

CARL DAHLHAUS
HANS HEINRICH EGGBRECHT

¿QUÉ ES LA MÚSICA?

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN
DE LUIS ANDRÉS BREDLOW

BARCELONA 2012



ACANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *Was ist Musik?*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A. U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© de la cuarta edición, 2001 by Florian Noetzel GmbH,
Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, Alemania
© de la traducción, 2012 by Luis Andrés Bredlow Wenda
© de esta edición, 2012 by Quaderns Crema, S. A. U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A. U.

Este libro se ha publicado con la ayuda de la Fundación Privada
Paper de Música de Capellades (Barcelona)
Consejo asesor: Màrius Bernadó y Benet Casablancas

En la cubierta, violín belga del siglo XVIII

ISBN: 978-84-15277-57-6
DEPÓSITO LEGAL: B. 3761-2012

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2012*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

NOTA PRELIMINAR

La editorial Heinrichshofen nos ha invitado a hacernos cargo del volumen que lleva el solemne número 100 de la colección Libros de Bolsillo de Musicología; lo cual nos inspiró la idea de reflexionar sobre una vieja cuestión procediendo de la siguiente manera: nos pondríamos de acuerdo acerca de una serie de temas, sobre los cuales escribiríamos cada uno por separado, para intercambiar nuestros textos sólo después de haberlos acabado. Por amor a la variedad, nos hemos apartado de dicho proceder en los capítulos VI y VIII, en los que un texto continúa a otro, y en el capítulo VII, escrito en forma de diálogo.

La idea era tratar de abordar, mediante dos movimientos separados aunque temáticamente entrelazados o, por así decir, con fuerza redoblada, si bien desde subjetividades distintas, un interrogante que aún persiste. Acaso al lector le suponga también, a más del incordio, cierto atractivo constatar los divergentes puntos de vista sobre cada tema y sus diferentes tratamientos, sopesar sus méritos respectivos y, si es posible, relacionarlos unos con otros.

¿Qué es la música? Todo lector de nuestros textos lo sabe, aun antes de haberlos leído, aunque no se lo haya dicho todavía ni a sí mismo ni a otros, ni acaso se lo diga jamás. Se le vendrá a las mentes mientras vaya leyendo los textos, al comparar lo que hemos escrito con su propio saber. El lector dirá sí o no; pondrá para sus adentros, o incluso en el margen de la página, signos de admiración o de interrogación; tal vez se indignará, opinando que nos hemos olvida-

NOTA PRELIMINAR

do de lo más importante. De ser así, no habremos fracasado del todo en nuestro intento, que era el de incitar al lector a reflexionar sobre la música (y no sólo sobre tal música en particular o tal otra, sino acerca de «la música» y la cuestión de si existe o no), empezando por tomar conciencia de lo que él mismo ya sabe acerca de ella.

Podríamos decir también que nadie sabe qué es la música, o también que cada cual lo sabe a su manera y, a fin de cuentas, solamente para sí mismo. Si lo supiéramos todos del mismo modo, y si lo supiéramos de una vez por todas..., entonces, ¿qué pasaría?

CARL DAHLHAUS
HANS HEINRICH EGGBRECHT

Berlín y Friburgo
Mayo de 1985

¿EXISTE «LA MÚSICA»?

Carl Dahlhaus

La idea de una historia universal de la música (idea que subyace a un proyecto de la UNESCO que, a pesar de crecientes dificultades internas y externas, no se ha abandonado) es doblemente problemática: por un lado, debido a la indeterminación del concepto de «música» y, por otro, a las implicaciones ideológicas de la noción de «historia universal». Las dos dificultades están íntimamente relacionadas entre sí: mientras no se tenga alguna idea de si «la historia» es una realidad o una pura quimera, y en qué sentido lo es, el problema de si existe «la música»—en singular—no puede ni tan siquiera formularse de modo preciso, o cuando menos no podrá formularse de un modo que haga parecer posible su solución.

En los últimos años la convención gramatical que prohíbe, en alemán, formar un plural de la palabra *Musik* se infringe cada vez mayor frecuencia, bajo la presión de las dificultades resultantes de la limitación al singular; pero eso no quita la desazón estilística, que es al mismo tiempo desazón ante la cosa misma. Desde que se ha perdido, o cuando menos atenuado, la ingenuidad con la que todavía en el siglo XIX la música de los otros o bien se desdeñaba por primitiva o bien se asimilaba inconscientemente a la propia, las diferencias sociales, étnicas e históricas resultan ser de tal magnitud e importancia que se siente la compulsión de dividir el concepto de música.

