

El significado musical y la emoción en la música

Francisco González Aguado¹

“...las almas exangües lloraban al que decía tales cosas y tañía las cuerdas al tiempo de sus palabras : y Tántalo dejó de intentar el contacto con el agua esquivada, la rueda de Ixión quedó inmóvil, las aves dejaron de devorar el hígado, las Danaides se vieron desprovistas de sus vasijas y tú, Sísifo, te sentaste en tu roca. Entonces se dice que por primera vez las mejillas de las Euménides, vencidas por el canto, se inundaron de lágrimas...”

Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, 11-45

(en relación con el viaje de Orfeo a los Infiernos, llegando a detener el tormento de los condenados con su canto)

La discusión sobre el origen de la emoción en la música, del significado del lenguaje musical, ha sido en los últimos años objeto de una gran controversia, con gran número de argumentos dispares y en ocasiones antagónicos. La controversia proviene de desacuerdos en cuanto a qué comunica la música y la confusión en los argumentos en cuanto a la naturaleza y a la definición del significado mismo.

Los debates se han centrado en torno a si esta puede transmitir, designar, describir o comunicar conceptos referenciales, imágenes, experiencias o estados emocionales, y si esta comunicación podría ser el mismo significado de la música, su semántica y su función pragmática como lenguaje.

La discusión se ha centrado en estos últimos cincuenta o sesenta años, porque, en general, la música es una de las disciplinas humanas de la que menos se han ocupado los filósofos

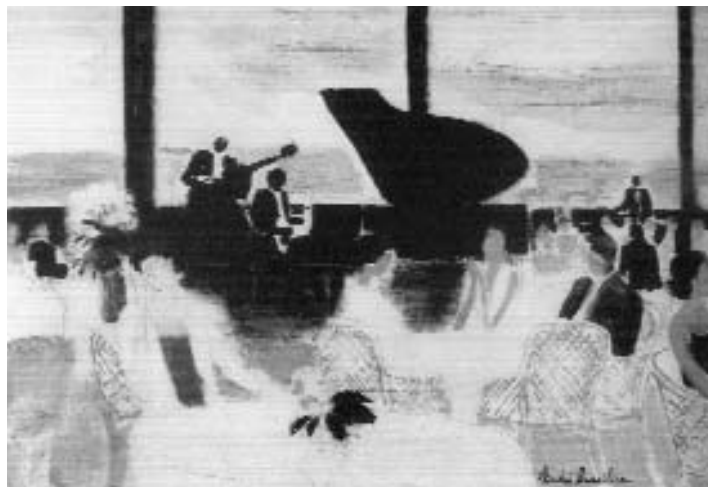
y los psicólogos, por lo que a lo largo de los siglos, no es tanta la literatura que se puede encontrar en relación con estos temas. No obstante, el debate se mantiene desde la Antigüedad. En él han participado Pitágoras, Aristóteles, San Agustín, Boecio, Croce, Leibniz, Schopenhauer y un largo etcétera.

Dentro del campo de la estética musical, el problema de la semántica de la música se erige como uno de los problemas centrales. Para hablar del significado en música es preciso pensar si la armonía puede ser el lenguaje de la música, ver si se puede establecer un paralelismo entre armonía y lenguaje común. Y puede ser útil en este sentido remitirnos primero a la semiótica de Ch. Morris. Para él los signos lingüísticos presentan una triple relación:

- Una relación con los objetos a los que son aplicables (dimensión semántica).
- Una relación con los intérpretes que lo utilizan (dimensión pragmática).
- Una relación con los demás signos del sistema al que pertenecen (dimensión sintáctica).

