

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

# MÚSICA Y AFECTOS

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

EXCMO. SR. D. ENRICO FUBINI

EN SU RECEPCIÓN COMO ACADÉMICO HONORARIO

Y

## CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN



GRANADA

MMIV

DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. D. ENRICO FUBINI

# MÚSICA Y AFECTOS

Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**C**ONSIDERO UN ALTO HONOR ESTAR HOY ante ustedes con motivo de mi ingreso en esta Real Academia a la que me siento unido desde hace unos años. Al mismo tiempo deseo expresar mi gratitud a Don José García Román, Don Juan-Alfonso García García y Don José Palomares Moral, quienes tuvieron a bien presentarme, y a los Académicos que con su voto generoso apoyaron la propuesta. Gracias de todo corazón.

Desde la más remota antigüedad se viene insistiendo, de diferentes maneras, en la existencia de algún tipo de relación entre la música y el mundo de los afectos, de las emociones y de los sentimientos. Diferente es, sin embargo, definir en términos más precisos en qué consiste dicha relación, cómo se configura y cuáles son sus motivaciones profundas. En la historia del pensamiento musical, la relación música-sentimiento se enlaza con otras muchas cuestiones, siendo la primera de ellas la cuestión de la naturaleza lingüística de la música y, en definitiva, el viejo problema de la semántica de la música. Estamos, pues, ante una serie de problemas que ha atormentado a filósofos, críticos y pensadores desde hace varios siglos, sin que se haya dado nunca una solución satisfactoria. Obviamente, no hay una única solución, sino muchos y distintos planteamientos y puntos de vista, cada uno de los cuales aporta una luz propia sobre la cuestión y representa una interpretación que revela un aspecto, una parte de la verdad. Nos daremos por satisfechos, pues, con afrontar algunas de las cuestiones que

emergen de este intrincado nudo especulativo, sin pretender resolver nada, sino solamente, si es posible, aclarar algunos puntos. Si conseguimos al menos este objetivo, que no es poco, será ya un gran éxito.

La primera cuestión que nos podemos plantear con respecto al problema de la afectividad de la música es si dicha cuestión tiene o no relevancia histórica, en el sentido de que no todas las músicas presentan el mismo tipo de relación con la afectividad. Más concretamente, en la historia de la música –nos referimos obviamente a la música de la tradición occidental– se han alternado épocas en las que la relación con el mundo de los afectos o no se planteaba o se planteaba en otros términos. Tal vez no sea casual que la *Affektenlehre* surgiera precisamente en el siglo XVIII. Asimismo, el hecho de que a partir de esta época el problema se haya planteado con tanta insistencia en el pensamiento musical puede ser un indicio de que la música misma ha asumido características que han favorecido o incluso impuesto una concepción de la música estrechamente ligada a los afectos. Pero éste es un problema, en gran medida, histórico, o que, al menos, puede explicar por qué una reflexión específicamente filosófica se ha desarrollado con tanto éxito precisamente a partir del siglo XVIII. El problema, en realidad, se ha planteado paralelamente a la invención y al desarrollo del melodrama, música afectiva por excelencia. Volveremos más adelante sobre este punto.

Cuando se habla de la relación entre la música y el mundo de los afectos, domina en general una serie de equívocos y confusiones. ¿Qué significa subrayar dicha relación? ¿Que el compositor *expresa* en la música que compone su propio mundo afectivo? ¿Que la música incorpora significados inherentes al mundo de los afectos y de las emociones? ¿Que quien escucha la música encuentra una correspondencia con su propio mundo afectivo y, por consiguiente, experimenta una serie de emociones? ¿O que la música denota o connota o tal vez imita los afectos? ¿O quizás todo esto junto? Es necesario aportar un poco de claridad en este conjunto complicado y confuso de cuestiones e intentar, si es posible, separar los problemas para analizarlos uno a uno. En el origen de todos estos interrogantes se sitúa un problema más amplio que surgió también, quizás no casualmente, en el siglo XVIII: ¿es la música un lenguaje? ¿Qué relaciones tiene con el lenguaje verbal? ¿Qué rasgos específicos

presenta con respecto a éste último? Y si es un lenguaje, aunque sea un lenguaje *sui generis*, ¿cuáles son los objetos a los que remite? A partir del siglo XVIII se afirma, de manera un tanto imprecisa, que la música es imitación o expresión de los sentimientos y de las emociones, con lo que se pretende afirmar que la música tiene una relación privilegiada con nuestro mundo emotivo, más que con la razón y los conceptos: esta importante afirmación ha constituido una base fundamental sobre la que asentar toda la futura estética musical.