Tratándose de aquella diferencia estética y social que, como dicotomía entre música «clásica» y música «ligera»,

viene siendo objeto de una controversia reiterada con los mismos argumentos desde hace varios decenios, los problemas terminológicos están a tal punto entremezclados con nociones y decisiones que influyen directamente en la práctica que casi parecen su reflejo teórico. La polémica sobre las funciones sociales y los criterios estéticos de la música «clásica» y la música «ligera» sería imposible si los fenómenos sonoros que tal etiquetaje separa y opone no estuviesen, por otra parte, aunados entre sí por el concepto genérico de «música». No es, sin embargo, en modo alguno evidente de por sí que una canción de moda y una composición dodecafónica pertenezcan a una misma categoría, según demuestra la comparación con otros ámbitos. Nadie llama «literatura» a un periódico, pese a que ese uso insólito de la palabra no sería absurdo desde el punto de vista etimológico, dado que el periódico es un texto impreso. (El concepto genérico que, en lingüística, agrupa los periódicos junto a los poemas, el de «géneros de texto», no ha llegado a ser de uso común). Y la convención lingüística es a la vez causa y efecto del hecho de que no se suela comparar las funciones sociales y los criterios estéticos de los periódicos y de los poemas. En cambio, a las composiciones dodecafónicas se les exige que compitan, en las estadísticas de «cuotas de audiencia» de las emisoras radiofónicas, con los productos de la industria de entretenimiento musical (y de esos recuentos se extraen consecuencias prácticas). El «embrujo del lenguaje» (Ludwig Wittgenstein), ocasionado por el precario y cuestionable singular «la música», impide una diferenciación que en el caso del lenguaje escrito se acepta como evidente. (Con el término «géneros de texto» se pretende, por cierto, que esa distinción parezca sospechosa de parcialidad ideológica; pero ese término, pese a su apariencia neutral, expresa también una ideolo-

gía, aunque de signo contrario: pues reemplaza la ideología de la inconmensurabilidad por la de la conmensurabilidad). La categorización desigual del lenguaje y de la música admite una explicación pragmática: en música no hay nada equivalente al lenguaje ordinario; de ahí que a la canción de moda y a la composición dodecafónica las agrupemos espontáneamente bajo un mismo concepto, porque una y otra están igualmente por encima de la realidad cotidiana. Ésa sería una explicación histórica o socio-psicológica de la convención de hablar de «la música» sin distinción, pero de esa explicación difícilmente podrá deducirse una justificación estética. El plural sería más realista, aunque sigamos dudando.

Las consecuencias del singular colectivo influyen, pues, directa y poderosamente en la realidad socio-musical; realidad determinada por la dicotomía de música «clásica» y «liger», en la que la neutralizadora palabra «música» constituye un problema más grave que los controvertidos calificativos de «clásica» y «liger». En el caso de las diferencias étnicas o regionales, en cambio, las consecuencias cuestionables de la tendencia a nivelar las diferencias mediante un concepto universal y unitario de música se manifiestan más en el estudio científico que en la práctica. En muchas culturas no europeas no hay palabra equivalente a nuestro término «música»; los fenómenos sonoros que el observador europeo designaría con ese término pierden su sentido originario cuando se los aísla de su contexto «extramusical». Pues en rigor, el contexto en que se insertan esos fenómenos no es ni «musical» ni «extramusical»: el primero de esos términos ensancha los límites del concepto de música, que es de origen europeo, a tal punto que acaba por no ajustarse ya a la misma realidad europea; el otro supone un concepto de música no sólo europeo, sino propio

de la modernidad europea, cuya formulación estricta no es anterior al siglo XVIII, y que desfigura torpemente la realidad musical no europea, en cuanto realidad no sólo del hecho sonoro, sino ante todo de la conciencia de tal hecho.

La categoría de «música» nos proporciona los criterios mediante los cuales aislamos, como «específicamente musicales», ciertos rasgos que están determinados por complejos procesos culturales. Si esa categoría resulta ser, según lo dicho, una abstracción que en algunas culturas se ha llevado a cabo y en otras no, entonces nos encontramos ante una alternativa desafortunada: o hemos de reinterpretar y ensanchar el concepto europeo de música hasta que se vuelva extraño a sus orígenes, o bien hemos de excluir del concepto de música las producciones sonoras de algunas culturas no europeas. La primera opción sería de dudosa legitimidad desde el punto de vista de la historia de las ideas, mientras que la segunda se granjearía el reproche de eurocentrismo; pues por regla general los africanos, por más que insistan en la *négritude* de su cultura, no están dispuestos a renunciar al prestigio del término «música». Una salida del dilema se abre solamente cuando se relaciona el problema etnológico con el problema histórico; esto es, cuando se intenta resolver las dificultades afrontándolas.