La música presenta problemas para ser considerada como un sistema que pueda llamarse lenguaje porque sólo está clara su dimensión sintáctica (a la que se puede

adscribir la armonía), pero su dimensión pragmática es muy flexible, no es unívoca, y está más relacionada con el intérprete que con el oyente. Por otra parte, tampoco está clara su dimensión semántica, puesto que el signo musical no se refiere a objeto o representación específica alguna. No obstante, hablamos de lenguaje musical, en el sentido de que comuni-



André Brasseur, *Musique à Monte Carlo*, 1985

¹ Psiquiatra Área III de Madrid.

ca sensaciones, que pueden llamarse emociones; y para algunos este es su cometido propio, su funcionalidad, en este caso éste sería su significado. Pero aquí se establece una de las grandes polémicas. Hay autores que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra musical; otros, en cambio, sostienen que además de estos conceptos abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos y de las emociones. Los primeros han sido llamados "absolutistas" (Hanslick, Schopenhauer, Stravinsky, Brelet, Schoenberg,...) y los segundos "referencialistas" (Cooke).

Para los absolutistas, la música es un lenguaje científico, matemático, que se puede describir y representar por números y frecuencias físicas determinadas, que, según la cultura, la época y las formas, plantea una serie de problemas de índole estrictamente musical que el compositor y/o intérprete debe resolver. Sería una ciencia de la combinatoria, "el arte de combinar los sonidos con el tiempo", donde la temporalidad es la dimensión quizá más importante. Ya en la Edad Media definían la música como la ciencia de medir bien (San Agustín, *De Música*) comprometiendo más a la razón que a los sentidos (San Agustín entiende que la música puede proporcionar placer, pero entiende este placer como algo instintivo y reproducible: "la música se convertirá en auténtica ciencia cuando se despoje de todos los elementos que no se acomodan a una racionalidad absoluta". Para los más extremistas, los absolutistas formalistas, el afecto, por tanto, sería un efecto secundario y no siempre deseable de la experiencia musical, y el concepto de "placer" o "goce" lo relacionan con la satisfacción o con la belleza misma de la resolución ideal de un problema; la música en este sentido no "transmite nada" y es un objeto de conocimiento como las matemáticas o la física. El valor de la música es puramente fónico. Los expresionistas, dentro de esta misma corriente llamada absolutista, sí consideran las emociones del hecho musical, pero entienden que son las relaciones entre los sonidos, la propia música, la que genera esas emociones. La emoción "transmitida" relacionada con el mundo externo al hecho musical es considerada secundaria y en general no deseable.

Estas posturas adoptadas a lo largo del pasado siglo XX plantean problemas y han tenido críticas de potente funda-

mento. En general, los absolutistas, tanto formalistas como expresionistas, han sido incapaces de dar cuenta de los procesos mediante los cuales los modelos sonoros percibidos pasan a ser considerados como emociones; es más, en general, han evitado este tema y lo han minimizado, pasando a atacar siempre que han podido a los referencialistas con un tono de cierta prepotencia, tachándoles de ingenuos, de "poco músicos". Pero en realidad, los formalistas no han sabido dar cuenta de por qué una sucesión de sonidos abstracta, no referencial, se vuelve significativa. ¿Cómo explican que ciertos sonidos, o ciertas soluciones a problemas musicales son las "mejores" o "bellas" estéticamente sin referirse a la emoción?. ¿Cómo constituyen todo el edificio normativo para poder ordenarse dentro de un sistema sin que este pueda parecer caótico, arbitrario o en el que vale todo?. No en vano, Schoenberg definía la música como "todo aquello que vibra en el universo". De hecho, es curioso cómo, hasta los más extremistas, han acabado por asignarle a la música un cometido casi místico y trascendente, y siempre metafísico: "la música no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individualizados, pero, en compensación, solo ella puede expresar, o mejor dicho, directamente encarnar, justamente en su virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser, la dinámica de nuestros sentimientos, nuestro inconsciente, la armonía universal, las verdades trascendentes, etc". Este reconocimiento del carácter nouménico de la música se ha erigido en una de las concepciones más clásicas y difundidas de la estética musical, desde Pitágoras, Platón, pasando por San Agustín, Leibniz hasta Schoenberg. Esta concepción ha contribuido a ver la música como algo ajeno a nuestra realidad fenoménica y a la realidad de otros lenguajes humanos artísticos, con lo que se la ha mantenido en un plano aparte, entre ciencia, número, arte, todo y nada a la vez.

