

Eugenio Trías

## PRIMERA PARTE

### I

1. Llama la atención que la semiótica, la teoría del signo y del símbolo, y sobre todo la gramatología –con su encomiable interés centrado en la escritura (y en su cortejo de huellas, de marcas y de inscripciones)- no hayan reparado apenas en un acontecimiento fundador de historia y de memoria. Algo muy relevante en la *World History*. Un evento con incidencia en la historia de la humanidad: el nacimiento de la escritura musical.

La escritura fonética, por obra de fenicios, griegos y “pueblos del mar”, acertó a descifrar en unidades mínimas, *fonemas*, en nexos intrínsecos con letras, las formas atómicas que conforman lo que Ferdinand de Saussure denominará el “sistema de la lengua”, haciendo posible la consiguiente reflexión -lingüística, fonológica- que en el pasado siglo se llevó a cabo.

Esta transformación de la economía de la memoria tuvo en el *Fedro* platónico su principal reflexión filosófica. La fundación de la notación escrita en música no dispuso nunca, en cambio, del pensador capaz de desprender todas las consecuencias e implicaciones de ese trascendental acontecimiento.

Ese *novum* incide en el territorio por el que la palabra discurre, que es la *foné*. Pero asume ésta en un sentido distinto al verbal, y a su desciframiento en la escritura fonética.

Se produjo en un período de la historia de Occidente del que no parecen esperarse innovaciones extraordinarias. Tuvo lugar entre el Renacimiento Carolingio y el repliegue monacal que le siguió, en los siglos IX y X, a raíz de las temibles incursiones de los Hombres del Norte, los Normandos.

Sobreviene justamente en esa época el inicio de un nuevo campo de escritura: la notación musical. No es posible datar con precisión una invención que es, en realidad,

un largo y complejo proceso. Carece, con toda probabilidad, de precedentes, sobre todo si se atiende a la envergadura que irá adquiriendo durante las centurias siguientes (entre los siglos XI y XIII).

Hasta entonces la música, o ese dominio de la *foné* que los antiguos destinaban a las ciencias de la armonía con el fin de diferenciarlo de la gramática, era sin duda terreno fértil para las artes de la memoria, o para la destreza de los intérpretes vocales o instrumentales, o era objeto de refinada hermenéutica teórica por parte de los tratadistas: Damon, Platón, Aristóteles, Aristoxeno de Taranto, Pseudo-Plutarco, Pseudo-Quintiliano, Agustín de Hipona, Boecio, Casiodoro, etcétera.

Se desprende de una observación de Isidoro de Sevilla que no hubo, al menos hasta los tiempos de la monarquía visigótica hispana en los que este sabio etimologista escribió, rastro de una escritura de amplitud y ambición semejante a la que en esos oscuros siglos proto-medievales se iría gestando. Isidoro de Sevilla habla, en efecto, de que la música se destruye si la memoria no es capaz de conservarla, pues no dispone, a diferencia de lo que sucede en otros dominios, de escritura.

La emergencia de una escritura musical sistemáticamente organizada constituye, por tanto, un acontecimiento de pasmosa originalidad que carece de auténticos precedentes. La *foné* musical, que los latinos denominaban *vox* (tanto en referencia al sonido musical humano como al instrumental) comienza a ser analizada, en esos tiempos carolingios, a partir de pequeñas unidades –los llamados *neumas*– con los que se suscita un inicio de notación escrita.

Lo que al principio asume todavía carácter rudimentario y primitivo es, poco a poco, perfeccionado, como puede advertirse con sólo recorrer códices en *facsimil*, ordenados cronológicamente y recogidos de forma esmerada en algún buen estudio sobre *canto llano*, o *canto gregoriano*: se advierte en ellos el modo paulatino en el que esa organización literal y textual de la *foné* relativa a las armonías musicales se va constituyendo.

2. Los filósofos del *giro lingüístico*, tanto los que lo promueven desde supuestos hermenéuticos y existenciales, como los que siguen la vía semiológica o deconstructiva, parecen interesarse profundamente por la *foné*. Todos ellos hablan de la Voz, y reflexionan sobre ella. Pero al parecer esa Voz a la que invocan no parece emitir en ningún momento sonidos propiamente musicales: entonaciones, melodías, cánticos.

El gran filósofo de la Voz –Martín Heidegger- apenas consagra unas líneas a la música. En ningún momento de *Ser y tiempo* se hace referencia al arte musical. Pero tampoco comparece la música en ningún pasaje de su obra posterior. La música no entra en el horizonte de ese filósofo tan sensible con la palabra y el silencio, con la vocación y la invocación, con la audición y la escucha. Palabra y poema *del ser* no parecen avenirse de forma alguna con el sonido musical. Pese al patronazgo rilkeano de este filósofo no hay rastro alguno en su obra del arte de Orfeo.

Poco dice de música el psicoanálisis estructural. Jacques Lacan se limita a reseñar la existencia de una misteriosa *pulsión invocante*, de la que por cierto apenas habla. Al psicoanálisis le incomoda palpablemente la música: no sabe qué hacer con ella. Su propensión a referirse a la palabra en el psicoanálisis de obediencia lacaniana impide una reflexión sobre un uso de la *foné* que invita a remontar a escenas previas a la adquisición lingüística. Que incluso exige retroceder a un fascinante universo pre-existente: al *habitat* anterior al nacimiento.

En el inframundo intrauterino, que en mi propuesta filosófica denomino lo matricial, es quizás donde se produce la emergencia del proto-fenómeno que da lugar a la *foné* musical, y que abre la posibilidad misma de una escucha que no podrá nunca confundirse con la que acoge la palabra. Hay que remontar hasta las primeras jornadas del embrión para descubrir el surgimiento del primer registro de la voz materna (por la vía del líquido amniótico).

El propio Freud reconocía que la música le desbordaba, o que no quería aproximarse a un arte en el cual, según propia confesión, se sentía arrastrado y sin control. En general debe decirse que la orientación psicoanalítica, en su fijación exagerada en la palabra, se ha cegado siempre la vía de una escucha que trascienda ésta, o que acierte a convocar también ese uso diferenciado de la *foné* con tan poco predicamento en esos medios.

Jacques Derrida, el crítico gramatológico de la concepción husserliana de la Voz y del Fenómeno considera aquella –la Voz- sólo como vehículo de la palabra. En ningún momento se entiende ésta en términos que no sean estrictamente verbales. Al parecer por el oído sólo puede circular la palabra como emisora del sentido; de un sentido que se restringe al terreno lingüístico, o a un uso del *lógos* que es redundante con lo que por lenguaje verbal suele entenderse.

No hay, al parecer, ámbito posible de la audición propiamente musical, o de una escucha de esa dimensión de la *foné* que no sea confundida, en *totum revolutum*, con su

comprensión gramatical, lingüística y verbal. No parece, pues, relevante en la consideración crítica y en la corrección de la fenomenología que Jacques Derrida emprende.

El logo-centrismo que denuncia, de raíz fono-céntrica, es exclusivamente lingüístico. Se omite y olvida de forma lastimosa, en su reflexión crítica, ese importantísimo dominio de la *foné* en el que afinca el sonido propiamente musical. Da por sentado que la *foné* constituye el medio de transmisión del sentido a través de la palabra. Lo cual es, sencillamente, una verdadera amputación de ese dominio en el que tienen lugar los eventos específicos de la música.

Salvo en pasajes aislados apenas hay rastro en este pensador francés de una consideración filosófica del ámbito musical. Aquí y allá despunta alguna alusión a los principios musicales –de J. Ph. Rameau- en los que Jean Jacques Rousseau, músico, lingüista y filósofo, se inspira; pero eso sólo sucede con vistas a esclarecer las doctrinas de filosofía del lenguaje de J. J. Rousseau.

