

TEXT ZUM SPIELEN*
LA LÓGICA DRAMÁTICA DEL ESTILO SONATA

Marc Jean-Bernard

RÉSUMÉ

Sans nier la difficulté spécifique de philosopher à partir de la musique, l'article rend compte des considérations de Charles Rosen dans Le style classique: Mozart, Haydn, Beethoven, en suivant de manière circonstanciée ses implications dans le domaine des idées proprement philosophiques. Il effectue ainsi une confrontation entre les auteurs contemporains de qui l'oeuvre comporte des incidences significatives pour la thématization philosophique de la musique, soit T. W. Adorno, G. Gadamer, M. Heidegger, mais plus particulièrement L. Wittgenstein.

L'article réalise ainsi une manière de mise en perspective unifiée de cette réflexion rare sur la musique. Objet contemplatif par excellence, la musique se fait objet intellectuel à partir duquel il est possible de déduire une gamme d'idées, de paradigmes et d'exemples qui reconstruisent la musique en tant qu'expression de la pensée. Ainsi l'article se présente comme une ouverture vers de nouvelles réflexions sur l'objet artistique, envisagé à la fois avec naturel et profondeur intellectuelle.

De algún modo el presente artículo, escrito para la revista francesa *Critique*, será tanto para el lector como para mí un tema de interpretación. En efecto, este texto revela *in nucleo* el principio metodológico de mis investigaciones en torno al pensamiento de L. Wittgenstein y a las aporías de la estética filosófica. Un pragmata diría que cierta 'identidad sustancial' tiene que haber permanecido. Sin embargo, el acerca-

* Se leerá en este título («Texto para interpretar») la réplica inversa del concepto de «*Musik zum lesen*» (Música para leer), propuesta por D. Schnebel. (Remitimos en general sobre este punto el lector a *Denkbare Musik Schriften* 1952-1972), Verlag Du Mont Schauberg, y a *Mo-No (Musik zum lesen)*, igual edición, 1972. Traducción: Juan Manuel Cuartas R.

miento al concepto de *estilo* da paso a una construcción propia de las categorías de interpretación y comprensión (*Wittgenstein y la idea de cultura*, inédito). Los usos teóricos de la idea wittgensteiniana de *gramática* fueron el pretexto de varias extensiones descriptivas arbitrarias, que me parece deforman el significado mismo de este concepto y, de manera general, el sentido de la reflexión estética de Wittgenstein.

Trataré aquí de mostrar qué tipo de pertinencia tiene la consideración *gramatical* de los conceptos de *lenguaje* y *pensamiento* (según una multiplicidad de aspectos) y qué podía ofrecer a la discusión de la idea de *estilo*. Resaltando la coherencia de las preferencias estéticas de Wittgenstein, como si se tratara de una manera de "canon" en el sentido de George Steiner, y observando el contraste que ofrecían con la neutralidad descriptiva de su método, dejo abierta la posibilidad de una validez hermenéutica y casi normativa para múltiples sintaxis musicales. Tal creatividad me parece, debe recibir hoy algunos matices, y su aplicación a la concepción dodecafónica serial y post-serial debe ser criticada. Desde entonces, la transposición del análisis gramatical a una justificación de las gramáticas arbitrarias se ha transformado en una evidencia que no tiene más apoyo que frágiles analogías con Husserl, Heidegger y Gadamer. La necesidad de una crítica de la legitimación relativista de toda procedencia constructivista ligada a la morfología wittgensteiniana de la cultura, responde entonces a una necesidad *filosófica*.

El concepto de estilo y singularmente el de estilo musical está afectado, deplórelo uno o no, de una ambigüedad teórica tan radical como insistente. Tanto en el campo metodológico de las revisiones musicológicas como en las diferentes investigaciones sistemáticas de historia del arte o de teoría estética, se conserva una fuente inagotable de afirmaciones doctrinales y de controversias, de las cuales no tenemos aquí la ambición de recordar la genealogía, de describir el régimen o de inducir la ley.

Que de esta plurivocidad o de esta polimorfía fundamentales, la categoría estética de «estilo clásico» sea un caso paradigmático (sobre todo si se tiene en cuenta la posible confusión entre la pertinencia estrictamente histórica de la idea de clásico y una acepción normativa mucho más laxa que la hace prácticamente equivalente a la excelencia artística), la mayor parte de los analistas del corpus musical «clásico» no han

tardado en darse cuenta. Pero las distinciones y las convenciones terminológicas que ellos propusieron introducir para contener esta polisemia -cuyo concepto de «estilo clásico-romántico» propuesto por Friedrich Blume es un ejemplo interesante- han revelado frecuentemente su dependencia con respecto a lo que se podría llamar -en un sentido puramente técnico- un cierto reduccionismo estético.