Los referencialistas también han mantenido problemas en su posición. Esta postura ha sido adoptada por muchos de los psicólogos del hecho musical (Helmholtz, Wundt...) y por musicólogos y músicos (Cooke), y en cierto sentido procedería de la escuela aristotélica, en la que se ve la música como un objeto de placer sensible, como una imitadora de las pasiones humanas. Este planteamiento, sin embargo, ha tenido también errores interrelacionados: el hedonismo y el universalismo. Han confundido la experiencia estética con lo sensualmente grato (la música como una forma de sensación placentera). Es-

to dio lugar a una estética basada en el agrado o en el desagrado, una búsqueda de una definición sensacionista (y poco racional o intelectual) de la belleza. Si antes valía todo porque toda serie de sonidos puede ser considerada significativa (o de no serlo no sabrían decir por qué), ahora, lo que vale, vale porque a mí me gusta y lo encuentro bello (y para muchos autores habría que aspirar que la música, como todo sistema comunicativo, sea algo más que un dulce, o tuviera como pretensión algo más que hacernos "cosquillas"). Además, el encontrar significados referenciales en el hecho musical les hace buscar y hallar cierto universalismo en las respuestas: valga como ejemplo la seguridad mantenida durante siglos de haber encontrado una relación universal, acústica, entre los sonidos (a través del fenómeno acústico de los armónicos) necesaria, eterna, ajena al hombre, natural en el mundo, que se denominó "sistema tonal". Defendieron que el sistema tonal occidental, que ha funcionado desde el siglo IX hasta el principio del XX, era universal, natural y necesario. En relación con todo lo comentado, Cooke, por ejemplo, ha realizado un diccionario donde hace corresponder, con numerosos ejemplos, diferentes formas musicales con emociones (desde los intervalos a las modulaciones, intensidades, etc). Ya es clásica la relación entre los modos tonales y los diferentes significados emocionales: Do Mayor representaría ardor, sentimiento religioso, equilibrio y simplicidad ; Do menor, brillantez aunque más espiritual que el anterior; Fa Mayor, gozo, ternura, ligero pesar ; Mi Mayor, firmeza, valor ; Si bemol Menor, misterio, complejidad, incertidumbre, con cierto atormentamiento; Re Mayor, brillantez, optimismo. El problema es que las definiciones se hacen en términos lingüísticos, no musicales, y como en todas las traducciones se pierde mucho, las palabras que definen la música suelen ser vagas, imprecisas. Las excepciones son muchas, hay una maravillosa subjetividad en cómo define cada uno lo que siente. Además, los modos o intensidades, de las que no vamos a hablar aquí, funcionan exclusivamente en la época tonal de la historia de la música, del siglo IX al principio del XX, y solo en occidente. Hoy parece claro que el sistema tonal es una de las elecciones culturales posibles para organizar la estructura física de los sonidos, y como solución organizativa ha sido maravillosa durante siglos pero también ha presentado numerosos problemas que la han llevado a desaparecer durante el siglo XX. Tampoco existía como tal en la antigüedad, ni en otras culturas que eligieron un sistema distinto de orde-

nar los sonidos. En otros ordenamientos, la equivalencia tonal entre sonidos y emociones ya no funciona: nosotros, por ejemplo, juzgamos la música hindú o africana desde nuestra tonalidad, pero lo que nosotros denominamos musicalmente bello o triste en esas culturas, para ellos puede ser opuesto. No es muy diferente de la lengua: conocer la música (o la lengua) de otra cultura implica "embebernos" de ella, de sus normas, excepciones y clasificaciones para entenderla como ellos la entienden o, al menos, para llegar a un mínimo acuerdo interpersonal. Desde luego, por tanto, nuestra tonalidad no es natural (en cuanto independiente del hombre), es cultural, aprendida, elegida. Por otro lado, dentro de nuestra misma cultura, el sistema tonal en la música occidental sería equiparable a la física newtoniana y gravitacional o a la matemática euclídea, que explica una parte de nuestro universo, pero no todo; en mundos atómicos, o en el espacio, las leyes gravitacionales ya no son útiles para predecir o explicar esos mundos, aparecen teorías como la relatividad o la mecánica cuántica que completan el espectro. La tonalidad no predice ni funciona en el gregoriano, en el ars antiqua, o en el serialismo o dodecafonismo (aunque hay autores que critican este punto, el dodecafonismo se basa en un modo distinto de ordenar las mismas notas tonales con las que se ha hecho la música desde el siglo IX, se suprime la jerarquía tonal pero se emplean las mismas 12 notas, con la misma temperación, el atonalismo se define por un nuevo esquema de trabajo, una nueva manera de resolver los problemas musicales, y por todo ello, no pocos autores rechazan que estos mal llamados sistemas hayan destruido la tonalidad). Han aparecido, sin embargo, otros sistemas como el interválico, diferente del tonal, pero evidentemente habrá que esperar si uno u otro acaba imponiéndose. Lo que sí parece cierto es que estos nuevos esquemas de trabajo, independientemente de las críticas, en las que no voy a entrar aquí, han abierto nuevas dimensiones al universo musical (como hizo la teoría de la relatividad) y han impregnado por completo la música, tanto tonal como atonal, de todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI. También es cierto, por tanto, que la pretendida relación universal entre emoción y tonalidad o intervalos no vale en este nuevo (¿nuevo ?) estilo musical.