Hay una especie de proximidad entre música y lenguaje, puesta en evidencia, por un lado, por la continua discusión desde hace más de dos siglos acerca de si la música puede ser considerada, y en qué modo, un lenguaje y, por otro lado, por los continuos intentos de separarla y diferenciarla del lenguaje. Es evidente que debe haber algún tipo de conexión con el lenguaje si consideramos que la música, en su historia secular, casi siempre se ha asociado al lenguaje y que el camino que en el mundo occidental la ha llevado hasta una existencia autónoma ha sido largo y tormentoso. No hay que olvidar que dicho camino hacia la autonomía se abrió precisamente a finales del siglo XVI con los teóricos de la armonía, por una parte, y la *Camerata* de los Bardi, por otra. Aunque pueda resultar extraño, sin la invención del melodrama tal vez no hubiese surgido la música instrumental pura. De hecho, ésta última nace solamente de la conciencia de que la música por sí misma, es decir, los sonidos sin el auxilio de la palabra, tienen un valor expresivo y afectivo perfectamente autónomo. De esta convicción surgió la idea de que la música podía e incluso debía unirse a la palabra: se trataba, en efecto, o bien de completar e integrar dos órdenes que de otro modo carecerían de expresividad y que sólo mediante su unión podían encontrar su plenitud expresiva, o bien de acercar dos lenguajes distintos y autosuficientes que, no obstante, podían tener un punto de encuentro en su capacidad común de expresar afectos y emociones, con la consiguiente potenciación de dicha capacidad.

El nacimiento y el desarrollo del formalismo a partir del siglo XIX se basa en algunas premisas fundamentales: la existencia de un universo "semánticamente cerrado". La exigencia fundamental del formalismo es salvar la especificidad del lenguaje musical, pero de sus tesis emerge siempre la sensación de que hay una carencia de fondo en sus afirmaciones. El formalis-

mo radicalizado conduce a un absurdo lógico, es decir, a la existencia de un lenguaje desprovisto de las características más elementales de todo lenguaje, esto es, de la capacidad de denotar. El símbolo presentativo, el símbolo opaco, o tantas otras definiciones que aparecen en las teorías formalistas sobre la música, revelan siempre, en el fondo, la exigencia de recuperar de alguna manera la relación con nuestro mundo emotivo y afectivo que, de otro modo, se nos niega. Incluso el formalismo más radical, como el de Stravinsky, recuperará al final la expresividad de la música al afirmar que la música es expresión y símbolo de una unidad de orden superior: “La unidad de la obra –afirma Stravinsky– tiene su resonancia. Su eco, que percibe nuestra alma, resuena cada vez más. Concluida la obra, ésta se propaga como comunicación y fluye de nuevo hacia su comienzo. El ciclo, entonces, se cierra. De este modo, la música se nos muestra como un elemento de comunicación con los demás y con el Ser”<sup>1</sup>. En relación con este tema, y citando textos más próximos a nuestros días, merece ser recordado un pasaje de *La filosofía della musica* de Giovanni Piana: “Lo que es inefable es, pues, un contenido demasiado grande para el continente de la palabra, por lo que nos encontramos ante una *sobreabundancia* de sentido, ante su desbordamiento. Ahora bien, aunque en un primer momento nos pueda parecer que esta postura formalista está lejos de conectar la música con lo inefable de esta definición exaltada, hay, no obstante, una vía que nos lleva de un extremo a otro y que establece entre ambos extremos una especie de singular solidaridad. Expresado de forma más precisa: cuanto más se exaspera el tema de la objetividad y de la sintaxis, cuanto más se subraya la existencia de la obra musical como existencia separada de toda relación con el mundo, tanto más nítidamente se hace necesaria una reformulación del problema si se quiere reivindicar la expresión. En la música no hay sitio para canciones de cuna. Pero la música tampoco habla de las grandes cosas. No habla de *nada*, o simplemente, *no* habla. Y sin embargo, en estas negaciones hallamos la afirmación de todas las cosas *demasiado grandes* que la música deja entrever precisamente en su no-decir. La *ausencia de*

---

1 STRAVINSKY, I. *Poétique musicale*. Le bon Plaisir, Paris, 1952, pág. 57.

*sentido* debe tener su contragolpe en el *exceso de sentido*, la insistencia en un concepto de signo cuya relación designativa se propone, desde un primer momento, como un oscuro enigma, prepara el salto hacia la enfatización de la cifra indescifrable”<sup>2</sup>. Pero también si recurrimos al fundador del formalismo musical, esto es, a Hanslick, notamos cómo en su obra *De lo bello en la música* está presente el afán de recuperar algún tipo de relación con la vida afectiva, que tan enérgicamente se había negado. De ahí su bien conocida afirmación de que la música expresa, imita, reproduce, recuerda la dinámica de los sentimientos. Se diría que el formalismo percibe siempre sus limitaciones y quiere, de alguna manera, corregir sus excesos. La anulación de todo vínculo con la afectividad y con el simbolismo –que es constitutiva de toda teoría formalista– no parece satisfacer completamente ni a los mismos formalistas, que se ocupan de que reaparezca otra vez, bajo nuevas vestiduras, el vínculo que se niega. Por otra parte, también las teorías que ponen el acento en el poder expresivo y denotativo de la música advierten la necesidad de resaltar las características específicas de la expresión musical, de distinguir la expresividad de la música de la expresividad del lenguaje verbal y subrayar, de alguna manera, el carácter de sistema cerrado y sintáctico del lenguaje, además de la especificidad del simbolismo musical.