En este contexto, la fenomenología del clasicismo vienés que el pianista y «teórico» Charles Rosen ha elaborado en una obra titulada programáticamente *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*, contribuye, por su inspiración deliberadamente pragmatista y constructivista, a clarificar lo que Wittgenstein habría probablemente llamado «la gramática de esta discusión»¹. En el origen de nuestras «perplejidades estéticas» se encuentra en efecto una confusión que constituye para Wittgenstein el prototipo de la ilusión filosófica: «se predica de la cosa lo que reside en el modo de representación»², y que Charles Rosen se esfuerza en criticar bajo una «descripción del lenguaje musical de finales del siglo XVIII» -primera sección de la *introducción* a la obra.

«...El concepto de estilo no corresponde a un dato histórico pero responde a una necesidad del espíritu: procura un modo de comprensión (...). No se puede definir la noción de estilo más que de manera puramente pragmática, su fluidez e imprecisión son tales que pierden todo objeto. A lo que uno más se expone es a la confusión de los niveles. Comparar por ejemplo la pintura del Renacimiento, entendida como la obra de un pequeño grupo de artistas de Roma y de Florencia y de un grupo aún más reducido de venecianos, con la pintura barroca definida como sistema internacional desplegado durante más de siglo y medio, no puede llevar metodológicamente... más que al caos».

Una palabra o un concepto, contrariamente a lo que se supone corrientemente, no solamente en estética sino en el orden epistemológico o político, no comporta necesariamente en tanto que tal el peso de las consecuencias teóricas de una problemática. Si, como lo precisa Rosen, no se reconoce más que una validez casi ficticia y operativa al concepto

1. *Wittgenstein's lectures in 1930-1933*, p. 313, en Moore, G. E., *Philosophical Papers*, Allen and Unwin, 1959 (donde esta actitud metodológica se aplica al caso más general de la multiplicidad de usos de la palabra «Bello»).

2. *Philosophical Investigations*, B 104.

de estilo clásico, y no la dignidad de un hecho, éste continúa indispensable a la inteligibilidad de la historia de la música. Definido en el interior de un marco metodológico contextual como momento de objetivación y modalidad de convergencia de los elementos de un lenguaje, el estilo clásico permite pensar la dialéctica de conceptos distintos, pero no exclusivos, de *estilo de época* y de *estilo de grupo* (sin ser en derecho equivalente al concepto de *estilo de escuela*, incluso si coinciden), convergiendo formalmente con la elucidación de Adorno del concepto de estilo de su *Teoría Estética*. La definición de Rosen responde más radicalmente, pero bajo una terminología diferente, no «teológica», a la exigencia que formulaba W. Benjamin en *Los orígenes del drama barroco alemán* de una crítica anti-formalista tomando la medida de la relación de tensión existente entre la obra singular, su material, y la historia. De la misma manera que Benjamin interpreta el *Trauerspiel* alemán. Rosen interpreta el «estilo de grupo» clásico, representado por Haydn, Mozart y Beethoven, como una síntesis orgánica de las posibilidades artísticas de la época, dotada, finalmente a la quasi-autonomía emblemática de una obra de arte:

«...considerar así un estilo de la época como un *objeto de arte* nos acerca a una de las definiciones posibles de la noción de estilo de grupo. De manera más convincente que un estilo de época, y como toda obra de arte, un estilo de grupo representa una síntesis, la reconciliación armoniosa de las fuerzas en conflicto de la época. Es casi lo mismo expresión en sí que sistema de expresión».

Este primer acercamiento al concepto de estilo, y en particular al concepto de estilo de grupo, constituye de alguna manera el modelo semántico de un análisis indisoluble *musical* y *cultural*, el cual se verá, constituye, de igual modo, la caracterización estrictamente *musicológica* de estilo. Es desde este último aspecto que Rosen desarrolla rigurosamente el proyecto de Adorno de la *Introducción a la sociología de la música*.