Descartando aquí las tesis o concepciones que asignan a la música un significado trascendente y nouménico, aunque reconociéndole peculiaridades propias, vamos a intentar desarrollar la concepción semántica de la música tal y como apare-

ce en la literatura actual. Hoy en día, se ha tratado de buscar alianzas entre la corriente absolutista y la referencialista, de verlas como complementarias, aunque la línea que impera tiende más a la de un expresionismo absolutista.

Está claro que una sinfonía de Beethoven no es ningún tipo de "banana split" musical, no es solo "bonita". Está claro, además, que la organización particular desarrollada por la música occidental no es universal, ni natural, ni un don divino. No explica la música anterior al siglo IX ni la posterior al XX, ni la música de otras culturas, que no tienen el mismo sistema tonal ni relacional. Y también está claro que hoy nadie rechaza que la música transmite un tremendo caudal de emociones, que ese caudal es una parte fundamental de su existencia (evidentemente no la única), y que si la música emociona es porque debe poseer cierta semanticidad.

La comprensión musical no estriba en percibir estímulos sencillos o combinaciones sonoras simples aisladas, sino que consiste en el trabajo intelectual, emotivo y corporal de agrupar estímulos en modelos y relacionar estos modelos entre sí, ampliando la teoría de la Gestalt. Leyendo estos escritos de estética musical, reunifican las tendencias empleando herramientas de la Gestalt y de la teoría de la comunicación y la información.

Más que cualquier otro, el discurso musical se presta a ser analizado estructuralmente, en términos de relaciones mensurables y concretas. Un determinado ritmo tiene una expresión matemática propia, el sonido mismo puede expresarse por medio de frecuencias, las relaciones armónicas tienen una cifra concreta. Esto no quiere decir que un discurso sobre la natu-

raleza de la música deba evitar a toda costa la referencia al mundo de los sentimientos que suscita en el oyente, un mundo que existe, que está inevitablemente ligado al hecho musical y que, por consiguiente, sería insensato ignorar pero la relación con el oyente se especifica precisamente como relación entre un complejo sistema de estímulos sonoros dotados de una cierta organización (analizable) y una reacción humana que se manifiesta de acuerdo con modelos de comportamiento psicológico y cultural (también ellos analizables o, al menos, descriptibles). Más aún, el tipo de reacción frente al estímulo

mismo como elemento de todo un discurso interviene en el complejo de los estímulos para conferirles un significado pero este es el significado propio del discurso musical, y no es referencial, sino propio de la estructura, incorporado al discurso. El juego de inhibiciones, desviaciones, alteraciones, repeticiones de una norma intuita por la experiencia y el aprendizaje, o por el conocimiento, conferirá reacciones emotivas que transmiten un significado al discurso musical.

