

ABSTRACTO DESCONSUELO: DECLINACIONES ACTUALES DE LO BELLO EN LA MÚSICA

Marcelo Jaume Teruel

Universitat de València

Resumen:

En este texto se problematizan cuestiones relativas a lo bello en la música. Para ello, se consideran algunas de las ambigüedades de lo bello musical y su relación con lo sublime, se examinan los cambios en las estéticas musicales de los ámbitos académicos y popular y se observa la importancia de la melodía como elemento que puede llegar a funcionar como sinécdoque al hablar de belleza musical.

Palabras clave: música, belleza, sublime, estética musical

Abstract:

This text problematizes issues related to beauty in music. It examines some of the ambiguities of the beautiful in music and its relationship with the sublime and the changes in the musical aesthetics, in both academic and popular contexts. Lastly, the importance of the melody is observed as an element that can come to function as synecdoche when it concerns musical beauty.

Keywords: music, beauty, sublime, musical aesthetics

La Nueva Música ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener que ver con ella

Th. W. Adorno (*Filosofía de la Nueva Música*)

No wonder why there's no mirrors on
these walls no more / You can't tell me
why you're so terrified of beautiful /
Scared of the good more than the evil /
Scared of the light more than the dark.

Frank Ocean (*Scared of beautiful*)

En la actualidad, tanto la filosofía de la música como la estética musical —con todas las dificultades que implica este deslinde— parecen entregadas a cuestiones ontológicas, semióticas, cognitivas o relacionadas con la crítica cultural, ajenas o separadas quirúrgicamente de categorías estéticas como lo bello o lo sublime. A pesar de que estas fueron centrales en otras épocas, parecen hoy en día ociosas o estériles. El peso —en forma de elipsis— de las vanguardias tiene mucho que ver con ello. Como resume Eagleton, "la respuesta que ofrece la vanguardia a lo cognitivo, lo ético y lo estético es bastante inequívoca. La verdad es una mentira, la moralidad apesta, la belleza es una mierda [...] La verdad es un comunicado de la Casa Blanca; la moralidad es la mayoría moral; la belleza es una mujer desnuda anunciando un perfume"¹. Hoy en día, la belleza musical suele estar, como diría Borges, "corregida (o seriamente amonestada)" por adjetivos, adverbios y otras circunstancias. Es áspera², repugnante³ o retorcida⁴. Deriva de la agitación⁵ o contrasta con la brutalidad⁶. Casi nunca es enunciada desnuda y rotunda. En la música académica —autodenominada culta— podría argumentarse que la belleza empezó a ser desplazada del discurso estético con el "triunfo" de los postulados de la Segunda Escuela de Viena sobre otras vías musicales coetáneas. Pero no es una posición exclusiva. Para glosar su Top 50 de 2017, *Mixmag* solo utilizaba una vez la palabra belleza. No era para definir la música en sí, sino la forma de cantar de Kelly Lee Owens en su disco homónimo⁷.

¿Cómo se articula y qué simboliza la belleza en la música actual? En este texto trato de problematizar estas cuestiones. No pretendo, en absoluto, delimitar las características de lo bello, algo obviamente desbordado por la subjetividad, sino de examinar las declinaciones de esta categoría estética en el ámbito musical. Para ello, consideraré algunas de las ambigüedades de lo bello musical y su relación con lo sublime. A continuación, argumentaré que su aparente situación menguante se debe a cambios en las estéticas —entendidas aquí como tendencias estilísticas pero sobre todo como

discursos acerca de la práctica artística— y, por último, observaré la centralidad de la melodía como elemento que puede llegar a funcionar como sinécdoque cuando hablamos de la belleza musical.

Confrontando la idea de belleza en música

En muchas ocasiones se aplican, con cierto furor simétrico, consideraciones generales sobre arte a la estética de la música. Se corre el riesgo de obviar así las propiedades que la definen y diferencian de otras prácticas artísticas. Así procede, por ejemplo, Fubini al leer apresuradamente a Hegel como profeta que anuncia la muerte del arte a través del “progresivo deslizamiento hacia la filosofía”⁸ —que Fubini identifica con las primeras vanguardias musicales del siglo XX— mientras paradójicamente desatiende cuestiones específicamente musicales presentes en las *Vorlesungen über die Ästhetik* y argumenta que Hegel “manifiesta por la música un interés marginal”⁹. Frente a estas problemáticas generalizaciones y omisiones, conviene examinar aquellas características propias de lo musical y que delinear la cuestión de la belleza musical de manera sustancialmente diferente a las de otras prácticas artísticas.

