

El paradigma de la música absoluta

Tania Vicente

*Musicóloga y laudista. Graduada en la Universidad de Pavia, Italia.
Docente e investigadora en la Escuela de Artes Musicales de la U.C.R.*

La última década del siglo XVIII se caracterizó por una revolución en el lenguaje musical tradicional, marcando la pauta a un nuevo periodo en la historia de la música, el llamado Romanticismo. Dicho periodo centró su atención en la revaloración del artista, del *genio creador*, al mismo tiempo que rechazó los modelos racionales proclamados durante el clasicismo.

El artista romántico observaba la vida desde su propio yo interior y su producción artística era considerada como un *obsequio para la eternidad*. La particular importancia otorgada al compositor, que lo designaba como poseedor de un talento sobrenatural y de una personalidad hipersensible, así como la auto preocupación narcisista del artista, estimuló el interés en el proceso creativo, en el cual los antiguos ideales que caracterizaban al arte como utilitario,

instructivo o simplemente recreativo perdieron validez, y dieron espacio a uno que solo buscaba ser él en sí mismo (Rowell, 1985: 122).

En este contexto, la música instrumental, gracias a su condición intrínseca de ser un lenguaje plurisignificativo, carente de significado específico, obtiene un lugar destacado entre las artes. Su lenguaje poco común le consiente la expresión no solo de las ideas sino, también, la del espíritu y la infinitud, a la vez que logra captar la realidad en un nivel mucho más profundo, intentando separarse de cualquier género de semántica y de conceptualidad (Fubini, 1988: 255), lo que dio como resultado la llamada música pura, música absoluta.

Dicha concepción hizo que, durante la época romántica, la música occidental se debatiera por primera vez entre dos ideas: lo que Arnold Schering llamó la

música aplicada (apoyada sobre el lenguaje de las palabras o el de las ideas) y la música absoluta (Schering, 1951: 90), cuyo análisis es el objeto de este ensayo.

Los nuevos ideales románticos abandonaron el modelo de racionalidad que desde la antigüedad griega había considerado a la música desde una perspectiva de tipo funcional. La concepción platónica de la música individuaba en el *logos* (el lenguaje), uno de los elementos fundamentales, necesarios para su propia existencia, dado que este constituía la expresión de la razón humana. Por consiguiente, la música debía ser un lenguaje provisto de ideas, cuya carencia la transformaba en una música incompleta, disminuida en su esencia (Dahlhaus, 1999: 10).

Dicha concepción fue fundamental para la estética musical de la primera mitad del siglo XVIII, en donde el origen de la música estaba en el lenguaje y, por consiguiente, el objetivo de ésta debía ser la imitación y estilización del habla (Dahlhaus, 1999: 49). En el diccionario de la música editado en 1768, Jean Jacques Rousseau distingue entre *música imitativa*, que forma imágenes o expresa sentimientos y *música natural*, la cual define como un ruido vacío. La primera tenía la capacidad de expresar las pasiones por medio de la melodía, sometiendo la naturaleza a sus imitaciones, conmoviendo a los oyentes; al contrario, la segunda, que prefería la armonía, se limitaba solo

al aspecto físico del sonido, produciendo sensaciones (Dahlhaus, 1999: 51). El concepto de música como expresión de sentimientos, lo que algunos llaman la *estética musical de la sensibilidad*, reconocía una estética de la música como voz de la naturaleza, no como obra de arte.

Contrarios a esta noción de la música, los románticos sustituyeron el ideal de racionalidad con el de las emociones y el de la intuición, y el nuevo objetivo se centraba en la búsqueda de una nueva sensibilidad, lo cual convertía al compositor prácticamente en un vidente, cuyo arte se consideraba un producto de inspiración divina. Para ellos, las emociones eran sinónimo de simplicidad y de fe, mientras que la razón representaba lo artificioso, lo complejo y lo escéptico (Rowell, 1985: 117-118).

El artista romántico encontró en la música pura la posibilidad de expresar en forma abstracta sus propios sentimientos, la respuesta a sus circunstancias, así como las de la sociedad en que vivía y se desenvolvía, a la vez que le brindó una mayor libertad de elección. El arte se convirtió en producción vital, dependiente de las diferentes realidades históricas en las cuales el compositor se encontraba inmerso; el artista romántico abandona la tradición, se entrega a la tarea de inventar cosas nuevas, al mismo tiempo que se esfuerza por reivindicar lo propio como un medio para lograr descubrirse a sí mismo.