Se sabe, en efecto, que Adorno, en una relación crítica con la *Estética* de Hegel, y sobre la base de los trabajos de la escuela vienesa de historia del arte, concibe el destino social de una práctica artística como rigurosamente coextensivo al desarrollo de su concepto, y privilegia el análisis de la *Vermittlung* de los contenidos ideológicos tanto en la es-

estructura misma como en el proceso formativo de la obra. Definido como un *campo de fuerza*, el destino social de la práctica artística se encuentra, en su relación misma con el material, en interacción constante con la morfología y con la dinámica social.

La explicación que efectúa Rosen de las connotaciones ideológicas que encubren las últimas óperas de Mozart -si se reserva el caso de los microcosmos más o menos abstractos de la obra *Clemenzia di Tito* y de *Così fan tutte* y en particular el análisis de las implicaciones políticas y sexuales de *Don Giovanni*-, preserva la distancia, regular en Rosen, hacia todo metalenguaje preciosista, y se sitúa en la doble perspectiva epistemológica de una semántica musical fundada en la teoría de la información como en lo que los anglosajones llamarían una «teoría fisiológica del conocimiento», y una sociología crítica que amplía la *Introducción a la sociología de la música* de Adorno. En un sutil contrapunto de la «*Idealität der Materie*» propia al sonido, y la música como género artístico epónimo de la abstracción y de la negatividad formal³, Rosen contribuye en particular al proyecto de una *musiksoziologische Receptionforschung*⁴:

«De todas las artes, la música no es la más abstracta sino en la medida en que es la que ‘representa’ menos: es, por tanto, la menos abstracta de todas por la acción física directa que ejerce sobre el sistema nervioso de los oyentes, por sus efectos inmediatos, cuyos esquemas son capaces gracias a la desaparición aparentemente total de toda mediación simbólica, de toda idea que parezca necesitar decodificación o interpretación, de imponerse, por tanto, entre música y oyente»⁵.

Lo que está en juego aquí, más allá de la investigación empírica y crítica de las condiciones de recepción y de decodificación de un enunciado musical, parece ser ante todo una elucidación del proceso mismo de la *comprensión* en una perspectiva *dinámica*, es decir, de la relación de reproducción homeomórfica que representa en todas las etapas de comunicación musical, una invariante estructural.

3. *Vorlesungen über die 'A'sthetik, Einleitung*, p. 121 sg., y III, II, I, p. 140 sg. Werke Suhrkamp, 1973.

4. Adorno, T. W., *Einleitung in die musiksoziologie*, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie.

5. Rosen, Charles, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Gallimard, Paris, 1978, p. 411- 412. Citaremos en adelante: S. C.

En el conjunto de estos aspectos semióticos cuyo desarrollo debería darse en el marco de una teoría diferencial de las funciones de representación, la formalización que efectúa R. Thom en *Stabilité structurelle et morphogénese*, según el concepto de resonancia morfológica, nos parece, a título de hipótesis descriptiva, esclarecer la originalidad del propósito específicamente musical de Rosen:

«(...) La obra de arte actúa entonces como un germen de catástrofe virtual en el espíritu del oyente. A favor de un desorden, de la excitación producida en el campo sensorial (...) algunas singularidades más complejas, de mayor complejidad para resistir al metabolismo normal del pensamiento, pueden en un momento realizarse y substituirse. Pero nosotros somos en general incapaces de formalizar, o incluso de formular lo que son esas singularidades cuya estructura no puede plegarse a la codificación del lenguaje sin ser destruido»⁶.

Sin emprender aquí la discusión de la dicotomía (altamente problemática) implícita en esta última aserción, se sostendrá que este tipo de descripción, a la vez que por ejemplo la presentación que efectúa N. Wiener en *Cybernetics*, tiene el mérito de resolver el problema de las relaciones entre la morfología musical y la recepción auditiva e intelectual en un marco no psicologista y constructivista. Se comprenderá así mejor el que Rosen haya denunciado rápidamente el uso mentalista o psicologista de la categoría de expresión:

«La palabra 'expresión' tiende a corromper el espíritu. Aplicada al arte, no es más que una metáfora necesaria. Una vez aceptada como moneda corriente, sirve a menudo de sostén y confort para aquellos que se interesan más por la personalidad del artista que por su obra. Sin embargo, la noción de expresión, incluso entendida de la manera más primitiva, continúa siendo indispensable para la comprensión del arte de finales del siglo XVIII. Es de suyo que la forma tomada por el menor detalle de una obra es siempre inseparable de su alcance afectivo y sensible tanto como intelectual en el seno de esa obra, y por tanto, más generalmente, en el seno de la lengua artística: insistiré siempre en la significación de los elementos constitutivos de la síntesis clásica»⁷.