La refutación más radical del formalismo es la constatación de que de la música se habla, se puede hablar, se buscan sus significados –aunque estén escondidos, aunque sean problemáticos y de incierta interpretación– y se intenta traducirla en palabras, mientras que, si fuera realmente un sistema “semánticamente cerrado”, sería imposible cualquier intento de hablar de la música que no se limitara a explicar, a ilustrar la forma del sistema. De los afectos –de los que la música sería, de alguna manera, expresión– siempre se está hablando y la crítica, en general, intenta precisamente explicitar esta misteriosa relación entre la música y el mundo de los afectos. En realidad, la relación del denominado lenguaje musical con el lenguaje verbal y, por consi-

---

2 PIANA, G. *Filosofia della musica*. Guerrini e Associati, Milano, 1991, pág. 271.



guiente, la relación entre la música y el mundo de los afectos es muy complicada y ambigua. Merece la pena recordar un texto muy significativo de Adorno que, como siempre, muestra su agudeza a la hora de captar la complejidad dialéctica de los problemas. En su escrito leemos:

“La música no es una cuestión de significados, sino de gestos y, en la medida en que la música es un lenguaje, es también un lenguaje constituido por hechos consolidados, como lo puede ser la transcripción de las notas tal y como la conocemos históricamente. No se puede preguntar qué es lo que comunica, qué significado preciso tiene; más bien cabría preguntarse de qué modo se pueden perpetuar los gestos. Con estas premisas, la búsqueda del sentido de la música, que debería manifestarse en un reconocimiento racional de su *raison d'être*, se demuestra una ilusión, una transposición arbitraria al reino de las intenciones, hacia el que se desvía la música a causa de su semejanza con el lenguaje. En la medida en que la música se equipara a los lenguajes, ésta se refiere, puro nombre, a la absoluta unidad de objeto y signo, que en su inmediatez resulta inalcanzable a todo saber humano. En los utópicos y desesperados esfuerzos en busca del nombre consiste la unión de la música con la filosofía; precisamente por esto, la música, en su idea, está incomparablemente más cerca de la filosofía que de cualquier otro arte. Pero, en la música, el nombre aparece únicamente como puro sonido, desvinculado de los objetos, y, por consiguiente, como lo contrario de todo significado, de toda intención de sentido. Ahora bien, dado que la música no sabe inmediatamente el nombre –lo absoluto en tanto que sonido– sino que se afana, por decirlo así, en su evocación constructora a través de un complejo proceso, ella misma se involucra allí donde tienen validez categorías tales como la racionalidad, el sentido, el significado y el lenguaje. La paradoja de toda música está en el esfuerzo hacia lo inintencional, para el que se ha elegido la inadecuada palabra de “nombre”, solamente en virtud de su participación en la racionalidad en el más amplio sentido.

Como una esfinge, la música se burla de quien la estudia con la incesante promesa de significados, que concede de vez en cuando; pero éstos son para ella, en el más estricto sentido, medios para la muerte del significado y, por eso, la música nunca se agota en ellos. Mientras la música se desenvolvía en un conjunto de tradiciones en cierto modo cerrado, como ha ocurrido durante los últimos trescientos cincuenta años, lo irresoluble que hay en ella, que sugiere todo significado sin definir realmente ninguno, podía permanecer oculto. La música formaba parte de la tradición y su presencia era obvia incluso en las más apasionantes y sorprendentes experiencias; pero hoy que la música no está ya sustentada por la tradición, su carácter enigmático se nos muestra débil e indigente como un interrogante, incomodándose en cuanto se le pregunta qué comunica realmente. El nombre, en efecto, no es en absoluto una comunicación del propio objeto.

Esta manifestación del carácter enigmático de la música nos desvía a la cuestión de su esencia, mientras que el proceso que lo ha producido prohíbe dicha cuestión. La música no tiene objeto propio, no posee el nombre, pero tiende a él y por eso avanza hacia su propia decadencia. Si la música alcanzase por un instante ese punto al que están próximos los sonidos, sería su conclusión y su fin. La relación de la música con aquello que no quiere representar, sino simplemente evocar, es, por consiguiente, infinitamente mediata. El mismo nombre está tan poco presente en ella como en los lenguajes humanos, y esas teodiceas de la música que la presentan como una aparición de lo divino, y que todavía hoy siguen teniendo tanto éxito, no son sino blasfemias, puesto que atribuyen a la música la dignidad de la Revelación, mientras que, en tanto que arte, no es sino la forma de plegaria conservada en la secularización, forma que, para poder sobrevivir, se prohíbe su propio objeto, remitiéndolo al pensamiento”<sup>3</sup>.