Lo que emociona en la música es lo que le da el significado, y el significado encontrado es lo que emociona: hablamos de la misma cosa. Lo que hace significativo a la música es la

alteración, mediante la inhibición, la demora, la acentuación, etc, de un sistema que tiende a mantenerse estable, al menos en nuestra mente. Tendemos a organizar los estímulos, a cerrarlos en leyes o normas de organización para captarlos mejor. En cuanto logramos organizar mentalmente el mundo sonoro de una pieza o un autor, la alteración de esa norma se nos hace significativa. En la vida, las situaciones de crisis o pequeñas crisis nos hacen modificar el ritmo y el pensamiento, así como los



British Museum

afectos. Cualquier gesto, movimiento, color u olor se hace significativo para cada uno cuando se sale de la estabilidad del campo perceptivo en el que estamos; entonces, inmediatamente sentimos y a la vez interpretamos esa realidad. La interpretación intenta integrar el nuevo signo dentro de la estabilidad del campo, e interpretamos entonces el movimiento de las cejas de una persona en la calle como un saludo, o un movimiento mímico por molestia, devolviendo la estabilidad al campo e integrándolo en el sistema. Pero al mismo tiempo la ley de ordenamiento de nuestra mente hace que determinado movimiento o percepción sean significativos, mientras otros pasan "desapercibidos" al no salirse de la ley del campo. En música, la inhibición de una tendencia se hace significativa en la medida en que la relación entre tendencia y resolución se explicita y concluye. Por el solo hecho de cerrarse, el círculo *estímulo-crisis-tendencia que origina tensión-emoción-restablecimiento de un orden* adquiere significado. En la música, el mismo estímulo (la música) activa las tendencias (el estilo), las inhibe y halla para ellas soluciones significantes. La forma en la que surge la tendencia, de qué tipo es la crisis y qué tipo de solución se da dependen de la época, el estilo y el autor concretos. El hecho de que la reconozcamos depende de nuestra experiencia y aprendizaje musical, ya que de forma intuitiva se puede perfectamente captar la norma que mueve el estilo de la obra. Un melómano no músico, por intuición, memoria y experiencia, puede distinguir Mozart de Beethoven, puede distinguir la 7ª sinfonía de la 9ª, y puede distinguir la 9ª de Karajan frente a la de Abbado. Puede, además, disfrutar intensamente del arte de la fuga de Bach, por intuición de la arquitectura formal que Bach creó, sin saber siquiera lo que es una fuga. En la medida que es capaz de captar esas crisis, sentirá la tensión y la resolución propuestas. A mayor conocimiento musical, mayor capacidad de captar esas crisis, mayor capacidad de encontrar estímulos significativos: el campo se ensancha y el músico o el melómano se dice que "oye" más que nosotros; también un lector empedernido o un crítico literario "lee" y "saca" más significados de un texto que otras personas. A la vez, el mayor conocimiento suele producir menor capacidad de sorpresa y emoción. Las desviaciones y alteraciones que modifican la tendencia del sistema a permanecer estable, son menores, dado que el experto las entiende como parte de la norma y ya no las detecta como desviación o como crisis: el conocimiento "mata" la emoción. A la persona no profesional, al melómano, tam-

bién le ocurre, y de forma intuitiva: tras 30 años de escucha es difícil que se "sorprenda" y se emocione como al principio. Esto no es una crítica nostálgica al proceso de conocimiento. Considero que este proceso es del todo deseable y, aunque no lo fuera, es inevitable. Este es el camino para los absolutistas.

Por consiguiente, puesto que el placer procede de la crisis, resulta evidente que las leyes que dan forma al discurso musical presiden la totalidad de la obra solo a condición de que sean totalmente transgredidas durante el desarrollo; y la espera del oyente no es la espera de soluciones obvias, sino de soluciones inesperadas, de transgresiones de la regla que hagan más intensa y conquistada la legalidad final del proceso.