Al filósofo de la Arqui-escritura parece importarle muy poco esa peculiar modalidad de notación escrita que enlaza musicalmente con el sonido. Eso es chocante tratándose de un pensador que hace del giro textual y gramatológico el sustento de toda su teoría de la *Differ(a)nce*.

Pero tampoco en otras orillas del “giro lingüístico” descubrimos interés teórico alguno por la música. Lo cual resulta muy notable en el caso de un consumado melómano como Ludwig Wittgenstein, hermano del célebre pianista que perdió un brazo durante la primera guerra mundial, y al que muchos compositores, Maurice Ravel entre otros, le dedicaron algún “concierto para la mano izquierda”.

3. No es mi intención entrar en polémicas con estas corrientes de la filosofía del lenguaje que fueron hegemónicas durante el pasado siglo. Me limito a constatar un olvido, como ya avancé en mi libro *El canto de las sirenas*. Me importa, más que nada, subsanar esa omisión mediante el necesario remonte en la consideración y en la memoria hacia ese oscuro recodo histórico medieval en el que de pronto tiene lugar, como relampagueante cascada luminosa, la irrupción de los primeros trazos de notación musical compleja.

Esta orientación, ya adelantada en mi libro anterior, posee pretensión crítica. Al giro lingüístico y textual le contra-dice mediante un *giro musical*, acorde a la naturaleza –límitrofe y fronteriza- de la música (y de la filosofía aquí asumida y desarrollada).

No se trata de reiterar, como en el siglo diecinueve, el predominio de cierto concepto de música absoluta sobre el mundo “como representación” (que incluye también en Schopenhauer su “forma lingüística”). Ha sido sobre todo Karl Dahlhaus quien ha trazado la genealogía teórica de esa idea de música absoluta que remonta hasta la filosofía de Schopenhauer.

Debe, pues, decirse que en el pleito entre *Ton und Word*, Tono (musical) o palabra, o en la proposición relativa a la relación prioritaria de palabra y/o música (*Prima la música e poi la parole / prima la parole e poi la musica*), se trata de asumir, como la Madeleine de la ópera *Capriccio* de Richard Strauss, una posición de equilibrio y armonización. Ambas, palabra y sonido musical, son igualmente originarias en lo que a significación, relevancia y jerarquía ontológica –y epistemológica- se refiere.

Pero con vistas a compensar un giro lingüístico (secundado por el giro hermenéutico o textual) que privilegia siempre el vínculo de la *foné* con el habla, se propone aquí un cierto privilegio metódico en la reflexión –fonológica y gramatológica- relativa a la unión de la música con el *lógos* que le corresponde.

Se apunta, así, hacia un dominio en el cual la *foné* suscite una relación de otra especie. Un nexo de idéntica radicalidad al que dio lugar a la escritura fonética (al conjugar de forma sintética unidades mínimas del lenguaje oral con letras específicas).

Me refiero con ello a esa unión de *grafo* y sonido musical que se instituye de forma paulatina desde el Renacimiento Carolingio, especialmente en algunos monasterios franceses, suizos, españoles, ingleses o alemanes (Fulda, St. Gall, Santo Domingo de Silos) en los que esta tarea de notación musical se va llevando a cabo por vez primera.

4. En viejos códices de esas abadías se advierte el paulatino despegue de esa escritura alternativa, de naturaleza musical, superpuesta a la escritura textual. Una escritura distinta a la que puede leerse renglón tras renglón, en la especificación del *Introito*, del *Gradual*, del *Ofertorio*, o en los pasajes del *Kyrie* y del *Gloria*, o en el conjunto de todos los salmos que compone, semanalmente, el Oficio Divino.

Se trata de una forma de inscripción textual que poco a poco va clarificando su naturaleza y condición, hasta instituirse como un sistema con sus propios y específicos criterios de plasmación, con sus dimensiones y parámetros específicos (altura, duración, acento, velocidad, ataque, intensidad, etcétera). Esa unión de *foné* musical y escritura va descubriendo, de este modo, de forma progresiva, su propio *logos*.

Se asiste a la paulatina clarificación y al perfeccionamiento de una notación que en sus inicios es obviamente rudimentaria y elemental, pero que a medida que rebasamos el siglo X revela sus propios alcances y posibilidades, sobre todo a través de algunas innovaciones memorables a las que a continuación se hará referencia.

Se trata, por tanto, de proponer una semiología o semiótica que gravite sobre el signo musical tal como resulta ser inscrito en una forma específica de escritura: un evento que modifica y transforma radicalmente la economía de memoria y tradición en el ámbito musical.

Éste era patrimonio único y exclusivo, hasta entonces, de la cultura oral, y de las artes de la memoria específicas de este ámbito de la cultura que es la música. En toda su extensión geográfica, en su dispersión cultural y en sus estratificaciones históricas, la música ha cultivado siempre los recursos propios y específicos de la oralidad y sus peculiares mnemotecnias en el aprendizaje de los usos vocales e instrumentales, o en las técnicas compositivas, o en las formas de transmisión y educación. En este sentido la introducción de la escritura musical constituye un *novum* de incalculable relevancia.

De pronto resplandece en su unidad de sentido y percepción el signo capaz de diseminarse por doquier, y que salpica el papel del código de forma sorprendente, destacándose en los márgenes, superiores y laterales, del texto escrito: el *neuma* y su compleja conjugación plural; el *neuma* y todo su extenso vocabulario de signos y señales relativas al establecimiento de alturas, de nexos entre sonidos, de posible duraciones y hasta ritmos, o con indicaciones proteicas de intensidad, duración y velocidad.

## II

1. Se ha discutido sobre el origen de esos signos, que seguramente provienen de las acentuaciones prosódicas. Se ha mantenido también la hipótesis sugestiva de su derivación del gesto del director de coro: de un código de gesticulación que orienta la mano del director (la llamada *quironimia*). Esos *neumas* indicarían las ondulaciones mediante las cuales se sigue y se comunica el contorno melódico, los ascensos y descensos tonales, o las indicaciones de ritmo y duración. *Neuma*, de hecho, significa aliento, hálito; pero también gesto.

Todo parece indicar que esas primeras notaciones tienen origen prosódico. Esas unidades mínimas se refieren a los signos de acentuación, comenzando por los más elementales, el agudo (llamado *virga*) y el grave (*punctum*). Éste último terminará significando, por metonimia, toda unidad *atómica* de notación: el elemento mismo de la melodía y de la altura; la nota musical.

Así mismo se pueden descifrar pequeños grupos de notas, signos que especifican la unión de grave con agudo (*clivis*, circunflejo) o de agudo con grave (*pes podatus*, anti-circunflejo); o bien tresillos formados por grave-agudo-grave (*turculus*), agudo-grave-agudo (*porrectus*), o agudo-grave-grave (*climacus*); hasta llegar a grupos de cuatro notas, ascendentes (*arsis*) o descendentes (*tesis*). Se añaden indicaciones más generales sobre ascensos y descensos, o señas de velocidad (*celeriter*, *humiliter*), o de duración (notas breves o largas), o acento rítmico (*ictus*).

Vistas sobre el códice, en la página, donde circundan al texto que debe ser cantado, en la parte superior únicamente, o en ésta y en el margen lateral, componen un enjambre en forma de nube de minúsculos signos que forman aquí y allá rampas ascendentes o descendentes, o pequeños grupos de irregulares pirámides: suben y bajan, se enroscan o forman bucles que presagian un descenso, o que culminan una ascensión, todo en función de las subidas y bajadas tonales de la línea melódica. En algunos documentos esa nebulosa de inscripciones se esparce por la parte superior de cada renglón del texto. En otros códices esas escrituras superiores se combinan con otras que se arremolinan en el margen lateral izquierdo (desde la perspectiva lectora) del texto literario que debe ser cantado.