---

3 ADORNO, TH. W. *Del presente rapporto tra filosofia e musica*, en “Archivio di Filosofia”, 1953, págs. 34-35.

El denso discurso de Adorno nos conduce al centro del problema. La música evoca significados pero no llega nunca al significado y nunca se agota en ellos; gira en torno al nombre, pero si lo alcanzase se transformaría en lenguaje e iría al encuentro de su propia destrucción en tanto que música. Esta relación atormentada con el lenguaje es tal vez una de las características más densas y ambiguas de la música misma. La misma historia de la música lo demuestra ampliamente: en efecto, en la práctica común, desde la antigua Grecia hasta nuestros días, la relación de la música con la literatura y con la poesía ha sido siempre enormemente tormentosa y siempre discutida y problematizada. Pero tomemos por ejemplo el caso de la *Camerata* de los Bardi y de sus teóricos, que siempre han querido subrayar el carácter no lingüístico de la música, relegada de hecho a la mera función de subrayar la importancia afectiva de la palabra. Por otro lado, los teóricos de la armonía, con Zarlino a la cabeza, han querido subrayar el carácter específicamente lingüístico de la música y su consiguiente poder denotativo, aunque esté limitado al área de los afectos. Tanto el melodrama como la música instrumental pura, desde el siglo XVII hasta el final del Barroco, nacen de la integración de estas dos perspectivas que parecen antitéticas pero que demuestran una vez más que la música, por un lado, se parece al lenguaje pero, por otro, tiende continuamente a separarse y diferenciarse de éste. No será casual que el melodrama adopte los *modismos* de la música instrumental y que, por otra parte, la música instrumental evoque el poder semántico característico del lenguaje melodramático. La música vocal y la música instrumental se basan precisamente en esta proximidad problemática que permite que puedan coexistir y completarse recíprocamente, si bien con una tensión que en ningún momento ha decrecido precisamente a causa de un necesario, pero problemático, encuentro. Todas las polémicas que se han desarrollado desde finales del siglo XVI hasta finales del XVIII acerca de la superioridad de la poesía con respecto a la música, por la limitada capacidad de ésta última de imitar los afectos, indican cómo todo discurso filosófico sobre la música siente la necesidad de compararla con el lenguaje verbal, más que de dar un juicio que se base exclusivamente en la música misma. Podría decirse, recordando el refrán, que “allá va la lengua donde duele la muela”. La música, por consiguiente, no se

puede desvincular de su relación constitutiva con el lenguaje: revela así toda su riqueza expresiva la solución rousseauiana que ya se delineaba en las teorías de la *Camerata* de los Bardi y de Galilei, y que será retomada largo y tendido en el romanticismo, desde Herder hasta Wagner e incluso más allá de Wagner.

Así pues, la música estaría ligada estrechamente al lenguaje; es más, tal vez representa una parte del mismo lenguaje. No todo en el lenguaje es orden y sintaxis, no todo es cálculo y reflexión; una parte del lenguaje es sonido, es música, es imagen del sentimiento en estado puro. Podríamos decir, según una fórmula más actual, que, según Rousseau, la música representa el elemento prelingüístico presente en el mismo lenguaje, en todo lenguaje constituido. El sentimiento como impulso expresivo, no mediado aún por estructuras esquematizadas o esclerotizadas, como forma primigenia, *natural* –para usar un término que puede prestarse a muchos malentendidos–. Pero el sentimiento en estado puro, en el estado del *cri animal*, como expresaba Diderot, corre el riesgo de lo informal, corre el riesgo de quedar confinado en el grito, en lo prelingüístico. Por eso Rousseau rechaza la música instrumental pura, porque se aleja demasiado del sentido y ni siquiera aspira a la denotación, corriendo el riesgo de quedar reducida así a mero ornamento o a sentimiento en estado puro e informal. La reconstitución de la unidad perdida, es decir, el grito del alma que toma forma y logra representar el acto expresivo en su plenitud y en su riqueza de significado es, precisamente, el canto. En él, la música se hace símbolo y el lenguaje encuentra nuevamente toda su capacidad expresiva originaria. La polémica de Rousseau, a favor de la melodía y contra la armonía y las teorías de Rameau, expresa en primer lugar una concepción de la música en tanto que temporalidad, en tanto que flujo de la conciencia en el que pueden encontrar vida y expresión nuestros afectos, que fluyen en el tiempo al igual que la melodía, en contra de las abstracciones de la armonía con su vocabulario prefijado de las pasiones y emociones. Es un mundo que, no obstante, encuentra su unidad, su forma, su plenitud, sólo a través del contacto vital con el lenguaje. Rousseau, por lo tanto, ha identificado perfectamente esta *proximidad* entre música y lenguaje y, al mismo tiempo, ha intuido cómo en el mismo lenguaje hay una especie de musicalidad que representa el lado

afectivo, el elemento prelingüístico del que no puede prescindir el lenguaje verbal. Las teorías rousseauianas de la música explican bien la existencia de la música vocal, pero parecen insuficientes a la hora de demostrar la presencia de la música instrumental pura en su autonomía y en su capacidad expresiva. El romanticismo sale en nuestra ayuda para explicar la autosuficiencia de la música instrumental, si bien una vez más bajo el signo de la relación con la palabra. La música, efectivamente, llegaría allí donde la palabra no llega, a aquellas regiones en las que el verbo calla, dando espacio, precisamente, a lo indecible, esto es, a la expresión musical.