No interesa aquí el significado referencial que pueda tener la música cuando al escucharla nos "transporta" a sensaciones, imaginaciones o fantasías. Estas pueden estar relacionadas con la música más bien como gatillo de situaciones internas del sujeto en un momento dado, tienen que ver más con el sujeto que con la obra de arte en sí. En otras palabras, las personas que, siendo melómanas o no, por una situación dada "se distraen" durante un concierto y ensueñan o fantasean, crean imágenes y sensaciones que poco tienen que ver con la música: son muy personales y subjetivas, y, en general, para los músicos implican que el concierto está aburriendo al espectador que lo oye. Las emociones a las que me refiero se relacionan con un proceso mental intenso y activo de atención y concentración en el hecho musical, y con que dichas emociones han sido contadas, transmitidas y estudiadas a lo largo de los siglos por amantes de la música; se relacionan más con el hecho musical en sí, son más constantes, menos subjetivas, y se pueden explicar desde la misma estructura musical. Es este el significado que interesa desde el punto de vista musical. Lo entiendo como un conjunto de relaciones internas de la estructura de la obra en conexión con la respuesta del oyente. En otras palabras, el significado de la música es el producto de una espera. La resolución que siga no acarreará jamás, sin embargo, una sorpresa total, porque comporta el conocimiento de la situación precaria e inestable cuya solución se configura como un campo de posibilidades dentro de un determinado estilo o técnica musical. Está claro ahora que el problema del significado está estrechamente enlazado con el de la comunicación; más aún, es el mismo problema, como decíamos antes. El significado no es una propiedad de la música en cuanto tal, no actúa como puro estímulo. La música puede

adquirir una función significativa y comunicativa solamente en determinadas condiciones, en determinado contexto de relaciones históricas o culturales. Un sonido, o incluso una serie de sonidos, carece de por sí de significado.

Durante la espera, mientras la crisis se resuelve, se genera un placer emotivo o intelectual, según el caso; entonces la solución, así como la tensión que a esta precede, debe representar cierta novedad, debe poseer algo de insólito, debe simbolizar cierta desviación de la normalidad, siempre por supuesto dentro de los límites de las posibilidades previstas a causa del contexto estilístico en que emerge la música, la mayor parte de las veces previsible para el propio oyente. La novedad por la novedad, la solución que prescinde por completo de los sistemas del lenguaje al uso, no satisface la espera y deja el discurso musical des-

provisto de significado (esto, evidentemente, todavía se discute: ¿hay posibilidad de no significado, de no comunicación? Para la mayor parte de la música actual, no, de ahí la dificultad hoy en día de aprehender la música contemporánea. Para una persona no experta o un melómano los significados se salen de toda lógica formal, de nuestra costumbre tonal. Racionalmente se entiende bien a los absolutistas, pero nuestra práctica musical suele ser referencialista).

Lo que sí se manifiesta con toda evidencia es que la percepción del significado del mensaje musical no es una contemplación pasiva, sino un proceso activo que compromete a toda la psique, un proceso consciente en busca de una solución que se halla en estado provisional. El significado se hace patente, ni más ni menos, en la medida en que la relación entre tensión y solución se vuelve explícita y consciente.

La repetición de la crisis y la espera de la resolución puede ser grata, bien porque con las múltiples escuchas se rememora la tensión pasada en el pasaje, bien porque con ellas se descubren nuevas crisis, bien porque, al no poder darse dos ejecuciones iguales, una realza cosas o tensiones que abren nuevas posibilidades a la audición, aunque en otras muchas

ocasiones, nos decepcionan y aburren por la manera de resolver un pasaje.

De ahí la gran importancia que tiene la expectativa de hacer patente el significado. Podemos analizar dicha expectativa a un nivel micromolecular, (qué nota esperamos después de una pequeña serie), dentro de una obra, o a un nivel más macromolecular, la expectativa tras un tema musical, un movimiento o toda una obra. El cumplimiento de dichas expectativas, la sorpresa y tensión creadas nos ayudará a encontrar el significado del material sonoro. La expectativa dependerá de nuestro conocimiento y experiencia en determinado estilo, de nuestra "captación" de las leyes de dicho estilo, para lo que, insisto, no hace falta ser músico. Ningún melómano empieza habitualmente a escuchar música con Tomás Luis de Victoria o