Un aspecto central es que, debido a la asemantividad de la música —sin texto o imagen no enuncia ni muestra, esto es, carece de nexos estables con significados externos—, los juicios sobre belleza musical se mueven en parámetros diferentes a los que se formulan acerca de artes con posibilidad figurativa como la pintura, la escultura, la fotografía y el cine. Es evidente que, en el ámbito figurativo, la representación de un objeto o una acción considerados *a priori* bellos resulta más fácilmente considerada bella que aquella que muestra un contenido desagradable u obsceno. En música, la identificación entre belleza y contenido puede darse a través del texto (la letra) o la imagen, que pueden superponerse a la música. Una canción bella puede ser, por tanto, una canción cuya letra es bella, lo que en última instancia colocaría la música al servicio del texto y nos situaría junto a los partidarios más radicales de Lully en la famosa querelle del siglo XVIII. Así, cuando en *La playa*, de La oreja de Van Gogh se habla de “escribir la canción más bonita del mundo”, se refiere a una canción que “capture” (que narre con palabras) una historia de amor. Puede decirse que el texto *llena* la música de un significado explícito del que, en principio, carece. Si asumimos que el formato canción domina la música actual, en ocasiones la teoría tiene miedo a admitir el peso específico del texto en la recepción musical. Pero sería un error negar lo esencial del elemento musical, pues es este, y no el texto, es el que activa la experiencia estética del sujeto.

El vacío semántico de la música marcará desde muy pronto las teorías sobre la belleza musical. No es casual que en una de las primeras teorías *fuertes* de la belleza (como la califica Bozal¹⁰), el conocido y muchas veces simplificado planteamiento pitagórico, adopte la música como paradigma nuclear. Esto les permite atender a la disyuntiva entre la dualidad sensible-ideal de la belleza que tarde o temprano encara cualquier teoría estética y que aparece especialmente en Platón, aunque su importancia fuera disminuida en la transmisión que hizo Plotino de su pensamiento¹¹. En el caso de la teoría de la belleza musical pitagórica, esta tensión es conciliada por la naturaleza matemática de las proporciones de la serie de armónicos naturales, proporciones que serían portadoras de la armonía del Número. Conviene aclarar que es en este punto cuando al sentido griego original de ἁρμονία (armonía) como “unión” o “ensamblaje” se ampliará para significar tanto el equilibrio de un conjunto, musical o no, como la relación entre sonidos simultáneos, lo que puede llevar a confusiones. Así, un “movimiento armónico” puede significar tanto un movimiento que se realiza de manera proporcionada o equilibrada como el movimiento que se da entre varias voces de una composición. Como decíamos, los pitagóricos resuelven la dualidad sensible-ideal de la belleza, puesto que los *efectos*¹² de la armonía musical serían propios de lo sensible, pero su fundamento final estaría en el propio sistema, en la idea. Dado que, como es sabido, el temperamento de la escala supone una cesura insalvable entre teoría y práctica instrumental¹³ la propuesta de afinación pitagórica solo pudo hacerse al precio de obtener dos semitonos diferentes y una “quinta del lobo” menor que el resto de quintas perfectas¹⁴. La importancia de esta teoría reside en la influencia posterior de los conceptos de proporción y armonía en la belleza, tanto dentro como fuera del campo musical, y que tiene sus ecos contemporáneos en las espermáticas teorías *New Age* que defienden la universalidad de la música en base a los efectos de sus vibraciones, con referencias ambiguas a nociones como la proporción áurea o la “música de las esferas”¹⁵. Naturalmente, esta forma de entender la belleza lleva aparejada una concepción ontológica de la música como obra cerrada y reducible a un artefacto notacional, la partitura, propia de la mayor parte de la música académica.

A los elementos referentes a la proporción y la armonía se les sumará, muchas ocasiones en abierta oposición, el énfasis aristotélico en lo bello como placentero a la vista y el oído¹⁶. Esta tensión entre belleza sensible e ideal se irá acentuando y se trasladará a la concepción bifronte de la belleza musical entre los polos de lo equilibrado (ideal) y lo placentero (sensible). Como ejemplo, podemos señalar la influyente teoría musical de San Agustín plasmada en los 6 libros de *De Musica*, en el que advierte de la mera belleza placentera —de la que daría cuenta en sus Confesiones— frente a una belleza superior de orden divino y que se refleja en los números¹⁷:

no excluyamos de la obra de la divina Providencia ninguno de los números creados por nuestra condición mortal, sean del tipo que sean (reflejo de nuestro castigo): también ellos encierran belleza. Sin embargo, no los amemos solamente porque nos complazcan, por el simple deleite que nos proporcionen¹⁸

Es llamativo la similitud de esta advertencia agustiniana con otra similar hecha por Stravinski casi dieciséis siglos después, en su *Poética musical* (1940):

"Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente de la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrenales"¹⁹.