Así pues, ¿necesita siempre la música al lenguaje para definir su significado, o mejor dicho, su sentido? ¿No ha demostrado suficientemente en la historia de estos últimos siglos que posee un sentido propio aun cuando se encuentra desvinculada del lenguaje verbal? Se ha dicho que la música “gira” alrededor del lenguaje, pero que no es lenguaje. Esta afirmación nos conduce de nuevo al problema de la semántica de la música y, en consecuencia, de su relación con el mundo de los afectos, problema que está estrechamente unido a la traducibilidad de la música y a la cuestión de si es posible, y de qué manera, hablar de la música. A menudo se ha dicho que la música es un lenguaje intraducible, pero, si así fuera, no podríamos siquiera hablar *stricto sensu* de la música, mientras que la experiencia que tenemos todos es que de la música se habla continuamente y que se pueden escribir libros enteros acerca de ella, sensatos a su modo, en los que se intenta decir lo que la música quiere expresar. Evidentemente, la traducibilidad de la música es problemática, pero si se dicen cosas de la música y acerca de la música que tienen sentido, que no son un mero hablar sin sustancia, la conclusión entonces es que existe algún tipo de traducibilidad y que debe ser investigada y explicada. Probablemente, el sentido de la música puede ser explicitado parcial y aproximadamente con palabras, pero siempre en sentido metafórico. De hecho, y en este punto todos están de acuerdo, se trata de dos órdenes lingüísticos radicalmente diferentes –si admitimos que la música es un lenguaje y la definimos como tal es, solamente, en términos metafóricos–. Como afirma con agudeza Michel Imberty, “no se pasa del lenguaje a la música por grados

sucesivos de generalización, puesto que los dos sistemas no son del mismo orden. Todos los trabajos que se empeñan en buscar correspondencias estrechas, de *término a término*, falsean el problema"<sup>4</sup>. Así pues, la música no *significa*, sino que más bien sugiere, "es decir, crea fuerzas imaginativas que provocan y orientan asociaciones verbales, o, si se quiere, direcciones semánticas que bajo la forma de impresiones vagas y fluctuantes se manifiestan en la conciencia del sujeto que las cristaliza con palabras y significados precisos"<sup>5</sup>.

Lo que distingue radicalmente a la música del lenguaje verbal es tal vez su particular relación con el mundo de los afectos. Con el lenguaje verbal se pueden indicar todos los afectos posibles, a través de palabras que no tienen nada que ver con los afectos connotados; se trata, por lo tanto, de una relación completamente convencional. En la música, por el contrario, la frase musical se *asemeja*, tiene una relación intrínseca con el afecto que denota o expresa, o al que alude o suscita en el oyente. Podríamos avanzar la hipótesis de que existe una especie de isomorfismo entre la expresión musical y los afectos. En el lenguaje verbal, este isomorfismo aflora cuando la expresión verbal se exclama, se entona, se grita, es decir, cuando se insinúa en ella ese elemento musical que la pura expresión verbal no prevé o prevé solamente como elemento accesorio e inesencial. En este caso, el elemento musical puede no sólo aumentar considerablemente la eficacia del discurso verbal sino que, a veces, puede incluso contradecirlo o invalidarlo. De esto se puede deducir que existe una especie de autonomía semántica de la expresión musical que puede asumir su colorido emotivo y afectivo tanto en combinación con el lenguaje verbal como de forma aislada, en tanto que elemento autónomo e independiente. Evidentemente, el significado o el sentido de la música es diferente según ésta se asocie a un texto literario o se halle sola sin el apoyo de las palabras. En cualquier caso, también cuando se presenta de forma aislada y autónoma con respecto al lenguaje verbal, la música mantiene siempre esa ambigüedad y tal

---

4 IMBERTY, M. "*Suoni Emozioni Significati*". *Per una semantica psicologica della musica*, L. Callegari; J. Tafuri (eds.), Clueb, Bologna, 1986, pág. 56.

5 *Ibidem*.

vez contradictoria proximidad con el lenguaje, y quizá sea esta proximidad la que posibilite que se pueda hablar acerca de la música. Es entonces cuando surge una especie de *traducibilidad* metafórica, a pesar de que ningún discurso acerca de la música puede agotar sus significados, o mejor dicho, su sentido. Con razón habla Imberty de “interpretación de la música” a propósito de un posible discurso sobre ella que intente revelar su sentido y, a este respecto, las interpretaciones son infinitas pues no agotan nunca su significado. Desde esta perspectiva, afirma con razón que “todo discurso acerca de la música es, en consecuencia, metafórico”; y continúa: “Sin embargo, más allá de la metáfora, la forma musical sigue siendo un lenguaje puramente virtual con el que se pretende expresar un sentido que no es expresable con palabras y frases del lenguaje verbal. De aquí la variedad casi infinita de interpretaciones posibles, su pertinencia y, al mismo tiempo, su parcial arbitrariedad: ésta última marca la distancia inevitable entre el universo del discurso instituido como tal (lo que hemos llamado *connotación primaria*) y el universo de la *intencionalidad* poética o musical. Esta ruptura confirma la oposición sentido (intencionalidad) – significado (manifiesto-enmascarado)”<sup>6</sup>. Es cierto que para la música se trata de un lenguaje virtual, pero un lenguaje que continuamente nos sugiere discursos en torno a él. En consecuencia, no hay ruptura u oposición entre los dos lenguajes, sino que más bien podría hablarse de contigüidad, de integración, de proximidad, en el sentido de que uno completa y prolonga al otro. Esto explica, al menos en parte, por qué la música, desde hace muchos siglos, se ha acompañado de textos poéticos de los que no es ilustración ni, mucho menos, traducción; en todo caso podría hablarse tal vez de *integración*. Se trata de un matrimonio que siempre se ha renovado, a pesar de considerarse problemático, y cuyos resultados han sido casi siempre excelentes. Es evidente que debe existir algún motivo intrínseco que confirme la bondad y la *naturalidad* de esta unión, y que explique la insistencia con la que los músicos han buscado siempre la colaboración del poeta y del literato. En ningún otro lugar como en el canto, es decir, en la proximidad, o mejor dicho, en la fusión entre texto literario y música, se advierte la congruencia entre los dos tipos de ex-

---

6 *Ibidem*, págs. 82-83.

presión y se diría que todo lo que normalmente le falta a un texto verbal le es conferido por los sonidos que le acompañan.