Esa constelación de señales escritas sobre el papel se configura en sus orígenes *a campo abierto*, con indicaciones rudimentarias de altura o de jerarquía, pero sin que pueda todavía determinarse con exactitud dónde, en qué preciso lugar, debe situarse cada nota (en términos de altitud tonal, o en relación al registro de la clave modal).

En esas primeras formas de escritura musical parece seguirse el contorno del *neuma* musical, pero entendiendo por éste la frase melódica mínima, con su polarización hacia la dominante en la mitad de la frase, dibujando una ascensión desde el *incipit* hasta la mitad del período, y un descenso desde esa cúspide tonal hasta la cadencia: los modos gregorianos se atienen a ese dibujo del enunciado melódico, sugiriendo, en sus distinciones tonales, una progresión en grados en el comienzo y en el fin (Re los dos primeros, *protus*, Mi para los dos siguientes, *deuterus*, Fa para el quinto y sexto, *tritus*, Sol para los dos últimos, *tetradus*), y una elevación mayor o menor en la

tonalidad dominante que a cada una de esas tonalidades del *incipit* y de la cadencia corresponden (un grado mayor en los modos llamados *auténticos*; un grado menor en los *plagales*).

2. Todavía no es posible determinar de forma estricta la altura interválica de los distintos episodios de la melodía. Eso es justamente lo que, de forma paulatina, puede percibirse en los códices: a medida en que se avanza en el tiempo en dirección hacia la zona media y final de la Alta Edad Media se advierte cada vez más un esclarecimiento progresivo de las pirámides ascendentes o descendentes de las alturas de los *neumas*, y una forma de agrupación que va fijando éstos de forma mejor ordenada y distribuida en el espacio. Así mismo resplandece con mayor claridad la naturaleza atómica y elemental del *neuma* propiamente dicho.

Este término *–neuma–* podía significar tanto un sonido simple como, también, un “gesto” melódico entero y complejo, un hálito melódico unitario (concebido como fórmula melódica mínima). Esta ambigüedad es muy interesante: expresa del mejor modo la gran dificultad que se posee para remontar de un fraseo melódico determinado hasta la naturaleza puntual del sonido aislado e individualizado: eso que será concebido como *punctum*.

Se advierte en esos tiempos arcaicos la dificultad por detectar en su elementalidad atómica individualizada el sonido aislado, ese que el signo de escritura registra como *virga* o *punctum*. Esa duplicidad de sentido de *neuma* es muy instructiva. Cabe preguntar: ¿Qué es lo máximamente singular, la nota aislada y puntillista que por adición da lugar a la frase musical, o ésta en su contorno melódico y rítmico preciso, con su personalidad específica e idiosincrásica?

¿Constituye el punto atómico y elemental la mínima *–indescomponible–* unidad? ¿O el elemento que no puede ser analizado ni desglosado lo constituye la *Gestalt* melódica? ¿Deriva el punto de la totalidad melódica, o ésta se produce por adición *–* puntillista *–* de átomos de sonido que la van componiendo y configurando?

Está claro que el método inductivo, por adición, terminará prevaleciendo. Lo mismo que en el devenir de la filosofía griega presocrática, también en este contexto será preciso avanzar hasta el desglose analítico del átomo aislado e individual. Y ésta la constituye la nota musical susceptible de ser anotada en inscripción en forma de *virga* o *punctum*, o de su conjunción ascendente o descendente; o en tresillo, o hasta en grupos de cuatro notas sucesivas.



En el mundo proto-medieval no se dispone todavía de una conciencia plenamente clarificada respecto al posible desglose de las unidades mínimas, verdaderos *fonemas* musicales susceptibles de unión y conjugación. Deberán ser aislados del *continuum* vocal melódico con el fin de poder ser inscritos en *neumas* individualizados, en *puntos*. Puntos que en sucesión desvelan su sentido en su relación con antecedentes y consecuentes.

En estas primeras fases de la notación escrita no se concibe otro modo de exposición de la frase musical que la que sugiere sucesión: *Nacheinander*, uno después de otro. Sólo existe, de momento, el cauce diacrónico del movimiento y del tiempo, que es en música –por lo demás– el eje esencial del discurrir de la melodía, de la canción, de la danza. No entra en consideración, por tanto, una vinculación simultánea, arriba o debajo, en posible lectura vertical. Estamos todavía en el régimen indiscutible de la monodia, o del unísono de las voces conjuntadas en unidad coral (*una voce dicentes*).

En la monodia gregoriana las voces entonan la misma altura de voz. Sólo en sucesión podía promoverse una alternancia entre el solista y el coro, aquél en un tono de voz superior a éste –quizás una quinta por encima– recitando acaso la salmodia, a la que el coro replicaba con el responsorio o con la antífona (en los episodios de máxima intensidad melódica y musical, como el *introito*, el *gradual*, el *tractus*, el *aleluya*, el *ofertorio* o la *comunión*).

3. En el importante terreno de la pedagogía musical puede documentarse un *novum* de gran alcance en la notación: la gestación, quizás antes de la mitad del siglo XI, del tetragrama, o del pentagrama. Se trata de una notación que inicialmente se plasma de forma implícita, pero que finalmente queda especificada por la introducción de cuatro o cinco líneas rectas paralelas, que sustituyen la primitiva escritura *a campo abierto* por la escritura *diastemática*, o interválica.

Las cuatro o cinco líneas permiten especificar y leer con claridad los intervalos, de manera que los ascensos, los descensos y las ondulaciones de las notas puedan fijarse de manera exacta (y no tan sólo aproximada).

Esa invención de las líneas interválicas del tetragrama, o del pentagrama, suele atribuirse a una importante figura, el monje benedictino Guido d'Arezzo, de la primera mitad del siglo XI, autor de un célebre texto pedagógico llamado *Micrologos* (con el que convenció al pontífice de Roma de la necesidad de una reforma en la didáctica musical).

A él se atribuye, junto a esa invención, otras dos de gran relevancia: la denominación de los distintos grados de la escala, a partir de las sílabas primeras de un himno consagrado a la fiesta de San Juan Bautista, el 24 de junio, de Pablo el Diácono (siglo VIII). En el Breviario está repartido entre *vísperas*, *maitines* y *laudes*.

Y en tercer lugar, la llamada mano musical, en la que se determinan los recorridos de las modulaciones posibles entre los diferentes modos musicales, los que constituyen el llamado *octoechos*, o el óctuple número de modos -auténticos y plagales- que componen la base armónica modal del canto llano, o gregoriano.

Podría personalizarse en Guido d'Arezzo esa mutación trascendente. Quiero sostener aquí que ésta es premisa *sine qua non* de otra decisiva novedad que marca el rumbo y el destino de la música occidental: me refiero al contrapunto, o a la composición *punctus contra punctum*. Algo que, como más adelante se señalará, no puede confundirse con la simple *polifonía*.

4. Hacia el año mil, traspasada esa legendaria y simbólica cifra en la que se data el nacimiento de Europa, de la Europa Occidental que inicia entonces su itinerario histórico, antecedida por ese introito o prólogo que fue el Renacimiento Carolingio, esa sociedad y cultura se inaugura en la historia con una memorable invención: la de una escritura nueva, original, insólita.

Nace Europa con la notación interválica de los códices que registran esa escritura musical, diferenciándose de forma prístina de la escritura textual que debe ser pronunciada o declamada, y que adquiere identidad y sentido musical en virtud de ese esparcimiento de una nube de notaciones que la cercan y la rodean.

Al final de un complejo proceso estos signos llegarán a componer una resplandeciente diferenciación de notas elementales, atómicas, en su forma cuadrada o de rombo, perfectamente individualizadas en su personalidad propia intransferible, y por lo mismo siempre capaces de engarce con las que le anteceden o suceden.