Si comparamos, por otra parte, la descripción del arte de Stravinski como "la más sencilla modulación conducida correctamente"²⁰ con el famoso "musica est [scientia] bene modulandi" de San Agustín, es fácil preguntarse si Stravinski no escribiría su *Poética musical* con parte de el *De Musica* agustiniana en mente. En cualquier caso, es importante identificar esta vocación ascética, la de una escucha intelectual, que latirá en la estética formalista de Hanslick y se desarrollará en estéticas como la de Adorno, a la que haré referencia más adelante. Frente a esta visión, se opone lo bello placentero, definido por Jerrold Levinson en *Musical Beauty* como "the affording of pleasure in the perceiving or beholding of the item in question, in the appearance of the item to our senses and our imaginations"²¹. La identifica como una algo que nos "derrite" (*feeling of melting*) o nos hace sentir "complacidamente desarmados" (*gratifyingly disarmed*)²². Es evidente que nos encontramos en una dicotomía en la que lo bello musical puede verse como algo sereno o placentero, esto es, que sitúa al sujeto en una actitud contemplativa o participante. A continuación, ahondaremos en estas cuestiones.

La música desde el *Spiel* y lo sublime como tendencia de lo bello musical

Hemos visto que la música, por su asemantividad y la posibilidad de ser "reducida" a relaciones matemáticas es especialmente susceptible de ser teorizada en términos ideales. Pero simultáneamente, ejerce efectos difíciles de analizar en el sujeto, ya detectados por los pitagóricos y cuya apreciación fue máxima en la estética romántica. Hegel lo explica en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* afirmando que "la fuerza peculiar de la música es una potencia elemental, es decir, reside en el elemento del sonido en que

aquí se mueve el arte. El sujeto es apresado por este elemento no solo según esta o aquella particularidad o meramente captado por un contenido determinado, sino elevado a la obra y puesto él mismo en actividad”²³. Este “ser puesto en actividad” tiene mucho que ver con el planteamiento estético de Gadamer, que concibe el arte como *juego*, es decir, como un elemento que rompe la contraposición clásica objeto-sujeto dado que “*Alles Spielen ist ein Gespielt-werden*” (“Todo jugar es un ser jugado”) y, según Gadamer, la manera de ser del arte es el *juego*, que solo existe cuando se juega. El espectador sería “algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el *juego*, es parte de él”²⁴. Naturalmente, Gadamer puede parecer excesivamente optimista al considerar que esto sucede en cualquier experiencia estética. Debemos, de nuevo, entender qué diferencia a la música de otras prácticas artísticas y por qué tiene una inclinación mucho mayor que las otras a devenir *juego* (*Spiel*) estético. Una de las diferencias sustanciales respecto a disciplinas como la pintura, la escultura o la arquitectura es su carácter temporal, su *ser en* el tiempo. Esto ha hecho que, desde Deleuze y Guattari, se haya relacionado la música con el Αἰών griego, que los autores entienden como tiempo desterritorializado, frente al Κρόνος que fija las cosas y determina los sujetos²⁵. Pero es posible que, si bien el carácter cíclico de Αἰών pueda entenderse desde el ritmo, sea más apropiado entenderlo desde el καιρός, esto es, el tiempo en el que algo relevante tiene lugar frente al mero transcurrir cotidiano de este. Un enfoque parecido puede desprenderse de la lectura de *El Perseguidor* de Cortázar, en la que su protagonista afirma: “La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo”²⁶. Frith, en la misma línea, dirá que “lo que nos da una medida de la calidad de la música es su «presencia», su capacidad para «detener» el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después”²⁷.

Por supuesto, existen otros tipos de creación artística que también tienen una forma de *ser* temporal, además de la música, y cuyos efectos en la experiencia sensible conviene diferenciar de los de esta: el cine, el teatro y la literatura. El cine y el teatro también son experiencias estéticas con tendencia inmersiva debido a su temporalidad. Pero, a diferencia de la música, el receptor generalmente —siempre podríamos acudir al “teatro en primer persona” como excepción— es más espectador que participante y es interpelado en términos de narratividad (por la ficción) y no por la pura forma, como hemos adelantado al hablar de la semantividad que se imprime a la categoría de lo bello en medios diferentes al musical. En el caso de la literatura, la inmersión se debe a que es el lector el que pone en marcha el texto dada su condición de “máquina perezosa”, por usar la expresión de Eco. Pero en todo caso, esta participación es más un jugar *desde* el

texto, recreándolo, que un jugar *con* o *en* él. Estas caracterizaciones superficiales solo son un esbozo de un análisis que excede con mucho los límites y pretensiones de este texto, pero nos parecen oportunas para pensar la especificidad de la música que la sitúa muy cercana del *Spielen* gadameriano como aspiración o anhelo de la experiencia estética. Precisamente, esta cercanía hace que, para entender la relación entre sujeto y música, en ocasiones no sea suficiente la categoría de lo bello.