Las diferencias entre las épocas históricas de la música europea, por más profundas que fuesen, dejaron intacta, en lo esencial, la unidad interna del concepto de música, mientras la tradición antigua seguía siendo determinante; tradición cuya esencia era el principio de un sistema tonal constituido por relaciones directas e indirectas de consonancia, que formaba la base invariable de los diversos estilos musicales. (El hecho de que tal principio no sea específicamente europeo no impide que haya sido el momento esencial de la continuidad histórica entre Antigüedad,

Edad Media y Edad Moderna: lo específico no es siempre lo esencial, pese a cierto prejuicio derivado del método de definición por delimitación).

Sólo la música electrónica y las «composiciones de sonidos» inspiradas por John Cage provocaron la pregunta de si unos fenómenos sonoros que niegan el sistema tonal siguen siendo música en el sentido de la tradición europea. Parecía obvia, sin embargo, la respuesta de que la música electrónica prolongaba la tradición en tanto que surgía de la historia de sus problemas: la idea de «componer» timbres sonoros—configurándolos a partir de tonos senoidales o filtrándolos a partir del ruido blanco—puede interpretarse como una manifestación extrema de aquella tendencia a la racionalización en la que Max Weber creyó discernir la ley evolutiva de la música europea: una tendencia a la dominación de la naturaleza, al poder soberano del sujeto compositor sobre la materia tonal, del «espíritu» sobre lo que Eduard Hanslick llamaba *das geistfähige Material*, el «material capaz de recibir al espíritu». Y al guiarse en un principio por axiomas seriales, los compositores de música electrónica establecieron una relación inmediata con el estado de desarrollo que en su momento habían alcanzado las técnicas vanguardistas de composición. Con eso la música electrónica se convertía sin lugar a dudas en un asunto de compositores, no de físicos e ingenieros, y, por tanto, caía bajo el concepto de música, entendida—en el sentido de la modernidad europea—como una categoría históricamente variable, formada y constantemente reformada por la obra de los compositores.

Si no queremos renunciar del todo a la idea que el singular colectivo «la música» expresa o deja intuir, a pesar de las casi insuperables divergencias sociales, étnicas e históricas que parecen imponer una división del concepto, si que-

remos «salvar» ese concepto, entonces conviene partir del supuesto de que la idea de «una sola música» se fundaba, en última instancia, en la concepción hegeliana de la historia universal: una historia universal que comenzaba en el Oriente Próximo y, pasando por Grecia y Roma, se trasladaba a las naciones románicas y germánicas. Reprocharle a Hegel el eurocentrismo del que su construcción sin duda adolece es tan ocioso como fácil al cabo de un siglo y medio. Pero más esencial que esa tara manifiesta es el hecho menos obvio de que la idea antropológica en la que se fundaba el concepto hegeliano de la filosofía de la historia no ha envejecido en absoluto: esto es, la idea de que las culturas, las culturas musicales incluidas, de épocas anteriores y de otros continentes «forman parte de la historia universal», en la medida en que participan en aquel desarrollo que alrededor del año 1800 se denominaba la «formación de la humanidad». El concepto de historia universal o de «una sola historia» es una categoría rigurosamente selectiva, que excluye del concepto de la historia «propriadamente dicha» la mayor parte de lo sucedido en otros tiempos, dejándolo de lado como meros escombros del pasado; lo cual sólo resulta comprensible si se reconoce que ese concepto de historia universal se ajustaba a la idea clásica de la *humanitas* (que a su vez guardaba una precaria relación con el desarrollo técnico-científico e industrial, que constituye asimismo «una sola historia», independientemente de las diferencias étnicas y sociales).

Desde el punto de vista pragmático, el concepto de historia universal no tiene apenas justificación, por lo menos en lo que a épocas pasadas se refiere. Entre la cultura japonesa, la india y la occidental-europea del siglo XIV no cabe constatar ningún nexo empírico externo, ni es posible construir entre ellas un nexo interno en el sentido de la fi-

losofía de la historia. La «simultaneidad» no es concreción histórica, sino abstracción cronológica. Sólo en el siglo xx la interdependencia económica, técnica y política ha unido a los continentes en «un solo mundo», cuya estructura da un sentido historiográfico al intento de escribir una historia universal en el sentido pragmático del término, y esa historia incluye también la historia de la música, dado que el nexo externo entre las culturas ha llegado a ser entre tanto innegable, por más que el nexo interno sea a menudo cuestionable (por ejemplo, en el caso de la moda de la música india).