El bueno de Rousseau había entendido bien la cuestión cuando hablaba de la recuperación de una unidad originaria, ya perdida, de cuando el canto era la expresión completa de un hombre que aún no había sido enajenado por una civilización que había parcelado sus facultades. En efecto, por lo menos en las obras logradas, en el canto no aflora esa fractura u oposición entre sentido y significado de la que hablaba Imberty, sino que constatamos que los dos lenguajes conviven y se complementan perfectamente. ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que la música se adhiere al texto o que la palabra se funde en la música? Sin duda no que la música ilustra o explica el texto, pero tampoco que el texto explicita los significados ocultos en la música. Se trata de un único lenguaje que es posible, precisamente, gracias a esa proximidad originaria entre estas dos expresiones que tan a menudo parecen oponerse una a otra.

Se ha sugerido que la música podría representar el elemento prelingüístico que está presente en todo lenguaje, pero esto tal vez nos conduciría demasiado lejos y tendríamos que profundizar en otras direcciones. Pero, indudablemente, se puede afirmar que la música saca a la luz, pone en evidencia, subraya y hace emerger lo que en el lenguaje permanece encubierto o en estado latente, pero que puede operar en este sentido precisamente gracias al parentesco originario entre el sonido de la música y el sonido de la palabra. A la objetividad de la palabra y a su impersonal poder denotativo, la música aporta ese elemento personal, afectivo y emotivo que la palabra, consagrada al significado, ha perdido no totalmente, pero sí en parte. Cualquier discurso verbal lleva consigo un elemento musical que contribuye a precisar y a definir, también *stricto sensu*, su significado. Del mismo modo que el lenguaje verbal tiende normalmente a dejar de lado el elemento musical hasta poder prescindir de él, también la música puede llegar a ser un lenguaje autónomo prescindiendo de todo elemento discursivo. El lenguaje verbal conserva, a pesar de todo, algo de la musicalidad asociada a la entonación de la palabra, musicalidad que se incorpora, de alguna manera, al poder denotativo de la palabra. Del mismo modo, el lenguaje de los sonidos, cuando se hace autónomo, sigue conservando el recuerdo de una referencia, al menos, al mundo de los afectos y de las emocio-



nes. Aun siendo “polisémico”, como se ha dicho, aun siendo incierto y, a veces, ambiguo, es siempre, en cualquier caso, perceptible. Una especie de lenguaje anterior al lenguaje, anterior al poder denotativo de la palabra pero que, no obstante, está lleno de referencias y resonancias, tal vez en virtud también –como se ha dicho– de un cierto isomorfismo del lenguaje de los sonidos con respecto al lenguaje de los sentimientos y de los afectos.

*Traducción española de Antonio Requena*

CONTESTACIÓN  
DEL  
EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN

Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**I**NGRESA HOY EN NUESTRA ACADEMIA UN PERSONAJE RELEVANTE del pensamiento musical, atractivo por la originalidad y hondura de conceptos, un filósofo que, desde las profundidades del océano de los sonidos y el conocimiento de la práctica de este arte, reflexiona, analiza, valora y extrae conclusiones de tantos momentos del largo peregrinar de la música y del mundo complejo de las ideas que se han ido desarrollando a partir de la antigüedad helena hasta nuestros días. Música y filosofía, íntimamente unidas, en compañía de vínculos que tienen tanto que ver con otras manifestaciones culturales y artísticas. Su libro *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, un recorrido que va desde Homero a las vanguardias y las últimas tendencias del pensamiento musical contemporáneo, es de capital importancia no sólo por el contenido y la formidable visión panorámica que ofrece con ingenio y rigor, sino por la síntesis realizada desde una percepción que parte de la significativa interacción entre la música y la filosofía, a través de los capítulos de la historia cultural de Occidente, a la que, como se ha dicho, no es posible privarla de los nexos y las relaciones existentes entre la música y las demás manifestaciones artísticas y extra-artísticas durante milenios. Se trata, pues, de un libro revelador y representativo que habla muy a las claras de su autor: un pensador conocido y reconocido, admirado y querido por investigadores y estetas, y vinculado a nuestra ciudad que la ha frecuentado en más de una ocasión, y cuya primera visita se produce en 1996 –cuando nuestro compañero de Academia

Don José Palomares dirigía los Cursos Manuel de Falla–, para participar en el *Seminario Manuel de Falla y la Cultura de su tiempo*<sup>1</sup>. Unos años más tarde colaboraría con nuestra Academia dictando la conferencia *Música y crítica musical: ¿dos lenguajes incompatibles?*<sup>2</sup>.