La música, a diferencia de la pintura o la escultura, tiende a trascender el gesto contemplativo para, como hemos visto, poner al sujeto en movimiento. Esa fractura entre lo que se escucha y lo que se es (la emoción en forma de lágrimas o pelos de punta) acerca la experiencia a otra categoría de problemática similar a lo bello: lo sublime. Bozal explica que entre lo bello y lo sublime encontramos una relación simétricamente opuesta y a que los objetos bellos son, respecto a los individuos, pequeños y pueden ser sometidos, los objetos sublimes son grandes y desbordan sus sentidos.”²⁸. La música tiende a someter al sujeto, no por su grandeza, sino porque lo absorbe y lo hace participar de ella, lo “desarma”. Así pues, si Eugenio Trías defiende en *Lo bello y lo siniestro*, que lo siniestro es condición y límite de lo bello, en el caso de la música podríamos decir que lo sublime es su tendencia, como anuncio Longino en una de las primeras reflexiones escritas sobre lo sublime al afirmar que “La flauta, en efecto, inspira a los oyentes ciertas emociones y, como quien dice, les hace perder su sensatez y sentirse como posesos; estableciendo una cierta cadencia rítmica según ella y a asimilarse a la melodía, por muy ajeno que sea a la influencia de la música”²⁹. Esta concepción de lo sublime exige renunciar al perfil moral que le atribuyeron autores como Kant y Blair para tomar reescrituras de finales del siglo XX centradas en lo sublime como problema de lo irrepresentable, como las de Lyotard o Nancy e incluso lo “sublime histórico” propuesto por Jameson en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Si a lo sublime musical se puede llegar desde lugares diferentes a la belleza —puede atisbarse, por ejemplo en *Tren ofiarom Hiroszimy* (Treno a las víctimas de Hiroshima)—, la belleza musical suele tender, en cambio, a lo sublime, entendido este como sometimiento del sujeto a su juego. Se atribuye la siguiente frase a Cirlot: “El arte, como el hombre se encuentra entre dos fuerzas contrarias que lo solicitan: una es la belleza de la serenidad absoluta; la otra, la fascinación del abismo”³⁰. Es posible que la música tienda a arrastrar al abismo de lo sublime, en muchas ocasiones desde lo bello.

Fisuras contemporáneas de la belleza en música

En la estética del Romanticismo, a pesar de su inmensa heterogeneidad, podemos señalar como vector común la crisis de la categoría de la belleza, con la emancipación de lo sublime y el asentamiento del campo del gusto, abierto en el siglo XVIII. En el terreno musical cabría realizar muchas precisiones, pues lo sublime (tampoco lo grotesco o lo pintoresco, categorías en alza en el Romanticismo) no sustituiría por completo a lo bello en ningún momento. Sin embargo, sí parece importante hacerse eco de una paradoja importante que se produjo en el ámbito musical. Por una parte, es evidente que la belleza se inclinaría, al menos desde Beethoven, hacia el flanco de lo sensible-placentero frente a lo ideal-contemplativo, aunque simultáneamente se irá recortando la participación del público y endureciendo la liturgia concertística, en una negación de su presencia — patente solo en los aplausos finales— que aparentemente contradice una estética dominante de lo sentido y vivido para imponer una contemplación estática.

El Romanticismo en sus postrimerías será testigo de los síntomas de quiebra interna que el sistema tonal, hegemónico en la música académica desde 1600, comenzaría a mostrar y que tendrían una incidencia importante en el terreno de la belleza musical. Puede decirse, siguiendo a Piston³¹, que las dos sendas diferenciadas de esta quiebra fueron las de Wagner y Debussy. El cromatismo de Wagner —a pesar de la conducción clásica de las voces con la que resuelve, por ejemplo, *Tristan und Isolde*— y la inestabilidad tonal se irían desarrollando contrapuntísticamente hasta que en las obras de Schoenberg, Berg y Webern a partir de 1907-1908 la tonalidad se disolvió completamente y fue sustituida, primera por el sistema dodecafónico y después por el serialismo integral. Estas estéticas dominarían la vanguardia de la música académica del siglo XX, autodenominada “música contemporánea” y que, como veremos, tiene una relación conflictiva con la belleza. Por el contrario, Debussy compondría en lo que Piston denomina “lenguaje tonal no sistemático”³² con una aproximación anticlásica a la armonía, el contrapunto y la forma, que libera de ciertas restricciones el lenguaje musical. La herencia de Debussy es mucho más compleja, pues jalona el siglo XX con herederos más o menos claros —como Ravel o el primer Messiaen— pero también a través de corrientes teóricamente contrarias, como el neoclasicismo del grupo de Les Six. Si bien parece exagerado mantener que estas vías se conducen a través de Francia y Alemania, es cierto que estas diferencias serán patentes incluso en corrientes bastante posteriores como la francesa *musique concrète* y la alemana *Elektronische Musik*, con principios y presupuestos muy diferentes pese a sus similitudes. Podría entenderse que el dodecafonismo y el serialismo suponen una renuncia a la belleza en favor de la idea, del sistema. Por otra parte, la vía tomada por Debussy se habría decantado, por el contrario, una preferencia por la belleza

aristotélica —que es placentera al oído— frente a cualquier sistema o principio estructural, pero manteniendo parte del sistema vigente hasta ese momento. Esta renuncia dodecafónica a la belleza sensible en favor de la idea tendría consecuencias estéticas de hondísimo calado que se cifran muy bien en el pensamiento de Adorno. Marina Hervás lo resume así:

Para él [Adorno], en el camino que va de Beethoven a Webern se cifra el modelo de quiebra que experimenta la música occidental a principios del siglo XX. Este se concreta en la sustitución del protagonismo de «lo bello» como elemento prescriptivo de la praxis artística por su capacidad de expresión de «lo verdadero» en el seno de la Segunda Escuela de Viena. La primacía de «lo verdadero» ha generado un abrupto abismo entre las teorías operantes de la tradición filosófica y el nuevo objeto al que se tratan de referir, así como una distancia aún por resolver entre la figura del espectador y el arte; y el impacto de este distanciamiento en el emergente modelo de industria cultural que veía la luz a principios del siglo XX³³.

En resumen, como afirmaría Menke, la estética de la música académica acusa un discurso en el que “lo bello y lo verdadero no se dan en una relación de juego mutuo, sino de tensión y crisis irresoluble»³⁴. Desde aquí se entiende que en el ámbito académico una composición actual que pretenda ser bella en un sentido clásico pueda ser tachada de comercial, *kitsch* o, simplemente, un residuo del pasado. A esta tesis, la de la oposición entre lo bello y lo verdadero ha de sumarse la idea romántica, ya expuesta claramente en los párrafos 46-50 de la *Crítica del juicio* (*Critik der Urtheilskraft*) de Kant, del genio como innovador inconformista. Según Kant, el genio poseería «una *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da regla al arte» (1996, p. 250). Este “dar regla al arte” implica que un auténtico creador no se limita en modo alguno a las convenciones artísticas establecidas, sino que las trasciende y crea las suyas propias. No es difícil percibir esta formulación del genio en las narrativas musicales que van desde Beethoven o Debussy a Chuck Berry o Juan Atkins. Así, aunque gran parte de la música popular actual ha sido impermeable a estas ideas, el discurso de la “historia de la música” como cadena de innovaciones y rupturas está presente en parte importante de su público y sus artistas, que valoran el compromiso con la evolución y la experimentación. Ejemplos de esto podrían ser los discos de culto *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles), *Pet Sounds* (The Beach Boys) o *The Chronic* (Dr. Dre), considerados piedras de toque en la música popular del siglo XX. En este sentido, tanto un productor de *techno* como un cantante de *rap* podría estar de acuerdo con Adorno al afirmar que no pretenden hacer música bella sino real, auténtica³⁵. Esta posición la encontramos en declaraciones como la de PJ Harvey cuando afirma “siempre he intentado experimentar

con la música, las composiciones y la interpretación”. Para mí es muy importante el propósito de llegar a un nuevo estadio; eso me mantiene experimentando, buscando, retándome a mí misma y no cayendo nunca en la complacencia o sencillamente dando algo por hecho, tomándolo a la ligera”³⁶.

Un ejemplo particularmente iluminador de este conflicto entre lo bello y otras categorías estéticas como lo experimental lo encontramos es un artículo de *Pitchfork* publicado en 2011 y titulado *On Beauty, Which Really Does Not Have to Be Dul*. En el que su autor, Nitsu Abebe se opone al “mito de que la música placentera nunca puede tener tanto significado como la ruidosa”. Como apunta:

Nobody says that outright, of course, but we've all been just a little bit indoctrinated on the point that "nice" music is old news. It is, allegedly, the sound of complacency, boredom, and undeserved comfort. Niceness is for wimps and sell-outs, a bland little house in a repressed little suburb; everyone knows the real power of music is built from aggression and loud noises in dirty basements, transgression and energy and screams³⁷.

Es importante, no obstante, no perder de vista que la mayor parte de la música popular ha burlado estas grietas en la categoría de la belleza, creadas en gran parte por la teoría estética del arte *highbrow*. Así, en prácticamente todos los discos más vendidos y escuchados en 2017, entre los que están *Divide* (Ed Sheeran), *Reputation* (Taylor Swift) o *24K Magic* (Brunor Mars) encontramos canciones con un sentido clásico de la belleza, como *Happier*, *New Year's Day* o *Too Good To Say Goodbye*. De hecho, es muy posible que la respuesta de la música popular a Adorno fuera la primera frase de Pharrell Williams en *Lemon*: “The truth will set you free. But first, it'll piss you off”.