En música no hay lugar a hablar, ni en referencia al Imperio Carolingio, ni posteriormente, hacia el *Quattrocento*, de “renacimiento” en sentido estricto. Nada de la antigüedad “renació” en esos trascendentales inventos (escritura musical, contrapunto polifónico). Nada pudo descubrirse como premisa ejemplar, paradigma o modelo en la antigüedad greco-latina, de la que no subsistió rastro musical escrito. Quedó únicamente a salvo alguna indicación siempre precaria e insuficiente que ha originado heroicos

intentos, siempre fracasados, de recreación de lo que pudo ser la música que acompañaba los grandes eventos teatrales griegos.

A diferencia de lo que sucedió en arquitectura, en teatro, en filosofía, en escultura o en pintura, en música la novedad que acontece a partir del canto llano, desde la anotación escrita de éste, y en especial, como se verá, a través del gran despegue contrapuntístico, es radical. En este sensible terreno de la *fonología* y de la *gramatología* musical no hay precedentes grecolatinos.

### III. Hacia la polifonía contrapuntística

1. Para entender la revolución musical que tiene lugar en Europa, y que culmina con la gestación de la polifonía bajo la forma del contrapunto, es preciso no pensar en un factor aislado. Nunca las grandes revoluciones, ni en la ciencia ni en las artes ni en la filosofía, proceden de un único ingrediente. Se trata, siempre, de la confluencia de varias circunstancias, todas ellas decisivas. En el caso de esta revolución musical, que cambia el sentido y el destino de la música en la tradición occidental, deben concebirse a la vez, como entrecruzamiento necesario, tres asuntos que tienen su propia característica, y también su específica evolución. Lo importante es advertir hasta qué punto se refuerzan de forma recíproca.

El primero de todos lo constituye una organización de tonos e intervalos que poco a poco va mostrando toda su complejidad. Quizás, en un inicio, se trata de la distinción, decisiva, entre modalidad tonal *auténtica* y *plagal*, a partir de algunos modos más visibles y reconocibles: esa diferencia afecta a la altura de la tonalidad dominante, un grado superior en la auténtica (sobre la base de la misma tonalidad, re, mi, fa o sol, como *incipit* y como cadencia). Poco a poco se diversifica ese organismo hasta configurar un sistema modal propio y específico, el *octoejos*, basado en los ocho modos (cuatro *auténticos* y cuatro *plagales*). Un sistema bien diferenciado de otros, como el grecolatino, con el que comparte en ocasiones la misma terminología.

El *octoechos* será reflexionado en toda su peculiaridad en fechas ya tardías, muy posteriores a su implantación como sistema de referencia. Adam de Fulda, ya en el *Cuatrocento*, especificará la correspondencia entre cada uno de los ocho modos y los *affetti* correspondientes, o sus referencias a distintos caracteres -o al *ethos*- en la línea abierta por Platón en *La República* (siguiendo a su maestro Damon).

Desde tiempos muy anteriores comienza a ser claramente reconocido el canto llano en sus cuatro grados modales (*protus, deuterus, tritus y tetrardus*) todos ellos en doble forma alternativa, según si la dominante se halla en un grado superior (en el modo *auténtico*) o inferior (en el *plagal*).

2. A ese complejo organismo de distribución de tonos y semitonos debe añadirse el perfeccionamiento reseñado de la escritura musical.

Resplandece en su elementalidad atómica la nota musical en el incipiente pentagrama, mostrando sus relaciones con las notas que le anteceden y le suceden, y estableciendo de forma visible y legible un espacio interválico (*diastemático*) que muestra los espaciamentos o los vanos existentes entre grado y grado, o entre ascensos y descensos (de segunda, tercera, cuarta, quinta, etcétera).

Pero entonces acontece el tercero, y decisivo, factor revolucionario. El que interviene como gran catalizador. El que da lugar a la emergencia y explosión de un auténtico *Big Bang* que ratifica y sanciona el tránsito rupturista entre la *matriz* gregoriana de la monodia, o del canto llano, siempre entonado y cantado en una única línea vocal, hacia un Nuevo Continente.

La América que entonces se descubre constituye el universo o *cosmos* que terminará siendo, a lo largo y ancho de la Baja Edad Media y del Primer Renacimiento, la polifonía contrapuntística.

Ésta llegará a constituir el signo de identidad singular de la música occidental: su máxima novedad y originalidad. Sobre ella será posible la expansión de onda de esa música: desde el Renacimiento al Barroco, y de éste al clasicismo, al romanticismo y a las grandes innovaciones del siglo XX.

3. La novedad del paradigma (en el sentido de T. S. Kuhn) que en las últimas décadas del siglo XII termina por cristalizar radica en el surgimiento de la polifonía contrapuntística. Ésta goza del soporte de la escritura musical clarificada en forma *diastemática*, o interválica. Eso sucede en Nôtre Dame de París, justo después de iniciarse la construcción de esta basílica.

Puede decirse que el devenir del gótico, genialmente anticipado por Sucher Abad de Saint Denis, también en París, se produce al compás mismo del surgimiento de los primeros y decisivos conatos de polifonía contrapuntística a través de los maestros

fundadores del *organum* vocal de Nôtre Dame: los grandes músicos y cantores Leonin y Perotin.

Insisto en la necesidad de pensar esos tres factores unidos: (I) organización compleja de tonos y semitonos; (II) escritura interválica; (III) polifonía con carácter contrapuntístico.

Cada uno de ellos, aislado, no hubiera sido capaz de gestar y generar una revolución de tal alcance. De hecho la polifonía puede descubrirse en algunas culturas musicales, en Georgia por ejemplo; o en lugares particularmente exóticos, en combinaciones de voces animales -de personificación animista- entre las tribus pigmeas. También se tiene reservado un término específico para formas de conjugación contrastada que se cantan en simultaneidad, pero de modo que una de las voces sigue su propio rumbo melódico, sin buscar apenas lazos de unión con la *vox principalis*: la *heterofonía*.

Por eso no se habla aquí de polifonía sin más sino de polifonía *contrapuntística*. Fue necesario clarificar el desglose analítico del fraseo musical en unidades mínimas. Así mismo tuvo que vencerse la confusión inicial relativa a la naturaleza del *neuma*, nota musical aislada o frase melódica básica.

Fue condición *sine qua non* la plasmación sobre el papel de una nube de *neumas* que componían aquí y allá pequeñas pirámides irregulares, y que trataban de reproducir el balanceo ondulatorio de la melodía, o que perseguían la ascensión hasta el pleamar melódico, iniciando entonces, al traspasarse la primera mitad -primer período de la frase-, el descenso hasta la nota cadencial: la misma que servía de *incipit*, y que fijaba la identidad modal principal (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*).

Esos viejos códices tuvieron, pues, que hacinarse a causa de una superpoblación de signos: *virga, punctum, pes podatum, prorrectum, climacus*, más algunas indicaciones incipientes de acentuación (los *ictus*), de velocidad (*cel.*, por *celeriter*) o de duración.

Pero sobre todo fue de primerísima importancia que esos signos evolucionasen de su inscripción *a campo abierto* hacia una ordenación o racionalización (en términos de Max Weber), que permite la comparecencia de un auténtico *espacio musical*, y que alcanza su mejor clarificación a través de esa esa “tabla de verdad” que constituye el tetragrama o el pentágrama: el que hace posible la escritura *diastemática*.

Sin todos estos factores unidos no hubiese sido posible, de pronto, que esa Gran Explosión sobreviniese: la que Leonin, Perótin y demás músicos de Nôtre Dame

protagonizan con el llamado *organum* vocal, primer comienzo de la producción polifónica contrapuntística de las formas que nutrirán el acervo de la música medieval anterior al *ars nova* de la Baja Edad Media: el *mottetus*, el *conductus*, etcétera.