Por otra parte, no es preciso renunciar al concepto de historia universal, en el sentido de la filosofía de la historia, con tal que ese concepto se someta a una modificación fundamental. Lo que es un paso hacia la «formación de la humanidad» ya no se puede juzgar ni decidir dogmáticamente, desde el punto de vista del «cosmopolita» de 1800, que resulta ser el burgués ilustrado sublimado en ideal de humanidad. Así como no hay «una sola historia», tampoco hay «una sola humanidad». Queda el paciente diálogo que no sólo tolera lo otro y, en un primer momento, extraño (pues la tolerancia puede ir unida al desdén), sino que lo respeta precisamente en su otredad.

Pero si conforme a los criterios del siglo xx—que probablemente no serán definitivos—la humanidad no consiste en la asimilación de lo diferente, sino en la aceptación recíproca, incluso allí donde la extrañeza parezca insuperable, entonces para la estética musical, como derivado de la idea de humanidad que es, la búsqueda de un posible sustrato común a los fenómenos sonoros de todas las épocas y de todos los continentes tendrá menos importancia que la identificación y el reconocimiento recíproco de unos principios formativos radicalmente divergentes: los elementos

y las estructuras fundamentales serán menos esenciales que las consecuencias y las diferenciaciones. Saber si el principio de consonancia y el ritmo alternante pertenecen, como creen algunos historiadores y etnólogos, a las «ideas innatas» y sólo se expresan a través de «desarrollos formales» cada vez diferentes, o si, por el contrario, es preciso admitir junto a las relaciones de consonancia la medición de distancias de intervalos, o junto al ritmo alternante un ritmo contante o cuantitativo, como principios autónomos, irreducibles y con iguales derechos, viene a ser menos importante que el respeto, fundado en el conocimiento, a la profunda diversidad de las formaciones o de los «desarrollos formales» que se erigen sobre tales fundamentos, sean éstos comunes o divergentes. Anclar el concepto de «una sola» música en unas estructuras musicales objetivas o antropológicas, «dadas por naturaleza», es empresa dificultosa y probablemente vana, a menos que se abuse del término «desarrollo formal» erigiéndolo en esquema explicativo universal, sin indicar los criterios por los que unos «desarrollos formales» divergentes de unos mismos fundamentos comunes, pero incognoscibles, habrían de distinguirse de la mera diversidad sin relación alguna. (Por lo demás, en lugar de oponer la naturaleza a la historia, convendría seguir la sugerencia de Fernand Braudel y limitarse a distinguir entre estructuras de larga, mediana y breve duración).

El motivo impulsor que estaba detrás de la idea de «una sola música», resultado de la idea de «una sola historia», fue la utopía clásica de la humanidad. En la *Crítica del juicio* de Kant, sobre esa utopía se fundaba una estética para la cual el juicio de gusto es «subjetivo» y, sin embargo, «universal», por cuanto lo subjetivo tiende a converger en un *sensus communis*, un «sentido común». Pero si la idea de humanidad no encuentra ya su expresión en el descubri-

miento de una sustancia común, sino en el principio del respeto a una diversidad insuperable, entonces la fidelidad a la idea de «una sola música» consistirá precisamente en abandonarla como concepto sustancial, para restituirla como principio regulativo de la comunicación recíproca.

¿EXISTE «LA MÚSICA»?

Hans Heinrich Eggebrecht

¿Hay música? Gracias a Dios, la hay. Acerca de eso podemos estar de acuerdo, para empezar.

Pero luego se le ha añadido una partícula, el artículo determinado, y además las comillas.

La partícula de por sí no importa mucho. Podemos tomarla como un artículo, desoyendo su carácter demostrativo: sí, la música existe, como existen también otras artes, por ejemplo, la pintura o la poesía.

Las comillas, en cambio, son de más peso. Indican que el artículo determinado ha de tomarse como resuelta y explícitamente determinativo o demostrativo. Lo cual podemos entenderlo, en un principio, en un sentido plenamente real: esa que hay ahí, entre muchas o entre todas, es «aquella que...».

Ese enunciado parte del supuesto de que en la realidad hay muchos fenómenos diferentes que se llaman música, y que uno de ellos ha sido elegido como suma y compendio de todos. ¿Existe «la música»? ¡Pues sí: la de Beethoven! En efecto, la música de Beethoven pasaba—y para muchos sigue pasando—por ser suma y compendio de toda música, y eso incluso se puede justificar. Pero semejante elección, con su justificación incluida, se funda en un gus-