La melodía, ¿sinécdoque de lo bello musical?

Hasta ahora he hecho referencia a la belleza musical como algo que provoca placer, tenga este placer que ver o no con la proporción. Pero ¿donde se localiza la belleza (el placer) musical y por qué?³⁸. Es posible que Hegel apuntara en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* claves relevantes sobre estas dos cuestiones. El autor sostiene que lo poético y lo que “derrama en sonidos el gozo interno y el dolor del ánimo y en esta efusión se eleva mitigante más allá del poder natural del sentimiento [...] el libre sonar del alma en el campo de la música, sólo lo es la melodía”³⁹. Para ello, argumenta que sobre la melodía convergen el resto de esferas (que él desglosa como “modos de configuración de la duración temporal”, la abstracta sucesión serial en la escala y las diferentes tonalidades”

y, por último, “las leyes de los acordes particulares y su movimiento progresivo de unos a otros”).

Tradicionalmente, la teoría sobre la música occidental ha dividido sus elementos en ritmo, armonía, melodía y timbre. El problema más importante de esta taxonomía es que, si bien el ritmo y la armonía —entendida como relación vertical entre sonidos— pueden ser aislados con relativa facilidad, la melodía es difícil de exponer sin los anteriores. Si entendemos la melodía como una sucesión de sonidos definida por las diferencias de altura en base al número de vibraciones que produce cada uno esta puede ser *imaginada* (concebida como imagen de sus alturas) pero en ningún caso *pensada* (reproducida o interpretada) sin ritmo o armonía. Veamos a qué nos referimos exactamente con esto. Desde un punto de vista semiótico, la escritura no recoge los resultados o la totalidad del acto comunicativo, puesto que este no puede ser enteramente codificado. Por tanto, solo ofrece una síntesis de lo considerado esencial — en el caso del lenguaje escrito las palabras, en el caso de la música la relación de alturas y temporal como de los sonidos⁴⁰— para su comprensión o reproducción. Al *imaginar* una melodía estamos simplemente estableciendo una serie de alturas consecutivas. Cuando esta imagen es puesta por escrito, las figuras suelen ser “cabezas de nota” sin valor temporal. Pero al *pensar* (producir mentalmente) esta melodía es inevitable incorporarle ritmo, aunque este sea una “simple” sucesión regular de figuras de igual duración. En el caso de la música tonal —dominante en Occidente desde comienzos del siglo XVII— la pensamos, además *sujeta o apuntalada por* una armonía implícita, cuyos fundamentos son la tónica y la dominante⁴¹. Podemos hablar, entonces, de la melodía como un elemento musical de condición fluida, que puede ser imaginada pero no materializada sin el continente que proveen el ritmo y la armonía, a los que se suma el timbre como medio emisor.

Esta materialización tan particular de la melodía, que hace participar el resto de elementos de la música, es lo que hace que cuando nos referimos a la belleza de una pieza nos estemos refiriendo a la belleza de su melodía. En este sentido, para nosotros pueden ser igualmente bellas las melodías de la *Partita n.º 6 en mi menor* de J.S. Bach, *What is that thing called love?* —compuesta por Cole Porter en 1929 para el musical *Wake up and dream*— o el single *Bitch better have my money* de Rihanna. De *Purificación a través del dolor* —del grupo *deathgrind* Machetazo— o *Coitus* —de Whitehouse, que practican lo que se conoce como *power electronics* dentro de la música industrial—, sin embargo, uno podría decir que le gustan o las disfruta, pero no situarlas en la categoría estética de lo bello. ¿Cuál es la diferencia entre el primer grupo y el segundo de músicas? La centralidad de la melodía. Incluso en el tema de Rihanna, en el que la cantante rapea

más que canta, la base instrumental de Deputy contiene una melodía que permanece constantemente en segundo plano y que sostiene buena parte del tema. La importancia que otorga Adorno al elemento melódico, precisamente en su crítica a la música popular⁴², no hace sino confirmar este particular, ya que sugiere que las melodías de la música popular son un arabesco generado por la armonía, no una creación en sí. Adorno no la critica en términos de simpleza o complejidad, de hecho, reconoce que parte de las melodías de *hits* del momento son más complejas que las del clasicismo vienés temprano o la mayoría de Haydn, sino por su falta de autonomía estética respecto a lo armónico, que sí reconoce en las melodías de la música académica. Además, añade:

Mucha gente, cuando silba o tararea melodías que conoce, añade minúsculas notas débiles que suenan como si fustigaran o se mofaran de la melodía. Su placer en poseer la melodía adopta la forma de ser libre de maltratarla. Su comportamiento hacia la melodía es como el de los niños que tiran de la cola de un perro. Incluso disfrutan, hasta cierto punto, retorciendo a la melodía o arrancándole gemidos⁴³.