6. Thom, S., *Stabilité structurelle et morphogénese, essai d'une théorie générale des modales*, 2a. Ed. Inter-Editions, Paris, 1977; p. 318-319

7. S. C., p. 21-22.

El caso de la idea de expresión (que no es fundamentalmente diferente de la de los conceptos de intención, comprensión o significación) como el de los conceptos de estilo o de género, los diversos procedimientos de rarefacción, de elisión o de sustitución son el resultado de las reacciones nominalistas parciales y parcialmente eficaces⁸.

La intervención en el análisis de una apreciación cualitativa del uso de los vocablos de expresión que se imponen al espíritu de todo músico al escuchar las *Estaciones* de Haydn, el *Quinteto* en sol menor de Mozart o el *arioso dolente* unido a la fuga del *Op. 110* de Beethoven, no son obstáculo al rigor al que ellos hacen referencia de una experiencia de tipo mentalista y solipsista, exterior a la lógica del lenguaje musical, la cual viene como a doblar o a determinar el proceso de la composición, de la ejecución o de la audición.

Constatar que los aspectos expresivos y culturales, los contenidos éticos y políticos de una obra musical son inmanentes y coextensivos a la logicidad de su material, como lo han demostrado compositores tan «comprometidos» como Eissler, Dessau y más recientemente H. W. Henze, conduce además a Rosen a definir musicalmente sus propios métodos de análisis musical. Volviendo a la interpretación de los efectos históricos de las óperas de Mozart, nos invita a resaltar lo que produce la originalidad de su propio proyecto crítico:

«Por su corrupción de valores sentimentales, Mozart es un artista subversivo».

«Casi todo arte es subversivo: ataca los valores establecidos, y los

8. Cualquiera que sea el poder de información, su validez operativa y su elegancia formal propia, éstas permanecen impotentes para contemplar el aspecto fluctuante de los conceptos que exilian o evitan: la crítica de B. Croce del concepto de *género*, o la sustitución practicada por A. Riegl del término categorial general de *Kunswollen* al concepto de estilo, son dejadas de lado de cualquier reducción de la ambigüedad propia a estas nociones. De manera más tópica, la teoría analítica de derivación de *motivos* de H. Riemann, o el análisis «lineal» de Schenker, para testimoniar un formalismo musicológico perfectamente conexo, participan del mismo destino: en efecto, como lo subrayaba Schoenberg y como lo recuerda Rosen, las nociones de *género* y *estilo* permanecen en principio formalmente idénticas, ya se apliquen a una fuga de Bach, a una sinfonía de Mozart o a una balada de Chopin. Las diferentes aproximaciones estructurales inspiradas en un modelo lingüístico, del que algunas continúan afectadas por un formalismo incapaz de rendir cuentas de todos los aspectos dinámicos de la enunciación musical, representan, sin embargo, un precioso instrumento descriptivo.

reemplaza por los que él mismo ha creado; en el orden social, substituye el suyo propio. Las implicaciones desconcertantes -de orden moral y político- de las óperas de Mozart, *no son más que una manifestación superficial de esa agresión. Por muchas razones, sus obras atacan el lenguaje musical que él mismo había contribuido a crear*⁹.

En efecto, leer aquí *Classique Style* en su centro problemático (el estudio de la *ópera buffa*) permite paradójicamente pensar el propósito de Rosen tal como se presenta en el interior de la obra: la ambición de describir el *lenguaje* musical del estilo clásico, lejos de realizarse en la ficción de una quasi-neutralidad histórica, está fundada sobre la hipótesis y la eficacia de un concepto de *descripción*, que para mostrarse distante de todo dogmatismo, no está menos dotado de una función analítica y explicativa. Dicha función se construye según la lógica y el despliegue del concepto dinámico central de *drama* en el doble sentido del *drama* del que Nietzsche ha señalado repetidamente su alcance en materia de estética musical -sea en tanto que *acción* (teleología o direccionalidad de la enunciación musical) o en tanto que *pathos* (orden de la complejidad emocional). La descripción de la economía dramática del lenguaje clásico confiere entonces una indisociable pertinencia *histórica* y *semiológica* a la idea de estilo, y circunscribe un dominio en el que la *teoría de la forma* y la *teoría semántica* pueden tomar, respectivamente y en conjunto sus valores. Esta fenomenología del espíritu musical clásico extendida a todos los parámetros como a todos los «universos»¹⁰ musicales, es la evidencia, *ipso facto*, de la interpretación de los puntos de catástrofe que permiten especificar, en sus relaciones con los estilos barroco, post-clásico y romántico, la sistematicidad y las diferentes fuerzas direccionales que estructuran tanto uno de los cuartetos *Gli Scherzi* de Haydn, como una ópera de Mozart, o una de las últimas sonatas de Beethoven.