Stravinsky, pero, tras un tiempo para "acostumbrar" el oído a esa música, acercándose activamente, y en ocasiones con esfuerzo, al estilo, intuimos en un momento la tensión y la crisis, somos capaces de hacernos cargo de alguna de las leyes superficiales de la estructura de la obra, en ocasiones sin poder explicar dicha norma de funcionamiento. El músico dispone de conocimientos y experiencia que le facilitan la llave de esas puertas. La expectativa además es un proceso

dinámico, en el que en cada escucha de una música de ese tiempo u otro, al añadir conocimiento y experiencia, amplía la norma, suma más posibilidades y altera la expectativa, la hace más compleja: es más difícil sorprenderse. Cuando la sorpresa aparece de nuevo vuelve a incorporarse a la norma y se sigue dinamizando la escucha. Esta experiencia no es muy distinta en el caso de la literatura. A veces nos cuesta años intentar meternos en una obra o autor, hasta que nos llega en un momento dado, a veces tras realizar un esfuerzo intelectual consciente por hacernos cargo de la obra. Leer o escuchar música es una tarea, una tarea con la que se puede disfrutar finalmente o no; lo que interesa es la tarea, porque la emoción viene solo desde el esfuerzo, y tenemos que disfrutar de la



Palmier Schoppe, *Red Hot'n blue*, 1942

tarea para llegar a emocionarnos, si no no nos gustará leer o escuchar música.

No es muy distinto en otro sentido de lo que ocurre con el aprendizaje del lenguaje, no es necesario ser lingüista, crítico literario, filósofo o psicólogo para utilizar el lenguaje y sentir emociones; lo que no se tiene, en ocasiones, son posibilidades de nombrar y explicar lo que ocurre, por lo que la emoción se da con mayor "fuerza" y de forma menos precisa y focalizada (el conocimiento sería una vía de "matar" esa emoción dando nombre).

En este aspecto es tan poderosa la analogía entre lenguaje y música, que no resulta del todo incorrecto hablar de significativo cuando nos referimos a la articulación de lo musical, pese a que a ninguna combinación de sonidos le podemos aplicar un significado concreto de un mundo externo, ajeno al propio significativo. La música no actúa en el registro simbólico (a diferencia de lo que propugnaba Langer), sino en el imaginario, pero es obvio que su presencia emociona, y donde hay emoción por fuerza ha de existir algún significado. Pero esa significación de la que estamos hablando, nebulosa, inaprensible, imprecisa y subjetiva, se sitúa en el campo de la connotación, está relacionada, entonces, con aspectos culturales, personales, biográficos, aprendidos, con aspectos más personales de cada sujeto que escucha, que a la vez organiza también su mundo emocional y cognitivo, en ocasiones de forma imprecisa, inaprensible. No obstante, la incomparable emoción que nace de la música emerge precisamente en esa aparente contradicción que se discute desde hace años: la música se estructura como un lenguaje sin estar lastrada por el peso del significado, ni aún con todos los escritos aparecidos sobre este tema, incluido éste, conseguimos "matar" la emoción musical, la traducción hace quedarse sólo en la superficie. La especie de ingravidez en el sentido que tiene la música no supone, sin embargo, una incapacidad de la música sino al contrario, la fuente misma de su infinita riqueza. No es esto distinto en el resto de las artes. La poesía "funciona" abriendo el campo semántico y sintáctico para matar la dictadura del propio lenguaje común, o también la pintura, siempre dentro de un marco normativo, estilístico. Pero, ¿por qué no se plantea el problema de la semántica en las otras artes? Quizá porque el poeta, por ejemplo, trabaja con un lenguaje ya formado, que es útil habitualmente en usos muy diferentes del artístico, de una forma pragmática, lo que exige al lenguaje que posea un