En su reacción contra la claridad formal y la racionalidad del Clasicismo, la música romántica intensificó los medios expresivos, mostrando una clara predilección por el contenido y favoreciendo las sensaciones, en vez del aspecto formal. La utilización del color opuesto a la forma, la armonía ambigua, la inclusión de elementos étnicos y la individualidad reflejada en el tratamiento de los géneros tradicionales (estilo personal) marcaron las composiciones del periodo (Rowell, 1985: 118-120).

"...la música deja de servir como lenguaje del corazón, en el que un ser humano habla a otro para anudar un vínculo de simpatía, sino que es un sonido que toca inesperadamente lo más íntimo, despertando en el ánimo el anhelo de un lejano reino del espíritu al que el alma tiende con una nostalgia infinita [...]. Es como si de repente despertasen con ese sonido mil oscuros pensamientos que transportan el corazón a una indescriptible melancolía."¹

Para los románticos, la música poseía la capacidad única de representar el ideal en forma sensual, inmaterial y audible, liberándose de su cautiverio a través de la sustancia invisible del sonido, permitiéndole expresar la vida interior del alma y representar todo su universal emocional por medio de sus sentimientos y pasiones (Rowell, 1985: 125), alejándose cada vez más del lenguaje común, propio del intelecto.

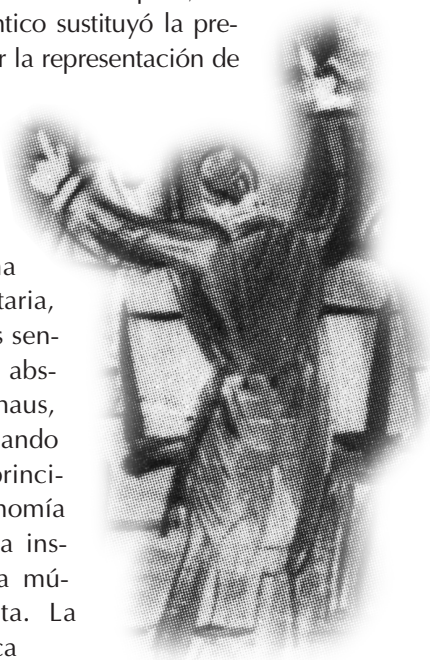
Entre las reacciones que suscitó dicha idea, encontramos la de Eduard Hanslick (1957), quien en un escrito

publicado en 1854 expresaba la imposibilidad de corporeizar en la música los sentimientos y las emociones. Decía que estos son dependientes de condiciones fisiológicas y patológicas, de nociones y juicios, por lo tanto, procesos del razonamiento humano, contrarios a los de las emociones. La única clase de ideas que para Hanslick podían ser aptas a la expresión por medios musicales, eran las asociadas con cambios audibles de fuerza, movimiento y proporción; las ideas de intensidad y de progresión (Hanslick, 1957: 6).

Los diferentes países europeos acogieron de forma diferente las nuevas ideas proclamadas por el Romanticismo.

En los países centroeuropeos,² el artista romántico sustituyó la predilección por la representación de

los sentimientos concretos, que otorgaba a la música una función utilitaria, por la de los sentimientos en abstracto (Dahlhaus, 1999: 9), dando origen al principio de autonomía de la música instrumental, la música absoluta. La nueva música





había logrado su libertad independizándose del texto o de cualquier otro elemento extra musical.

Dicha inclinación no escapó fácilmente de las críticas provenientes de la sociedad burguesa de la época, para la cual, la música absoluta era vista como una diversión feudal y ociosa, carente de concepto; era un arte sin objeto ni objetivo. Algunos la consideraban como un *puro ruido agradable*, que representaba el desvío de la música del ideal de naturalidad, así como el alejamiento de la racionalidad. Otros, como Johann Mathesson, mantenía una posición de carácter neutral, cuando, en 1739, opinaba que la música instrumental era un *discurso sonoro* y que, en esencia, era lo mismo que la música vocal (Dahlhaus, 1999: 9-12).

Estas ideas fueron contrastadas por otras que otorgaban a la

música absoluta una supremacía sobre la vocal, como, por ejemplo, las del filósofo Emanuel Kant, quien, en 1790, se refería a la música como un arte capaz de expresarse por medio de meras sensaciones, permitiéndole exprimir a través del lenguaje de los sonidos, todo aquello que sería imposible por medio del lenguaje común. Para él, la música era un arte que solamente lograba expresarse por medio del lenguaje de los afectos, dado que carecía de conceptos o pensamientos determinados; lo que, a su vez, le facilitaba para lograr mover a la mente en una mayor variedad de formas y de manera más intensa, aunque fuera solo en modo transitorio.³