4. Nace, pues, el *organum* vocal, con una voz predominante que sostiene en notas largas el canto llano, y una segunda voz (*duplum*) que efectúa ornamentos y floreos melismáticos, en notas breves, por encima o por debajo de esa voz preponderante. Esa segunda voz es la *vox organalis*, situada encima o debajo de la *vox principalis*.

A esa segunda voz podrá añadirse, más adelante, una tercera y una cuarta: voces solistas que doblan, triplican o cuadruplican la voz “tenor” (que “sostiene”, como su nombre indica, a las demás). Componen todas ellas una verdadera organización musical; un organismo, un verdadero *cosmos*.

Más adelante ese término *–organum–* se transferirá al instrumento de invención manual o de soplo que podemos reconocer en múltiples imágenes medievales, y que terminará siendo el gran instrumento musical eclesiástico. De momento esa palabra sirve para designar una música vocal con partes conjugadas, o con más de una única línea vocal.

Ese *organum* es responsable del pasaje y de la transición de la *matriz* de Canto Llano gregoriana, con su monodia característica, hacia el *cosmos* polifónico y contrapuntístico que cristalizará a lo largo de la Edad Media, y que dará sus mejores y sus más sabrosos frutos en el Primer Renacimiento, en el *Quattrocento*.

A partir de ahora será posible definir de manera revolucionaria la distinción entre consonancia y disonancia. Hasta el surgimiento de esta música susceptible de lectura vertical, o en la que dos o más voces se escuchan en simultaneidad, podía suponerse el equilibrio entre notas que se oían siempre y necesariamente *en sucesión*. No cabía imaginar otra regla de ordenación de la intuición que la forma sucesiva (por decirlo en terminología kantiana).

Ahora los teóricos comenzarán a definir las consonancias y las disonancias de un modo muy riguroso (y novedoso): como la producción de varios sonidos que se pronuncian *a la vez*: voces que suenan -en simultaneidad- de forma conveniente (consonancia), o que generan aspereza (disonancia).

Se descubre la sincronización: la posibilidad de promover dos o más sonidos de manera simultánea. Pueden, pues, comenzarse a concebir las notas en relaciones

verticales. Se trata de un sencillo y proteico comienzo de un proceso que tardará siglos en alcanzar su plena maduración.

5. Insisto en la naturaleza contrapuntística de esta incipiente polifonía. Me importa destacar y subrayar la noción de *punctum*. Y por consiguiente de contrapunto: *punctus contra punctum*.

Se destaca, primero de todo, el *punto* musical que de forma filosófica – matemática, musical y astronómica- ya había detectado la filosofía pitagórico-platónica. Pero en esa constelación grecolatina que adelanta y prepara en muchos siglos la revolución que estamos aquí señalando, no se había generado ninguna de estas dos grandes invenciones que ahora resplandecen: la prístina presentación de ese punto, o de su adición, en el pentagrama, como nota negra, aislada, elemental, a la vez que formando fraseo compositivo con antecedentes y consecuentes.

El mundo clásico no generó una escritura musical como la que en esos oscuros siglos anteriores al Año Mil se fue gestando. Tampoco se tiene noticia alguna de la composición de formas musicales de polifonía contrapuntística. La música grecolatina, por lo que se sabe, se circunscribió a la homofonía monódica: el unísono coral, la voz con acompañamiento de cítara o de lira, o la incitación de la danza a través de la flauta o de la siringa (con acompañamiento de instrumentos percutientes).

Se advierte, en cambio, a medida que el contrapunto se consolida, la posibilidad de una plasmación en la página del códice de tal manera que dos voces, o quizás tres y hasta cuatro, cantan simultáneamente *puntos* de distintas líneas vocales. En virtud de la visibilidad y transparencia lineal del pentagrama, estampado encima del texto que debe ser cantado, esas voces singulares pueden ser coordinadas en simultaneidad. Puede leerse el mismo texto en dos o tres entonaciones melódicas diferentes, pero siempre conjuntadas.

Cabe incluso simultanear dos, tres textos. La polifonía contrapuntística parece invitar a lo que será canónico en la producción futura de *motetes*, de *canciones-motetes*, o de tantas piezas musicales medievales: la politextualidad, o la intercalación de textos diferentes. Éstos se cantarán a la vez, pero cada uno de ellos seguirá su propia línea melódica vocal. La unidad y la variedad (*unitas atque varietas*) se alcanzarán mediante la conjunción de las diversas voces a través del arte del contrapunto.

6. Ya el melisma significa un despegue en relación al sometimiento silábico de la melodía al texto. En ocasiones, por razones pragmáticas, al alternarse el canto con una procesión, o al concluirse una determinada ceremonia, la melodía quedaba desligada del texto. Sucede sobre todo en ese himno final de alegría y alborozo que es el Aleluya, al final de la Epístola y del Gradual.

Agustín de Hipona decía que en ocasiones, como en la manifestación de júbilo, la palabra debe callar y ceder el lugar a la exclamación, o al signo de intergeción. Únicamente la música sabe expresar esos sentimientos extremados que desbordan todo uso verbal. Como si el afecto se culminase al quedar anegado y sumergido en música, hallando así su propia manifestación meta-verbal y su más elocuente forma de expresión.

Quizás en esas zonas de gestación de amplios, interminables melismas, como sucede con frecuencia en los aleluyas, fue donde se produjo el más rotundo esclarecimiento anticipado de lo que terminaría siendo la llamada música absoluta: una música que es solo música, en la que el texto, referido a la palabra, parece disolverse. Un aleluya puede totalizar un ingente número de *neumas*.

Con vistas a su memorización, o como economía de la memoria, fue necesario incorporar a esas grandes tiradas expansivas melismáticas algunos textos que servían de soporte mnemotécnico (y que a la vez completaban el repertorio de la plegaria). Eran pequeñas prosas, *prosulas*, en forma de textos intercalados que originaron los *tropos*. Éstos cubrían con un pequeño texto una melodía prefabricada.

7. No es la música aquí, para decirlo en terminología de Claudio Monteverdi, *serva* de un texto sagrado convertido en *padrone*. Por el contrario, la prosa intercalada se adapta a una melodía preexistente. Con esa invención de los *tropos* la música se libra de algo más que del sometimiento silábico. Se emancipa del texto al que se adosaba, siendo éste una pequeña prosa adaptada a una melodía ya construida a través del expansivo melisma.

El *tropo* “rellena” el pasaje del Propio, del Ordinario, o del Oficio Divino que requiere su apoyo mnemotécnico, especialmente en los pasajes más proclives a la liberación melismática, como los *Kyries* o los *Agnus Dei*, o el *Pleni sunt* y el *Benedictus*, ambos del *Sanctus*.



8. En cierto modo el *tropo*, que opera en sucesión, prepara el terreno a una operación audaz: la colocación de esa *palabrita* en otra disposición. No se trata entonces de intercalar la pequeña prosa en la melodía preparada de antemano de un pasaje de expansión melismática por la ruta homofónica. Ahora se trata de imaginar una palabra, palabrita o palabreja (*motet* en francés) que se superpone, por encima del texto canónico, al que la voz *tenor* sostiene y mantiene. O que también puede situarse por debajo (en caso de que sea la voz *superius* la que intervenga como soporte y sostén).

Ese fraseo diminuto se concibe simultáneo a la voz autorizada y autoritaria del canto llano, que se convierte entonces en *cantus firmus*: el fundamento inmovible, verbal y melódico, sobre el cual comienzan a entonarse voces en contrapunto, a modo de floreo melismático, o al modo de un *discanto* que a la vez coordina y se distancia de la voz fundamental.