En el polo opuesto —una defensa neoconservadora de la música popular anterior a 1960— encontramos la crítica de Martha Bayles al “deterioro” de la melodía⁴⁴. A pesar de ello, el hecho de asumir que con ello se pierde belleza (*The Loss of Beauty*) vuelve a situar la melodía en el centro de los juicios sobre lo bello en música. Aunque podamos convenir que es la melodía la que suele recibir el peso de los juicios sobre la belleza musical, es difícil aventurarse a ir más allá para intentar establecer qué hace bella una melodía. Levinson sugiere su desarrollo en un modo mayor, tempo moderado, fraseo simétrico o que su articulación sea en legato⁴⁵. Desde luego es una propuesta muy discutible, pues no parece nada claro por qué no pueden ser bellas melodías en modo menor como las del *Preludio n.º 6 en Si menor op. 28* de Chopin o *So What* (Miles Davis), que realmente está en modo dórico. Lo mismo sucede con fraseos asimétricos como los del 2º movimiento de la Sinfonía n.º 7 de Beethoven o la mayoría del *bebop*.

Por último, sería conveniente señalar una cuestión que no resulta menor, aunque nuevamente no esté en el centro de las preocupaciones de este texto. ¿Por qué encontramos placer o por qué necesitamos el placer que nos proporciona la música bella? Es interesante que para Levinson la necesidad de música bella provenga de compensar temporalmente los aspectos negativos de la vida (“anxiety, uncertainty, stress, disappointment”) para dar “la visión sonora de un mundo ideal” (*the sonic vision of an ideal world*), una “compensación” o “antídoto temporal”⁴⁶. Más optimista sería el punto de vista que ofrece Gadamer en *La actualidad de lo bello*, para el cual la belleza funcionaría como el beso que Rachel le pide a Donnie en *Donnie Darko* para recordarle “lo bonito que puede llegar a ser el mundo”. Gadamer lo expresa afirmando que

la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real⁴⁷.

El placer de lo bello musical como compensación o antídoto de lo ideal frente a lo real o como recordatorio de lo ideal contenido en lo real. A estas dos visiones, en cierto modo complementarias y con evidentes resonancias platónicas, me gustaría añadir una tercera que me parece que describe mejor los sentimientos experimentados respecto a lo bello en música y que sugiere tenuemente Simon Frith en *Hacia una estética de la música popular*. Por una parte, Frith explica que las piezas musicales “logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras”⁴⁸. Aunque esto remite a la estética romántica y vuelve a abrir la puerta al problema de la asematicidad de la música (estos sentimientos estarían explicitados en el texto y no en la propia música), identifica muy bien parte de los efectos y el placer derivado de ellos que la música produce en nosotros. También apunta que la música *se posee, no tanto como objeto en su formato físico*, sino poseyendo “la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta”⁴⁹. Esto nos devuelve a la cuestión del juego y la disolución del sujeto-objeto, pero además, según Frith, explica los sentimientos de pertenencia que la música genera, pues “la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos”⁵⁰. En todo caso, forme parte de nuestra identidad, de la expresión y comprensión de nuestros sentimientos o de nuestros anhelos sobre lo ideal, en la permanente negociación entre belleza y verdad es posible que tenga algún sentido no renunciar del todo a la belleza.

Referencias

- Bayles, M. *Hole in Our Soul: The Loss of Beauty & Meaning in American Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Cortázar, J. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Eagleton, T. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2011.

Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 2005.

Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2015, p. 69.

González, A. “La máquina musical en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. En *Acta literaria*, (28), 2003.

Gil, P. *El pop después del fin del pop*. Barcelona: Ediciones RDL, 2004.

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 657.

Hervás, M. Tesis doctoral: “Pensar con los oídos”. *Conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno*. Universitat Autònoma de Barcelona. Accesible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/405584>

Levinson, J. “Musical Beauty”. En *Teorema*, 31(3), 2012.

Longino. *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 1980.

Piston, W. *Armonía*, Barcelona: Labor, 1991.

Sánchez Rocha, M. (1994) La universalidad de la música. *Tavira* (11) 129-132.

Stravinski, I. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.

1 Eagleton, T. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2011, p. 454.

2 <https://pitchfork.com/reviews/tracks/18972-sadaf-let-it-burn/>

3 <https://pitchfork.com/features/rising/10003-the-disgusting-beauty-of-enigmatic-experimentalist-yves-tumor/>

4 <https://pitchfork.com/features/interview/9754-arcas-warped-beauty/>

5 “Ziúr makes smart use of a kind of sand-in-the-oyster sense that agitation can produce beauty. “ En

<https://pitchfork.com/reviews/albums/ziur-u-feel-anything/>

6 “A sort of hardcore utopia where beauty and brutality coexist, harmoniously and symbiotically”.