vocabulario lo suficientemente preciso como para poder entendernos y sernos útil, y para ello la referencia en el contexto preciso debe ser unívoca. El poeta, por tanto, asume como herramienta de su trabajo el lenguaje común, pero en sus manos el lenguaje ya no será tan claro ni tan unívoco en cuanto a su significado. Así, muchas palabras, o frases, comparcen ante nosotros con el mismo significado que en el del lenguaje cotidiano, pero también aparecerán otros significados, alusiones, referencias secretas, el lenguaje pierde precisión y adquiere indeterminación, ambigüedad y profundidad expresiva, propias e inherentes a todo arte. La mayor parte de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea las obras de arte, pertenecen también al mundo práctico, o son vehículos de comunicación, utensilios o aparatos: el Panteón y los candelabros de Milán son en cierto sentido aparatos, y los sepulcros que Miguel Ángel esculpió para Lorenzo y Giuliano de Médicis son también utensilios y vehículos de comunicación, pero en otro sentido es posible experimentar esos objetos desde un punto de vista estético, si nos limitamos a mirarlos sin referirlos a nada que sea ajeno a ellos mismos. En este sentido, la mirada de un árbol por un carpintero es distinta a la de un ornitólogo, y distinta a la de una persona que se acerque experimentándolo estéticamente; solo aquél que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente. Ahora bien, ante la presencia de un objeto es cuestión personal que nos decidamos o no a experimentarlo estéticamente, siempre habrá un límite porque coexistirán varios significados en el objeto y la decisión estriba en poner el dintel, en la intención de la mirada, y, a pesar de ello, o precisamente por ello, el problema de la semántica se da en todas las artes. O ¿es más fácil dilucidar el significado en un poema de Yeats, en una novela de Onetti, en una película de Kurosawa que en un cuarteto de Messiaen? En todos los casos hay una enorme bibliografía sobre los supuestos significados de cada una de esas obras. La música no es un caso tan particular como a veces se pretende. Con todo, el problema de la semántica en la música presenta un interés específico, por cuanto la música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico, no posee otros significados ni otras utilidades, y cuenta para sus fines con una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella. En otras palabras, la música no comunica idea alguna, significa en cuanto es y por cómo es, su significado es su forma. La música es aire emocionado.

“el instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante temporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música afuera y el ritmo de la sangre adentro?... Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo. Palabra que pudiera designarle no la hay en nuestra lengua: Gemüt : unidad de sentimiento y consciencia; ser, existir, puramente y sin confusión. Como dijo alguien que acaso sintió algo equivalente, a lo divino, como tú a lo humano, mucho va de estar a estar. Mucho también de existir a existir. Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde”.

El acorde. Ocnos. Luís Cernuda

Bibliografía.

- D’Aguilo S. Epistemología de la Música. Intervalic University. Madrid, 2000.
- Eco U. Signo. Labor. Barcelona, 1988.
- Fubini E. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Música. Madrid, 1988.
- Fubini E. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Alianza Música. Madrid, 2001.
- Meyer LB. Emoción y significado en la música. Alianza Música. Madrid, 2001.
- Panofsky E. El significado en las artes visuales. Alianza Forma. Madrid, 1987.
- Téllez JL. Lenguaje y música. Scherzo, vol 8 (173) : 8. Madrid. Marzo 2003.
- Vega Rodríguez M, Villar Taboada C. Música, lenguaje y significado. Colección “Música y Pensamiento”. Vol 2. SITEM. Madrid, 2001.
- Bach JS. Die Kunst der Fuge. Hespèrion XX. J. Savall. Astree, 1986.
- Beethoven L van. 7ª sinfonía. Concertgebouw Orchestra. E. Kleiber. Decca, 1949
- Beethoven L van. 9ª sinfonía. Berliner Philharmoniker. H.v.Karajan. DG, 1963
- Beethoven L van. 9ª sinfonía. Berliner Philharmoniker. Cl. Abbado. DG, 2000.
- Messiaen O. Quatuor pour la fin du Temps. Gruenberg E (violín) ; Peyer G de (clarinete); Pleeth W (cello); Béroff M (piano). EMI, 1968.
- Mozart WA. Sinfonía 41 “Júpiter”. Wiener Philharmoniker. B. Walter. Gramophon, 1938.
- Schoenberg A. Pierrot Lunaire. Solistes de L’Ensemble Intercontemporain. Ch. Schäfer. P. Boulez. DG, 1998
- Stravinsky I. La Consagración de la Primavera. Philharmonia Orchestra. E. Inbal. Teldec, 1990.
- Victoria TL de. Officium Defunctorum. Música Ficta. R. Malla-vibarrena. Enchiriadis, 2002.

Audiciones relacionadas.