Palabra y música, de pronto, se duplican o triplican. De este modo irá surgiendo también, tras el *organum* originario, el inicio mismo de la gestación del *motete*. La polifonía contrapuntística dobla o triplica en el *organum* la voz fundamental, promoviendo un comentario en notas breves o en floreados melismas del mismo texto. Con la nueva línea vocal, o con la tercera añadida, o hasta con la cuarta tiene lugar una suerte de intervención solista –de gran lucimiento- en contraste con el unísono del canto llano. Y añade, en muchas ocasiones, al contrapunto melódico un contrapunto formado por distintos textos, en los que alegremente se mezcla lo sagrado con lo profano. La polifonía vocal termina, de este modo, fundiéndose con una auténtica polifonía (inter)textual.

9. Es enigmática la razón de esa decisiva *inventio*: la que conduce a añadir una voz melódica diferente a la voz tenor, o a la *vox principalis*.

¿Fue, quizás, la advertencia de que el canto, que de pronto daba lugar a que el solista cotejase la monodia coral mediante una entonación algo más elevada, una quinta por ejemplo, podía convertirse en sostén y soporte de este contra-canto?

En lugar de contrastarse, entonces, al canto originario con el canto que le responde *en sucesión* comenzaba a realizarlo en *simultaneidad*, mediante el increíble expediente de situarse –el contra-canto- encima (o debajo) de esa *vox principalis*.

Constituye un acto de una inusitada audacia la posible sustitución de esa voz siempre consecuente, en un recorrido que no podía imaginarse, por el momento, de otro modo que a través de una línea melódica *sucesiva*, por esa misma voz, sólo que situada

*por encima* o *por debajo* de la voz coral, o de la voz tenor fundamental (*vox principalis*), a modo de cotejo, contraste o comentario *simultáneo* de lo que ésta cantaba.

Alguien debió pensar en algún decisivo y luminoso instante: ¿Y si esa voz elevada una quinta sobre la voz “tenor”, en vez de *suceder* a la voz coral, o de responderla al concluir su declamación o su entonación, se superpusiera a ésta, y se pronunciara en simultaneidad, en vínculo no temporal sino *espacial*? Esa voz parasitaria formaba entonces simbiosis orgánica con la primera. Quizás por eso se llamó *vox organalis*. Y al cangrejo ermitaño que de este modo se constituyó se le bautizó con el nombre de *organum*.

Esa genial ocurrencia puso la semilla un espacio musical que hasta entonces no se había descubierto. Desde ese instante las relaciones de las notas y de los intervalos no serían imaginadas y pensadas –ni desde luego, y esto es lo más importante, *leídas*– únicamente en el recorrido horizontal (temporal, sucesivo). También sería posible una percepción y lectura *vertical*.

El tiempo y el espacio podían de pronto dialogar. Notas conjugadas en simultaneidad, según los principios de consonancia o disonancia, podían sonar a su vez en sucesión, como acontece en todo encadenamiento temporal de acordes, o a través de técnicas posteriores (como el *falso bordón*).

10. Se asiste así a la constitución de un verdadero *cosmos* musical: un universo que en virtud de la escritura *diastemática*, de la organización compleja de la armonía –el *octoechos* de las escalas modales- y el incipiente contrapunto, logra desprenderse de su *matriz* gregoriana, o de esa *Alma Redemptoris Mater* de la música occidental que fue el Canto Llano.

Éste constituye desde entonces su primera y presupuesta categoría musical, la *categoría matricial*: la que en el contexto musical que aquí considerano se instituye como fundamento del *cosmos* que se edifica con la polifonía contrapuntística.

Tiene lugar a inicios de la proto-cultura europea de la Alta Edad Media, entre los siglos VIII y IX, un peculiar *Big Bang* que alcanza su máxima fuerza de energía radiante en los siglos X y XI, con la figura emblemática de Gido d’Arezzo, hasta configurarse el gran universo de la galaxia polifónico-contrapuntístico mediante la invención del *organum* que da origen a la forma seminal de un incipiente espacio

musical. Pero hay que esperar a la gestación del *organum* vocal de los cantantes de Notre Dame para que ese estallido de creatividad de lugar a una nueva criatura.

Puede hablarse de una revolución musical que trae consigo un verdadero paradigma (en el sentido de T. S. Kuhn): el que se desplegará a partir del siglo XIII, hasta culminar en el primer Renacimiento. Tiene lugar una ruptura ontológica y epistemológica con esa matriz gregoriana, monódica y de canto llano, en el seno de la cual se fue incubando y gestando, como en auténtica vida intrauterina, el organismo viviente que será dado a luz, a la luz solar del cosmos, a partir del *organum* vocal de los cantantes de Notre Dame, en los mismos tiempos en que el estilo gótico se consolida con la erección de grandes catedrales, especialmente en ese entorno de la Ile de France.

Se trata de una verdadera revolución en el dominio de la *foné*, posibilitada por la articulación de esa *foné* con una nueva modalidad de notación escrita: la escritura musical, primero a través de *neumas*, posteriormente mediante puntos que resplandecen en hileras diferenciadas, enroscados en -o entre- las líneas del pentagrama.

Todo lo cual hallará su culminación en ese universo polifónico contrapuntístico que recorre toda la historia primera de Occidente, desde el siglo XIII hasta finales del *Quattrocento*, y que pone las bases de ese espacio cuya *ratio* (armónica) será explorada en toda su naturaleza y amplitud en siglos posteriores.

## SEGUNDA PARTE

### I I

1. Hay una vida anterior a esta vida, o un mundo *sui generis* que es previo respecto a este mundo (el único mundo existente en el que gozamos, o sufrimos, la condición de ser, unos con otros, contemporáneos).

A ese *primer mundo* se refiere T. S. Eliot al comienzo de *Burnt Norton*, el primero de los *Four Quartets*. En él sólo es posible una contemporaneidad en el genesíaco registro del Mito. Sólo existe un tiempo compartido por dos personajes, la madre y el homúnculo encerrado en su seno. Protagonizan el paradigma de toda intersubjetividad; antes, mucho antes de que adquieran sentido las dialécticas hegelianas de la lucha a muerte y del señorío y de la servidumbre, o del acceso al universo del lenguaje, o a la idea existencialista (de Heidegger, de Albert Camus) relativa a la caída,

*la chute*, o al ser “arrojado al mundo”; o en términos mítico-religiosos, a la expulsión del edén paradisíaco, cuya reducción fenomenológica nos conduce a la vida intrauterina.

El *fons et origo* de la intersubjetividad remite a esa cueva matricial en la que tiene lugar el primitivo “*ser con, Mitsein*”, para decirlo en terminología heideggeriana: el que trama la madre con el homúnculo, ese ser vivo que alberga en sus entrañas. Ambos forman una unidad sustancial de cuerpo y alma, y a la vez un comienzo de diferenciación radical.

Constituye la raíz y el fundamento de todo amor, con su inevitable línea de sombra. *Ubi caritas et amor/ Deus ibi est*, para decirlo con la voz del canto llano. El Dios Amor se encarna en ese idilio tan decisivo, y tan tergiversado por voces integristas reaccionarias (y por voces confusamente progresistas), de manera que en esa unión, patrón y fundamento de toda unión, se produce la emergencia y el paulatino crecimiento de ese ser vivo que no es, desde luego, pura naturaleza.

No lo es ni siquiera en sus estadios primerizos, albergado dentro del saco amniótico que constituye su envoltura, sustentado a través del cordón umbilical que le nutre de la sangre materna, protegido por el líquido salado de amarilla transparencia.

Un prejuicio demasiado cartesiano reparte la distinción del homúnculo respecto al recién nacido en dos ámbitos ontológicamente diferenciados, la naturaleza (culminante) y la cultura (balbuciente), la zoología (que en el homúnculo acaba) y el mundo humano (que en el recién nacido irrumpe), como si pudiera trazarse una línea roja separadora, de nítidos y gruesos trazados, entre el reino animal, y la condición centáurica y fronteriza que nos es propia y común.

2. ¿En qué sentido este apunte antropológico abre un ámbito fecundo de tanteo ensayístico y de posible investigación con referencia a la música?