La idea de la música absoluta, tal y como la pensaban los románticos,

consiste en la convicción de que la condición propia de la música instrumental es ser carente de concepto, de objeto y de objetivo, gracias a lo cual logra expresar, pura y limpiamente, su propio ser. Lo decisivo no es que exista, sino el valor que posee; al ser pura estructura vale por sí misma; apartada de los sentimientos del mundo terrenal (Dahlhaus, 1999: 10), constituye un mundo aparte en el cual responde solo a sus propios impulsos, cuya principal característica, utilizando las ideas de Friedrich Hegel, es la interioridad en sí, la imposibilidad de manifestarse por medio de una realidad externa, sino más bien por el sonido, en donde la pura subjetividad, la pura impresión se convierte en su propia esencia (Hegel, 1944: 18).

La música absoluta proclamaba un concepto novedoso, en donde la obra de arte era autosuficiente y cerrada en sí misma. Para ello, fue necesaria la disolución de

los esquemas formales clásicos, sustituyéndolos por una forma sin pre-conceptos. Lo importante era que el material proviniera directamente de la intuición y de la fantasía, basándose exclusivamente en la inspiración y reemplazando el lenguaje por la pura y simple expresión.

"...en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto: lo contemplo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo; de manera que el objeto bello no se refiere a mí, sino más bien yo me siento relacionado con él." (Moritz, 1962: 3).

El producto es una música subjetiva, que rechaza la moderación, que muestra predilección por lo exagerado; una armonía de tipo colorístico, los nuevos timbres, el movimiento constante (ya sea en el aspecto rítmico como en el melódico), lo que Lewis Rowell llama *una música más de devenir que de ser*, que muestra una clara tendencia a la introspección y a la

contemplación y que utiliza la emoción como un medio y un fin del conocimiento, dado que solo ella tiene el poder de penetrar en el corazón y en el espíritu de las personas (Rowell, 1985:118). La nueva música busca insaciablemente expresar su propio yo, simbolizando la vida más íntima y verdadera de la voluntad.

Según Arthur Schopenhauer (1819):

"La música es una objetivación directa de la voluntad, el impulso irracional e ilimitado que mueve el universo. El efecto de la música sobre la naturaleza profunda del hombre es tan poderoso y es tan entera y profundamente comprendida por él en su conciencia como un lenguaje universal. Está asociada a la naturaleza íntima del mundo y a nuestro propio yo. No expresa a una alegría particular o definida, a una u otra pena, dolor, horror, goce o paz mental sino que la alegría, la pena, el dolor, el horror, el goce o la paz mental en sí mismas, en lo abstracto, en su naturaleza quintaesencial, sin accesorios y en consecuencia sin sus motivos."⁴

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann fue el primero en individuar en el

género de la sinfonía, género por excelencia del concierto público, la forma musical más apta a los nuevos ideales de la música absoluta, dado que para él era el más puro y libre de conceptos. Su particular longitud extrema, así como la gran variedad de recursos sonoros utilizados, hicieron que fuera reconocida como la *suprema forma de arte* de la época (Longyear, s.f.: 16) y le otorgó el mérito de ser el *lenguaje del mundo espiritual* (Dahlhaus, 1999: 13).



Según Adolf Bernhard Marx, fue precisamente con la sinfonía *Eroica* compuesta por Ludwig van Beethoven en 1803, que la música inició un proceso de transición, el cual, poco a poco, la condujo a transformarse en un puro *juego de los sonidos*, sustituyendo al de los personajes y al de los sentimientos, y encaminándose, en forma exclusiva, hacia el mundo de las ideas en abstracto (Dahlhaus, 1999: 15). Beethoven fue considerado por sus contemporáneos el compositor romántico por excelencia; su música era capaz de suscitar en sus oyentes *aquella palpitación de infinita nostalgia que es la esencia del romanticismo*, despertando todo tipo de emociones gracias a su falta de determinación, con la cual se presta para descubrir la imagen de cuanto nuestra alma desea de este mundo (Fubini, 1988: 282-286).

A excepción del segundo movimiento de la sinfonía que nunca abandonó su carácter de pieza

sentimental, los demás movimientos hacían que dicho género fuera considerado como el más idóneo para que el compositor pudiera realizar sus obras libremente, utilizando todos los medios posibles ofrecidos por el arte. Era el género que lograba adecuarse perfectamente a la expresión de lo grande, solemne y elevado, interviniendo directamente sobre el alma de los oyentes, a la vez que exigía al espíritu el mismo alto grado de imaginación (Dahlhaus, 1999: 47-53).