<https://pitchfork.com/reviews/albums/quicksand-interiors/>

7 “Her voice glides with stirring beauty above the production” En <http://mixmag.net/feature/50-albums-12-months>

8 Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 2005, p. 486

9 *Ibid.*, p. 286

10 Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997, p. 107.

11 *Ibid.*, p. 110.

12 Es precisamente la asemantividad de la que hemos hablado la que permite se le hayan atribuido correspondencias con estados de ánimo como la capacidad de incidir en estos. La teoría del *ethos* y la célebre prescripción sobre los modos hecha por Platón en *La República* son dos ejemplos bien conocidos.

-
- 13 Esta discrepancia viene dada por la imposibilidad de emplear los intervalos “puros” de la serie armónica sin que aparezcan incompatibilidades matemáticas que dificultan la práctica instrumental, como explica Javier Goldáraz en *Afinación y temperamento en la música occidental*. Dicha cesura entre teoría y práctica hará que en la Edad Media se contraponga la *música mundana* (ideal) a la *música práctica* y que se aborden de forma separada en los escritos teóricos.
- 14 El temperamento igual, utilizado en Occidente desde principios del siglo XVI y hegemónico desde finales del XVIII tiene, en cambio, un solo tipo de semitono y carece de “quinta del lobo”, aunque renunciando para ello a las quintas “puras” derivadas del fenómeno físico-armónico que sí aparecían en la afinación pitagórica.
- 15 Sánchez Rocha, M. (1994) La universalidad de la música. *Tavira* (11) 129-132.
- 16 Especialmente en su *Retórica*.
- 17 Las discusiones sobre lo bello en el contexto musical cristiano siguen en la actualidad, como puede constatar en textos como *Music, Beauty, and the Divine* (Stephanie Miller), *Luther's Theology of Music: Spiritual Beauty and Pleasure* (Miikka E. Anttila, et al.) o *Beauty, Subjectivism, and Liturgical Music* (Robert Johansen).
- 18 Citado en Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 2005, p.97.
- 19 Stravinski, I. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 31.
- 20 *Ibid.*
- 21 Levinson, J. “Musical Beauty”. En *Teorema*, 31(3), 2012, pp. 127-135, p. 128.
- 22 *Ibid.*
- 23 Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 657.
- 24 Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2015, p. 69.
- 25 González, A. “La máquina musical en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. En *Acta literaria*, (28), 2003, p. 33-44, p. 41
- 26 Cortázar, J. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 137.
- 27 Frith, S. *Hacia una estética de la música popular*. En: <https://sociologiacultura.pbworks.com/f/Frith.pdf> p. 8.
- 28 Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16, 1997, p. 75.
- 29 Longino. *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 1980, p.144.
- 30 Citado en <http://www.factoriadengeni.com/blog/tag/disseny/>
- 31 Piston, W. *Armonía*, Barcelona: Labor, 1991. p. 444
- 32 *Ibid.*, p. 444.
- 33 Hervás, M. Tesis doctoral: “*Pensar con los oídos*”. *Conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno*. Universitat Autònoma de Barcelona. Accesible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/405584>
- 34 Citado en *ibid.*, p. 97.
- 35 <https://www.rollingstone.com/movies/features/ice-cube-on-n-w-as-reality-rap-and-straight-outta-compton-movie-20150415>
- 36 Gil, P. *El pop después del fin del pop*. Barcelona: Ediciones RDL, 2004. p. 144
- 37 <https://pitchfork.com/features/why-we-fight/8703-on-beauty-which-really-does-not-have-to-be-dull/>
- 38 Debo señalar una elisión. En la música pop una parte importante de la belleza se vehicula a través de la letra, hasta llegar al punto de ser sinónimos.
- 39 *Op. cit.*, p.273.
- 40 Si bien es cierto que la dinámica musical aporta más información, esta en todo caso es relativa e incompleta.

41 En *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, pero también en *Single Ladies (Put a Ring on it)* de Beyoncé, podemos percibir la armonía mucho antes de que esta aparezca. Y aunque en ambos casos estas pueden sorprender, es una operación difícil intentar repensar sus melodías sin “recipiente” armónico una vez escuchadas. Hegel también da cuenta de trama entre armonía y melodía al decir que “resultan entonces uno y el mismo todo compacto, y una alteración en un lado es al mismo tiempo una necesaria alteración en el otro”. (*op. cit.*, p. 675).

42 Ver el cuarto pie de página de su texto *Sobre la música popular*.

43 <https://es.scribd.com/document/264447064/I-odt>

44 Bayles, M. *Hole in Our Soul: The Loss of Beauty & Meaning in American Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

45 *Op. cit.*, p. 133.

46 *Ibíd.*, p. 134

47 *Op. cit.*, p. 52.

48 *Op. cit.*, p. 8

49 *Ibíd.*, p. 9

50 *Ibíd.*