Quizás sugiere el entendimiento de una condición –la nuestra- que se inicia bastante antes del nacimiento, y que debe ser comprendida en unidad procesual, sin cortes que acarren una diferenciación ontológica abismal.

No se trata de que de pronto un organismo perteneciente al reino animal se transmute en un viviente que es también inteligente, o que un tránsito radical tenga lugar desde el *infans* -animal que no dispone del lenguaje- al *homo loquens*, o al *homo symbolicus*.

Se trata, más bien, de un ser viviente que va alcanzando forma fronteriza – humana- siempre de manera anticipada; un *ser antes del ser* que se manifiesta en la vida intrauterina, antes de que se establezca la adecuación del existente a su mundo.

3. Ya en los primeros días tras su nacimiento logra el recién nacido distinguir el timbre de voz de su madre. Cuando, en medio de diversas voces de mujeres que le hablan, la voz materna le interpela, inmediatamente se gira hacia ella. Distingue el timbre vocal que es específico de quien le ha llevado en su seno. El timbre del sonido de su voz se le revela con evidencia. Esta comprobación ha sido atestiguada por muchos estudios.

((Jean Jacques Nattiez, *Les savoirs musicaux*)).

Constituye un movimiento reflejo del infante hacia un sonido que le es familiar, y que le es beneficioso, con la connotación que implica de albergue hospitalario, de provisión de alimentación, o de expectativa de emoción vinculante. Esa voz sugiere al recién nacido una conexión viva con el micro-mundo en que vivía protegido.

En pleno proceso de transformación del líquido amniótico en un medio vasto y con límites difusos -donde se cambia el agua salada por el aire atmosférico- el bebé, en el experimento citado, recaba el primer reconocimiento sonoro-musical, el timbre y la cualidad de la voz, o la inflexión y matiz específico, que adscribe, sin lugar a la vacilación y a la duda, a la cualidad prosódica de la voz materna.

Este dato nos proporciona un indicio de la significación e importancia que el sonido adquiere desde el principio. O que ya en ese *incipit* existencial del *ser-en-el-mundo* del infante algo llega del “otro mundo”, de ese primer mundo *pre-liminar*, cargado de señales vivas a través de la percepción auditiva. Algo atraviesa el portón y deja oír “la música no oída oculta en los arbustos” (T. S. Eliot), o los ecos que desde allí resuenan.

Allí, en ese ámbito prenatal, se fue gestando ese oído musical en sus más arcaicos orígenes.

4. La formación del oído musical exige una dramática transformación, una verdadera metamorfosis. Tiene que producirse la compleja, perturbadora y peligrosa mutación de un oído adiestrado a la proto-audición acuática (navegación y odisea del homúnculo en el interior de su envoltura), en un oído apto para discernir las ondas sonoras en el medio vibratorio elástico que constituye el aire atmosférico. Eso no se

produce de manera sencilla. Requiere un período de adaptación al nuevo medio del órgano auditivo, con todas sus complejidades.

Pero antes de consumarse esa transformación ha debido producirse la gestación de ese órgano de filtraje que constituye el aparato auricular del homúnculo.

Algunos sonidos de voz *soprano*, convenientemente amortiguados, derivarían de la voz materna transmitida a través de su cuerpo convertido en caja de resonancia, en instrumento musical *sui generis*, en *violoncello* viviente. El instrumento se correspondería con el tamaño del tronco torácico femenino, con las costillas como protección y filtro, con la pelvis como sustento del porte erguido de la mujer embarazada.

Se ha dicho, sobre todo en la teoría de Jacques Lacan, que el lenguaje se instituye “en el nombre del padre”, en esa órbita paterna y falo-crática que exige la creación de un imaginario constituido a través del “estadio del espejo”, ámbito de las identificaciones.

Pero existe un mundo anterior, previo en sentido lógico y simbólico: ese *ser antes del ser* que evoca Platón en su leyenda de Er, al final de *La República* y que las filosofías de la existencia eludieron del modo más imperdonable.

Se trata de un pre-mundo que goza de significación sonora. Si el lenguaje es signo de identidad de la voz paterna, la música procede de un “matriarcado acústico” (Alfred Tomatis, Peter Sloterdijk) que se le anticipa y adelanta. La música da cauce articulado a la voz que desde lo matricial resuena.

## II

1. La música siempre presupone materia fónica en perpetuo movimiento y vibración. Como dice Giacinto Scelsi, el sonido no necesita de la música, pero ésta no puede existir sin el sonido.

¿En que se distingue la música de la materia sonora que presupone, con sus características físicas, su vibración de un medio elástico según longitudes de onda y frecuencias, con sus armónicos regulares e irregulares? ¿O se confunde con ese *continuum* no articulado, el que en cierto modo se descubre en la música electroacústica, o en aquellas estéticas musicales que tienden a anular la distinción entre el sonido y el ruido?

La música introduce una mutación importante en ese *continuum* sonoro. Al *apeiron* (*infinito*) del sonido lo determina a través de la elaboración de la forma. De este modo alcanza -la música- una suerte de articulación de ese *continuum*. Sólo que esa articulación es de muy diferente naturaleza de aquélla que en la lengua detectamos.

Ambas, música y lengua, tienen sustento fónico. Pero la fonética que soporta la lengua admite un desglose por unidades mínimas, según formas binarias de composición y tratamiento, a partir de rasgos fisiológicos que se destacan como filtros del sonido: dentales, labio-dentales, labiales, guturales; y los modos de hacer vibrar el aire según las disposiciones de labios, lengua, garganta, etcétera.

Con esas unidades mínimas, las que permiten distinguir b/p; d/t; g/k. . . (según la lengua que me es más familiar) se promueve una articulación carente de significado, pero que hace posible éste. Sobre esa primera articulación cabalga una segunda en la que pueden determinarse unidades mínimas de carácter semántico (*monemas*), fundamento de palabras, frases, oraciones.

En música no hay tal doble articulación. El continuo sonoro subsiste; lo fonético no deja paso a lo *fonológico*; la *foné* es siempre preponderante. No se introduce un corte, una determinación discreta, mediante la cual se adoptan ciertos sonidos que pueden formar unidades mínimas, con los cuales poderse producir significación (a través de nombres, verbos, adverbios, adjetivos, etc.).

En música, sin embargo, el *apeiron*, *infinito*, sonoro exige también una determinación formal. Pero ésta dimana de las propias características físicas del sonido. Podemos llamar a éstas las dimensiones sonoras. Y podemos desglosarlas en propiedades que derivan de la naturaleza física (del sonido): las alturas, la duración, la intensidad, la dinámica, las formas de ataque, la distribución del sonido en el espacio, el timbre de las fuentes emisoras del sonido.

2. La música es, pues, sonido articulado, pero lo es de muy diferente naturaleza al modo en que interviene la (doble) articulación lingüística. Una articulación *sui generis* se añade, en música, a la materia sonora. Alcanza el nivel semántico al destacarse la compleja multiplicidad de dimensiones en que esa única articulación se despliega.

Eso conduce al desglose analítico de las propiedades sonoras. La articulación consiste en establecer una organización, una jerarquía, un conjunto de decisiones respecto al modo de vincular y combinar esas propiedades sonoras.

Hay, ante todo, un *continuum* sonoro siempre en movimiento, circulando en el tiempo, en continua vibración según frecuencias y longitudes de onda, con sus armónicos regulares e irregulares. El arte musical consigue dar determinación y límite (*péras* en griego) a ese *ápeiron*, *infinito*, a través de la organización de las dimensiones que en ese medio material se advierten. Esas dimensiones pueden ser especificadas en parámetros.

Las diferencias de combinación, organización y jerarquía de esas dimensiones del sonido trazan los diferenciales musicales, las modalidades que cristalizan en convenciones culturales, en estilos de época, en formas creadoras individuales.