En relación con el principio de los conceptos composicionales (rítmicos, armónicos, de motivo) que, sin orden preestablecido, dan finalmente lugar al lenguaje musical coherente y lógico del cual estos tres compositores han fijado de modo diferente la norma, Rosen resalta pri-

9. S. C., p. 413 (los subrayados son nuestros).

10. Xenakis, I., Postfacio a los *Problèmes de la musique moderne*, por B. de Schlozer y M. Scriabine, Editions de minuit, 1977.

mordialmente el contraste existente entre la *tensión dramática* (Rosen habla igualmente de *tensión lógica*) y la estabilidad general de una obra. En su rechazo por admitir toda mitología mentalista de la significación, como en su desconfianza de todo reduccionismo explicativo (cuyo uso del concepto metapsicológico de pulsión es un caso particular), para dar cuenta de la producción, de la generación y de la recepción de la información musical, Rosen desarrolla las perspectivas teóricas abiertas por la obra de *Schönberg*¹¹. Esta convergencia concierne en particular a las relaciones que unifican el concepto de estilo con el de *idea*. La presentación que Rosen propone, entre otros ejemplos, de «la idea central» del primer movimiento de la sonata *Hammerklavier*, como interacción entre la evolución del plan tonal (con el juego decisivo de las disonancias *si bemol* y *si becuadro* y secundariamente *fa sostenido* y *fa becuadro*) y la impulsión rítmica provocada por las secuencias descendentes de tercera, proporcionan una excelente ilustración analítica de la concepción schönbergiana de la *idea*. La tesis de Rosen, que defiende magistralmente su análisis del desarrollo del *opus* 106¹², consiste, en efecto, en mostrar que la *Hammerklavier*, desarrollando en el orden armónico la técnica haydeniana, amplía el poder de determinación del material y afecta en lo sucesivo «no solamente las tensiones implícitas en las ideas musicales, sino su modo concreto de resolución»¹³.

Esta presentación del desenvolvimiento beethoveniano responde en efecto a la definición que resumía Schönberg en 1946:

«En su acepción más corriente, idea es sinónimo de tema, de melodía, de fraseo o de motivo. Pero a mi parecer es la totalidad de una pieza la que constituye una idea, la idea que el autor quiere presentar (...). Si por ejemplo, pone un do por un sol, el oído puede preguntarse si proseguirá en ut mayor, en sol mayor, e incluso en fa mayor, en mi menor, etc. Y la acumulación de las notas siguientes ayudará o no a la solución del problema. El autor ha provocado así una impresión de incertidumbre, de desequilibrio, que se acentuará en el siguiente fragmento, y se acrecentará con una fluctuación del mismo orden del ritmo. El método por el cual consigue restablecer el equilibrio comprometido constituye

11. Schönberg, Arnold, *Le style et l'idée*, p. 118 y sg.

12. *S. C.*, pp. 517-518.

13. *Ibid.*, p. 514.

la verdadera idea de una composición, y puede ser la frecuente repetición de temas, de secuencias, e incluso de secciones más amplias, no siendo otra cosa que una tentativa de reducir al máximo la velocidad de esa tensión interna». (*Le style et l'idée*, p. 101-102)

El concepto de idea que, como lo ha visto bien Adorno, no es idealista en ninguna de las acepciones filosóficas de la palabra, tiene por el contrario la función de elucidar el proceso mismo de la enunciación musical, es decir, lo que Schönberg denomina significativamente en su análisis del cuarteto de piano K 478 «la gramática, la sintaxis y la lingüística de la música». Toda discusión efectuada sobre un significado etéreo de la obra resulta entonces verdaderamente superflua y casi, como lo afirma G. Sinopoli, demagógica. El privilegio metodológico que Rosen concede a la fenomenología de la acción dramática a gran escala no responde entonces más que a una preocupación de clarificación del modo de representación de las *ideas* musicales, es decir, de lo que se llama pensamiento musical: «*die Darstellung der musikalischen Gedanken*»¹⁴.

Estamos aquí, pues, muy lejos de una genealogía empirista, idealista o biográfica.