La sinfonía era considerada como un drama realizado con instrumentos musicales, con los cuales lograba expresar, de la forma más pura posible, la esencia del arte. La música absoluta, liberada de condicionamientos lingüísticos y funcionales se convirtió en la verdadera música romántica. Se trataba de un *lenguaje que iba más allá del lenguaje*, con el cual era posible representar un drama pero que, a diferencia

de la literatura no poseía restricciones, no necesitaba contar una historia ni asignar carácter alguno a sus personajes. (Dahlhaus, 1999: 61-67).

Las ideas de la música absoluta han logrado prevalecer, con pocas excepciones, en el ámbito de la música culta europea y estadounidense,⁵ aún en nuestros días. A lo largo de todo el siglo XX, la completa libertad en la utilización de los elementos melódicos, rítmicos, armónicos y de tipo formalista que constituyen la música, hizo que estos pasaran a ser considerados como simples hechos sonoros autónomos, que el compositor une obedeciendo exclusivamente a su propia sensibilidad creadora. Se trata de un juego que no admite suposiciones previas y que, al contrario, descubre siempre nuevas posibilidades.

La búsqueda de un nuevo mundo sonoro transformó el concepto tradicional del tiempo en la música, convirtiéndose en una organización basada

en la sucesión de instantes independientes entre sí (Fubini, 2001: 138), convirtiendo a la música en un puro devenir. La utilización de instrumentos electrónicos, de timbres nuevos y originales como los *tone clusters* (literalmente: racimos de sonidos) introducidos por Henry Cowell, de efectos especiales como sonidos hablados o susurrados, la invención de nuevos instrumentos musicales como las *Ondas Martenot*,⁶ la expansión del tradicional grupo de instrumentos de percusión debida a la incorporación de otros procedentes en su mayoría de Asia o África, así como los nuevos recursos sonoros facilitados por los avances tecnológicos como la computadora e, incluso, la renuncia a la belleza, son solo algunas de las posibilidades que han liberado a la música de cualquier atadura, y la convierten en lo que Vasili Kandinsky denominaba *vivencias puramente anímicas*, (Kandinsky, 1997: 41-42), y le permiten la totalidad de expresión, en fin, la posibilidad de ser música absoluta.

Notas

1. Karl Philipp Moritz. Andreas Hartknopf. Stuttgart, 1968, p. 132. (Citado por Dahlhaus, 1999: 63).
2. El desarrollo de la música francesa e italiana durante los siglos XVIII y XIX posee características diferentes.
3. Emanuel Kant. **Critique of Judgement**. pp. 172-173. (Citado por Rowell, 1985: 124).
4. Arthur Schopenhauer. **The World as Will and Idea**. Tomo I, pp. 330-338. (Citado por Rowell, 1985: 125-126).
5. La música latinoamericana siguió un rumbo diferente, sobre el cual no trataré en el presente artículo.
6. Instrumento electrónico con teclado inventado por Maurice Martenot en 1928. Se trata de un instrumento basado en la utilización de diferentes frecuencias emitidas por generadores, con las cuales es posible imitar instrumentos con timbres muy diversos y con la posibilidad de sonidos inferiores al semitono.

Bibliografía

DAHLHAUS, CARL

- 1999 **La idea de la música absoluta**. Trad. Ramón Barce Benito. Idea Books: Barcelona.

FUBINI, ENRICO

- 2001 **Música y lenguaje en la estética contemporánea**. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza: Madrid.
- 1988 **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza: Madrid.



R. Dufy. *Orquesta*, 1942. París, Galería L. Carré.

HANSLICK, EDUARD

1957 Prefacio a la séptima edición (1885) de **The beautiful in music**. Trad. Gustav Cohen. Liberal Arts Press: Nueva York.

HEGEL, G.W. FRIEDRICH

1944 **Leçons d'esthétique**. Tomo III. Trad. S. Jakelevitch. Aubier-Montaigne: París.

INNERARITY, DANIEL

1993 **Hegel y el romanticismo**. Tecnos: Madrid.

KANDINSKY, VASILII

1997 **De lo espiritual en el arte**. Paidós: Barcelona.

LONGYEAR, REY M.

s.f. **La música del siglo XIX**. Trad. Carlos Coldaroli. Ed. Víctor Lerú: Buenos Aires.

MORITZ, KARL PHILIPP

1962 **Schriften zur Ästhetik und Poetik**. Hans Joachim Schrimpf: Tübingen.

ROWELL, LEWIS

1985 **Introducción a la filosofía de la música**. Trad. Miguel Wald. Gedisa: Buenos Aires.

SCHERING, ARNOLD

1951 **Kritik des romantischen Musikbegriffs**. En: *Vom musikalischen Kunstwerk*. 2^{da} edición. Leipzig.