3. En principio se trata de propiedades físicas del sonido: timbre, intensidad, altura, duración. . . Derivan de la longitud de onda y de las frecuencias del espectro sonoro, así como de los armónicos que el sonido en su vibración promueve. Esas propiedades se abren a posibles medidas y mediciones. En este sentido pueden denominarse *dimensiones* del sonido.

Un gran mérito de la estética serial, o del serialismo y post-serialismo de después de la segunda guerra mundial, fue también, quizás, su máximo grillete: la determinación de los parámetros del sonido, su distinción, su posible jerarquización. Ante todo esas dimensiones deben ser enumeradas, aunque sea de manera muy sucinta. Me salen siete u ocho dimensiones (según las escuelas).

- (1) Son, sobre todo, las alturas (tonalidades, armonías, modos),
- (2) las duraciones (medidas, ritmos),
- (3) los timbres (relativos a las fuentes del sonido, o al “color” específico del instrumento emisor),
- (4) las intensidades (*piano/forte/fortissimo*),
- (5) las formas de ataque (*legato/staccato*),
- (6) el dinamismo (lento/rápido, y todas las transiciones: *crescendo*, *diminuendo*; o las gradaciones entre *largo*, *adagio*, *andante* y *vivace o presto*),
- (7) la densidad de sonido (formas de saturación instrumental, en registro estadístico),
- (8) la estereofonía (o distribución del sonido en el espacio).

Por ceñirme a la tradición occidental, y dentro de ella a los episodios de las últimas tendencias de la música “*savant*”, puede ejemplificarse esa jerarquización.



Sin duda la música dodecafónica privilegia las tonalidades, al asumir la serie de doce semitonos;

el serialismo integral de Messiaen y Boulez, en un breve momento de sus trayectorias, intenta generalizar el pensamiento serial por todas las dimensiones;

Ligeti experimentó, en algunas de sus primeras obras, con el predominio del color, junto con la intensidad y la dinámica, por encima de todas las demás dimensiones;

Giacinto Scelsi proyectó una obra “para una sola nota”, donde un único tono, concebido como microcosmos, se rodeaba de cuartos de tonos, y de vibratos y glissandi, al modo de los raga de la India.

Valgan estas formas como ejemplos de esta jerarquización y organización de los parámetros del sonido.

### III

1. Pero con esto no hemos dicho lo esencial respecto a esta definición de la música. Ésta es una materia siempre en movimiento, en el tiempo (*foné*-movimiento y *foné*-tiempo, si adoptamos expresiones de Gilles Deleuze convenientemente desplazadas y corregidas). La intervención creadora en las dimensiones de ese *continuum* sonoro notifica sobre la forma musical.

A diferencia de la lengua no puede decirse que una ruptura se produzca entre el medio material sonoro, siempre en movimiento, siempre en el tiempo, y las propiedades y dimensiones de las que pueden derivar los parámetros del sonido, y con ellos la forma –forma en el tiempo- que transforma ese sonido en sentido (musical), en virtud de elecciones creadoras del sujeto.

He dicho del sujeto. Del sujeto, en efecto, pues hay un sujeto en la música; un sujeto que puede ser creador, intérprete, receptor, partícipe. Sujeto del hacer musical, *facere, poiein*, o de la recepción del mensaje musical.

Ese sujeto, con antenas sensoriales auditivas, conecta dos potencias, o fuerzas del ánimo, máximamente implicadas y compenetradas entre sí:

1) En primer lugar, la sensibilidad y sus pulsiones emocionales, acompasadas con el vibrar continuo de la materia sonora y de sus específicas propiedades y dimensiones.

2) Y en segundo lugar, la comprensión intelectual –pero también afectiva y sensorial- de la forma, en la que se plasman *ideas musicales* a través de la organización de las dimensiones del sonido.

Se sugiere, pues, la conjugación de la sensibilidad (y de la emoción) con el intelecto. . . .¿Cómo, de qué forma, de qué modo?

¿En virtud de qué fuerza, o mediante qué suerte de potencia del Ánimo? ¿Cómo puede constituirse ese nexo, esa unificación de lo que el sujeto “hace” (o “padece”)?

A esa potencia anímica debe llamarse la IMAGINACIÓN SONORA. Ésta posibilita esa unificación, esa mediación.

En cuanto a lo que resulta de esa unión, o al producto de esa con/jugación, ese anillo que ata materia y forma, sensibilidad e intelecto (éste unido a emoción y sentimiento), eso debe llamarse, o propongo que se llame, SÍMBOLO SONORO.

2. En ese anillo tiene lugar el acto creador, el que alcanza significación estética, virtualmente artística, en el terreno sonoro; o bien dota al receptor, o al partícipe de la celebración, de un criterio estético.

Si bien creo que la música es algo más que un fenómeno estético; es, como digo en “El canto de las sirenas”, una forma de gnosis, un despertar en la reminiscencia, en el recuerdo; un despertar en la lucidez, en el conocimiento de sí; un despertar que libera, que emancipa. . .)

Todo el misterio de la música, y de su valor como obra, (obra en sentido alquímico) radica en ese gozne, que es, en referencia al sujeto de la música, una determinada potencia (esa imaginación sonora recién mentada). Y en relación al objeto musical, un determinado producto (el símbolo sonoro).

Lo simbolizado en ese símbolo sonoro, todo él impregnado de materia fónica, es siempre algo relativo al misterio que nos rodea (de nosotros mismos, del mundo, de lo sagrado; de la vida y la muerte).

El símbolo se esparce por todas las dimensiones del sonido: todas ellas son virtualmente simbólicas. Los instrumentos, las intensidades, la dinámica. Todo nos habla, nos dice, nos significa (pero siempre sin palabras). Como decía Mendelssohn, ese significar “sin palabras” es muchísimo más preciso que el significar lingüístico, que se halla repleto de ambigüedades. Todas las dimensiones del sonido tienen significación y sentido en todas y cada una de las elecciones y decisiones que sobre ellas se adopte, las

acertadas y las que no lo son, las innovadoras o las rutinarias, las que trascienden su época y su cultura o las que se enclavan en un recodo del devenir histórico.

3. *La imaginación sonora* es el recurso subjetivo que promueve esa mediación entre sensibilidad e inteligencia. Es también lo que unifica ambas, de manera que derivan y brotan de ella como de su fuente manantial. La imaginación sonora facilita la conversión del registro sensible, sensorial y emotivo de la escucha en una formación que apela a la inteligencia, a la razón, al conocimiento.

El *símbolo sonoro*, por su parte, es el efecto alcanzado y logrado de la mediación objetiva entre la materia en vibración –en perpetuo devenir- y la forma que la informa y la trabaja, a través de la elaboración y organización de todas las dimensiones del sonido. Es también, en términos objetivos, lo que dota de unidad al sonido y al sentido, del que pueden derivar valores emocionales, afectivos y cognitivos. El símbolo habla a la vez -y en el mismo sentido, en unidad sintética cabal- a la sensibilidad y a la inteligencia, a los afectos y al intelecto.

4. La naturaleza *simbólica* de la música se descubre en esa emoción y comprensión (conocimiento en sentido *gnóstico*) que la mejor música produce, el monto de “salud”, de catarsis y de liberación que tiene el poder de suscitar, y la mediación inmediata del sentido, sin necesitar el rodeo lingüístico, o sin precisar una doble articulación.

Las creaciones musicales no poseen significación (según la semántica que deriva de la lingüística) pero rebosan de sentido (según la propia y específica semántica musical).

El sonido dispone, merced a la música, de la capacidad de despertar emociones y pasiones, o de plasmar en nuestra escucha *ideas estéticas* en riguroso sentido kantiano, pero en la variante de las *ideas musicales*, ideas que hablan al corazón y a la inteligencia, al sentimiento y al pensamiento.