Como Profesor Titular de Historia de la Música en la Universidad de Turín, desde 1972, y Director del Departamento de Disciplina Artística de dicho centro ha desarrollado una labor encomiable, hoy valorada justamente. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Middlebury (EE.UU.) y en la Autónoma de Madrid, impartiendo cursos y conferencias en las universidades de Buenos Aires, Sao Paulo, Nueva York, Varsovia, Granada... Sus estudios se centran fundamentalmente en la Historia de la Estética y del pensamiento musical, y en la problemática relacionada con la Historia y Teoría de la Música. Ha traducido *El viaje musical del siglo XIII*. Es colaborador habitual de numerosas revistas científicas, italianas y extranjeras, y gran parte de su obra se encuentra traducida al español, inglés, francés o polaco. Es redactor de revistas como *Musica/realità*, *Rivista de la Società Italiana de Musicologia*, etc.

Su discurso de ingreso, de temática escarpada y polémica, viene a recordarnos el viejo y al mismo tiempo actual problema de los afectos y del lenguaje de la música. Al concluir yo la primera lectura de su intervención, por azar me encontré con unas declaraciones de Leopoldo Stokovski quien a modo de credo dice: “La música es un lenguaje universal: a todos nos habla; es el derecho que todos tenemos al nacer. (...) porque la música habla a los hombres, las mujeres y los niños todos –encumbrados o humildes, ricos o pobres, felices o infortunados– que sean sensibles a su mensaje profundo y poderoso. La música es poesía, expresada en sonidos y no en palabras. (...) inteligible para todos”<sup>3</sup>. Estas tres últimas palabras me condujeron a cuestionar la inteligibilidad, pues se trata, lo diré sin rodeos, de un *lenguaje* complejo y crítico cuyo

---

1 El 29 de junio de 1996 impartió la conferencia *La estética musical europea en tiempos de Manuel de Falla*.

2 El 29 de noviembre de 1999.

3 Citado en *El credo artístico*. Selección y prólogo de John Wilson, Madrid, Norte y Sur, 1966, pág. 143.

contenido de mensajes puede ser infinito, sobre todo si nos referimos a obras señeras cuya capacidad de seducción es inagotable. Y continúe leyendo: “No sólo es universal como lenguaje, sino que lo es en su expresión. (La música) “Es el más íntimo y directo de todos los idiomas”<sup>4</sup>.

El discurso de nuestro Académico no solamente nos pone en guardia sobre tantas reflexiones que se hacen en relación con la música, sino que además nos llama la atención sobre la ligereza con que se suele hablar de un asunto tan discutible e intrincado como es el del lenguaje de la música y de sus afectos y emociones, pues como nos recuerda el señor Fubini “no todas las músicas presentan el mismo tipo de relación con la afectividad”. Sabemos que no nos fijamos en lo acertado o no de las expresiones de tantos músicos e investigadores cuando se refieren al mundo de los sonidos. Estamos acostumbrados a que se hable de esa forma, pero lo que creo que tenemos asumido es que cuando aludimos al lenguaje de la música lo entendemos en sentido evidentemente metafórico, con todo el contenido que pueda poseer de expresión, estilo, voz, acento, idioma. Stokovski lo expone de una forma sencilla: “Algunos tenemos una sensibilidad innata para la música; otros hallan dificultad para entenderla al principio, si bien al cabo de cierto tiempo llegan a percibir su mensaje, y entonces toda su vida se enriquece con la música: es como si un nuevo manantial de alegría y comprensión les comunicase un más amplio sentido del vivir”<sup>5</sup>. Y más adelante añade: “La música es como una voz que habla. ¿Qué es lo que dice? ¿Quién lo dice?”<sup>6</sup> Y recurre a la intuición para responder a estas preguntas. Creo que la intuición es la clave de este enigma, principalmente desde el plano menos especulativo. Las misteriosas relaciones de la música y su ‘no-decir’ hablan de un contenido enorme que desborda cualquier continente y por tanto toda dimensión. ¿Quién pone en duda que la música puede sumergirse hasta profundidades increíbles, como cuando imaginamos que podríamos llegar a la fosa de la Sonda, del océano Pacífico, don-

---

4 *Ibid.*, págs. 143, 145-146.

5 *Ibid.*, pág. 146.

6 *Ibid.*, pág. 152.

de se percibe el palpitar del magma de la tierra, cuyas oscuridades tenebrosas agobian? Cuando a nuestra manera hablamos de lenguaje, tal vez lo hagamos pensando en la emoción, la espiritualidad y la fuerza vital. Así interpreto los afectos que sentimos sin saber si nacen en nosotros o nos llegan de fuera. Posiblemente, como indica Stokovski, los “entendemos quizá sólo vagamente, pero nuestra voz interior nos dice que en la más alta música vibramos en armonía con la belleza eterna”<sup>7</sup>, una voz interior cuyo timbre desconocemos.

