanslick, como Jakobson y Stravinsky, no puede impedir que sea necesario, para pensar el hecho musical, el admitir la existencia de la dimensión semántica y, al mismo tiempo, el “invadir” a izquierda y a derecha, del lado de lo poético y del lado de lo estético.

Todo el libro de Hanslick, como hemos visto, muestra que, en el fenómeno de la percepción, existe otra cosa que la “contemplación pura” de la forma. El método de análisis de Ruwet surgido de la distinción jakobsoniana entre sintagma y paradigma aplicada a la poesía, por brillante y eficaz que sea, no quita ninguna legitimidad a las investigaciones semánticas. Sobretudo, no pone prejuicios a la respuesta –todavía por venir– sobre el problema de la autonomía de lo musical. En cuanto a Stravinsky, a pesar de que afirma la impotencia expresiva de la música, un comentarista de los más simpatizantes de Stravinsky como Michel Philippot no pudo dejar de realzar que escribió ballets, con *argumentos*, hasta si se ve en cada uno de ellos “un perfecto triunfo de música ípuraí “ (1968: 227). Toda la historia de

la música, de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi a los poemas sinfónicos de Liszt, obliga a reconocer que, del lado de lo poiético, también hay algo de semántico.

El texto de Philippot interesa doblemente a nuestro propósito. Muestra, en la era moderna, que la era hanslickiana no ha terminado: “La música no será jamás susceptible, no podrá jamás ser susceptible de transmitir un mensaje semántico”, escribe (1968: 230). Es también Hanslick al que uno encuentra “detrás” de Webern: “El hombre quiere por ese lenguaje [musical] expresar ideas; pero no ideas que se puedan transportar en conceptos –ideas musicales–” (1980 : 112), o en Boulez: “La música es un arte no-significante” (1981: 18).

Pero la posición de Philippot es sintomática de otra cosa. Para aportar una respuesta al problema de la expresión y del sentimiento, de los que uno no llega a desprenderse, le es necesario plantear la distinción entre lo poiético y lo estésico, por lo tanto, *volens nolens*, salir de la inmanencia. Si uno ve las cosas, ya no desde el punto de vista del compositor sino desde el punto de vista del oyente, la aptitud a reaccionar al hecho musical experimentando “algo” (“un sentimiento, una actitud, un estado psicológico”) siempre está presente, sea o no el resultado de un condicionamiento y cualquiera que haya sido la intención del compositor: “*Por lo tanto estamos necesariamente obligados a no examinar solamente el acto de la creación musical (con o sin intenciones extramusicales), sino también el efecto producido sobre el oyente por la comunicación de este acto tal como se le ha creado por los intérpretes de la obra. Podría resultar que no haya ninguna proporción entre la ausencia de toda búsqueda de expresión sentimental en el compositor y una emoción cualquiera indiscutiblemente constatada en el oyente*” (Philippot 1968: 236-237; subrayado mío).

Comparto totalmente este punto de vista. Cuando Hanslick, Jakobson y Stravinsky minimizan, en la música, su poder expresivo para mejor rechazárselo, se colocan desde el punto de vista exclusivo de lo *poiético*, es decir del punto de vista de las preocupaciones del compositor formalista. Cuando esos mismos autores admiten la existencia del poder expresivo de la música, se sitúan de hecho del lado de lo estésico, es decir del lado del efecto producido por la música sobre el oyente. Y los tres le otorgan a una de las dimensiones de la música, la organización formal, un mayor *peso* que a la semiosis extravérsiva porque, al mismo tiempo, privilegian

el trabajo *formal* del compositor (o del poeta) sobre las reacciones perceptivas de los oyentes, lo que no es más que una opción posible.

He aquí una prueba más de que los más estructuralistas de los pensadores no se pueden limitar a la inmanencia. Ya no es posible sostener que la *esencia* de la música reside en su sola forma. Si es que debe haber una esencia de la música, ésta se sitúa sobretodo en su fragmentación en tres dimensiones: el proceso creador, el resultado formal de esta creación y el acto de percepción.

BIBLIOGRAFIA

Abegg, W., 1974: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg, G. Boss Verlag.

Barthes, R., 1964: “Rhétorique de l’image”, *Communications*, no.4, pp. 40-51.

Boulez, P., 1981: *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2ème édition, 1985

Dahlhaus, C., 1967: *Musikästhetik*, Colonia, Hans Gering.

Ehrlich, V., 1969: *Russian formalism*, La Haye, Mouton.

Francis, R., 1958: *La perception de la musique*, Paris, Vrin.

Hanslick, E., 1894: *Aus meinem Leben*, Berlin, 2 vol.

Hanslick, E., 1957: *The Beautiful in Music*, traducción por G. Cohen, introducción de Morris Weitz, Indianapolis, The Liberal Arts Press.

Hanslick, E., 1972: *Musikkritiken*, introducción de Lothar Fahlbush, Leipzig, Reclam.

Hanslick, E., 1986a: *Du beau dans la musique* (1854), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.

Hanslick, E., 1986b: *On the Musically Beautiful*, traducido y anotado por Geoffrey Payzant, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

Hanslick, E., 1989 (1966): *Vom Musikalisch Schönen*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

Imberty, M., 1979: *Entendre la musique*, Paris, Dunod.

Imberty, M., 1981: *Les Ecritures du temps*, Paris, Dunod.

Jakobson, R., 1973: *Essais de linguistique générale II*, Paris, Editions de Minuit.

Kant, I., 1963 (1924): *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Meyer, L.B., 1956: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.

Nattiez, J.-J., 1975: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Generale d' Editions, pp. 10-18.

Nattiez, J.-J., 1987: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, Éditeur.

Philippot, M., 1968: «L'illusoire expression», in *Stravinsky*, Paris, Hachette, pp. 221-240.

Rouget, G., 1980: *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

Ruwet, N., 1972: *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil.

Sartre, J.-P., 1964: *Situations IV*, Paris, Gallimard.

Stravinsky, I., 1971: *Chroniques de ma vie*, Paris, Méditations-Gonthier.

Wagner, R., 1976: *Oeuvres en prose de R. Wagner*, traduction Prodihomme et al, Paris, Les introuvables, 13 vol.

Webern, A., 1980: *Chemins vers la nouvelle musique (1933)*, Paris, Lattès.