Pasaré de puntillas sobre estas cuestiones, que a mí en cierta medida me inquietan, y llamaré la atención sobre un asunto que preocupa como es la capacidad de expresión, de afectos y desafectos de la música de vanguardia del siglo XX, donde la babel del desentendimiento ha sido única, pues en ciertos momentos ha hecho *tabula rasa*, pretendiendo en actitud suicida desconectarse del pasado con el fin de crear una nueva era sonora. Adorno se refiere a una música no sujeta a la tradición por lo que “su carácter enigmático se nos muestra débil e indigente como un interrogante, incomodándose en cuanto se le pregunta qué comunica realmente”. Es prolija la relación de escritos que tratan del fenómeno de la música de la vanguardia, sobre todo en lo referente al problema de la comunicación, dándose el caso de pretender no comunicar nada, como si tal opción fuera posible. Ni siquiera podemos controlar el ‘no-decir’, que tanto sentido posee en la música, ni el otro ‘no-decir’, del que se ha dicho mucho, tanto como partituras hay que ya sufren el castigo del silencio y no precisamente musical.

Por fortuna se han vuelto a recuperar los afectos, mientras persisten otras arquitecturas en la situación de “mantenella y no enmendalla”, y vagan en pos de elucubraciones apoyadas por discursos que tal vez puedan imponerse desde la razón pero que naufragan cuando pretenden navegar por el océano del corazón.

No debemos olvidar que en nuestra estructura personal juega un papel significativo el afecto y la afección, pero sin desdeñar que la música huye de lo que se ha dado en llamar ‘nombre’, sin ‘objeto propio’, que, como manifiesta Fubini resumiendo a Adorno, “Evoca significados pero no llega nunca al sig-

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 153.

nificado y nunca se agota en ellos; gira en torno al nombre, pero si lo alcanza se transformaría en lenguaje e iría al encuentro de su propia destrucción”. Se me ocurre pensar en un suplicio parecido en cierto modo al de Tántalo, pues el acercarse al lenguaje implica tendencias a separarse, a diferenciarse de él.

Aunque hay códigos aprendidos, pienso a veces en los afectos que una música sublime pueda generar cuando es humillada y tratada como jumento que lleva el serón de una publicidad no precisamente decorosa. Unos afectos que pueden ser manipulados y desviados cuando son interferidos por imágenes en cierta medida inadecuadas, dándose el caso de poder convertir perfumes delicados en olores infectos. Me pregunto qué sucede en el mundo de los afectos cuando se oye la villanesca *Prado verde y florido* de Francisco de Guerrero y la versión a lo divino de *Pan divino y gracioso*, pues se trata de la misma música que sirve de ‘percha’ para dos textos de contenido diametralmente opuesto, y voy más lejos al preguntarme por las sensaciones que se producen al oír sólo la música de esta canción madrigalesca, sobre todo si partimos de que, como afirma Fubini, “los sonidos sin el auxilio de la palabra, tienen un valor expresivo y afectivo perfectamente autónomo”. Siempre quedan referencias y reflejos. En fin, creo que la semántica de los latidos del corazón no debe ser motivo de tormento para los que no nos dedicamos a la inestimable labor de crear pensamiento.

Me siento a gusto cuando leo que el romanticismo le da autoridad y autosuficiencia a la música instrumental en relación con la palabra, para llegar allí donde dicha palabra no llega, a aquellas regiones en las que el verbo calla, a lo indecible, al seno de la expresión musical, porque el contenido de la música es demasiado grande, desborda cualquier continente, supera dimensiones, y es maravilloso comprender que lo mejor de la música es su ‘no-decir’ y su “misteriosa relación entre (ella) y el mundo de los afectos”.

La realidad es que se seguirán escribiendo libros y razonamientos sobre el enigma de la música, emisora de señales que se convierten en balbuceos cuando queremos traducirla a palabras. Es cierto que la música mantiene una relación muy particular con el mundo de los afectos, y que se modula y adapta de manera particular a la sensibilidad de cada receptor. Su significado inagotable, puesto que admite infinitas interpretaciones, y su lenguaje virtual, pero

vivo y provocador, que nada tiene que ver con lo que ‘no-dice’ la música –a veces complemento del texto, y éste apuntador de ella, pero todo esto junto–, son polos de atracción para tantos pensadores preocupados por desentrañar el secreto del universo de los sonidos, todavía hoy, oculto en la galaxia del misterio, a pesar de los innumerables estudios realizados.

La música pertenece a la región del corazón más que a la de la cabeza, aunque sin ésta no podamos pensarla ni disfrutarla. Para mí, este lenguaje, como para tantos, es metafórico, cordial y espiritual y vive despreocupado de las confusiones y los equívocos a los que alude nuestro Académico.

Las calles de la vida están flanqueadas de afectos y desafectos, privando por doquier los últimos en la obsesión de vivir o sobrevivir. Afectos y desafectos que se originan en nosotros por percepciones que vienen de fuera. Pero hay otra música: la que percibimos hoy aquí, y que puede oírse si prestamos atención a los latidos del corazón. Una música que ‘denota’, significa, expresa y revela. No sé de qué tipo de lenguaje se trata. Mas una cosa es clara: se aprecian en estos momentos unos afectos profundos para nuestro nuevo Académico Honorario, Don Enrico Fubini, al que deseamos nuevas y fructíferas aventuras. En nombre de la Corporación y en el mío propio, sea usted bienvenido.



Depósito Legal: GR/1.803-2004  
Impreso en Gráficas Granada