«Intentar saber cómo funciona el espíritu de un compositor, querer esbozar las etapas sucesivas de su creación, no es de ninguna utilidad crítica, incluso para su vida, cuando en principio se le debe poder plantear la pregunta. La mayor parte del tiempo el autor no sabe nada de sí mismo». En la medida en que la idea estructural de una obra es determinación total del material en expansión, no es de ninguna manera frívolo considerar, con la prudencia requerida, la presentación que algunos compositores han hecho de sus métodos de trabajo. Así, el de Beethoven habría hecho de las suyas a Schlösser, joven músico de Darmstadt, sin contradecir su concepción de la obra como unidad dialéctica revelada en el propio devenir de la estructura y de las partes: «El trabajo en extensión, en longitud, en profundidad y en altura comienza en mi cabeza, y como yo sé lo que quiero, la idea de base no me deja nunca. Crece, se eleva, entiendo y veo la imagen global tomar forma y presentarse ante mí en una sola pieza, de suerte que no me queda más que

14. Webern, A., *Der Weg zur neuen Musik Universal*, Edition, 1960.

disponer el conjunto en el papel». (citado en *Classique Style*, pp. 512-513)

El fragmento de F. Schlegel (Athenäum, 1798) que abre el capítulo de *Classique Style* consagrado a Beethoven constituye una de las mejores introducciones a la interpretación que propone Rosen del pensamiento formal clásico como *gesto estructural dramático*:

«Algunos encuentran extraño y ridículo que los músicos hablen de las ideas de sus composiciones, y encuentran con frecuencia que ellos tienen más ideas en su música que sobre ella. Por lo tanto, cualquiera que sea el sentido de la maravillosa afinidad entre las artes y las ciencias no se verá al menos la cosa desde el banal punto de vista supuestamente natural, según el cual la música no debe ser más que el lenguaje del sentimiento, y encontrará que cierta tendencia de la música instrumental a la filosofía no es inverosímil en sí. ¿No debe la música puramente instrumental crear su propio texto, y ser allí el tema desarrollado, confirmado, variado y contrastado como objeto de meditación a través de una serie de ideas filosóficas?».

La doble acepción en alemán del término «*Gedanke*» denota a la vez la *frase* y la *idea* o el *pensamiento* musical, este es un indicio de nuestros imprevisibles y múltiples juegos cuando hablamos de intención, connotación, comprensión, o más generalmente de pensamiento, usado también de un término cuyo uso conceptual, como Wittgenstein subraya insistentemente en la *Gramática filosófica* y en las *Fichas* (Bß 30, 37, 45, 105 sg.), no tiene ninguna razón de ser homogénea.

Bajo el mismo título de conceptos como el de «desintegración», que Adorno aplica a Mahler¹⁵, el *drama* tiene un alcance supremamente técnico y no induce a la existencia de ningún «pensamiento dramático» construido sobre el modelo de una actividad mental auxiliar que venga a redoblar los procesos de composición y comprensión: al igual que como resalta Wittgenstein- el concepto de razón diferencial está formado, podríamos decir, sobre el modelo de una razón ideal (*Fichas*, B 106). La función expresiva no está definida en la esfera intencional ideal de los «actos constitutivos» de la significación musical, diluida en una corriente continua bajo los procesos sintagmáticos de la escritura. Así

15. Adorno, T. W., *Mahler, une physionomie musicale*, Editions de Minuit, Paris, p. 182, sg.

la tensión dolorosa del *Allegro* inicial del *concierto para piano* K 595 tiene un tipo de escritura que *aprendemos* a entender y a pensar, ya sea como la ínfima resolución en la melodía de los violines altos y secundarios, surgida en el compás 28, antes de la intervención de los primeros violines del compás 29, y de otra parte la sorprendente disonancia entre el *re* becuadro de los primeros violines retomando la línea melódica y el *re* bemol de la línea de base, confiada a los violoncelos y contrabajos, que inician el compás 32¹⁶. Lo que Wittgenstein, en los extractos del *Nachlass* publicados bajo el título «*Vermischte Bemerkungen*» llama el *pensamiento musical* (hablando a propósito de Brahms de una «fuerza del pensamiento musical» *Die musikalische Gedankenstärke bei Brahms*) no es otra cosa que el *gesto estructural* de la escritura (en su sentido más académico y técnico) cuya comprensión se da en una transposición o translación simbólica que la escritura filosófica permite a la vez ilustrar y elucidar como uno de sus casos singulares.

Para evocar este contexto en dos palabras, conviene recordar¹⁷ que transformando la problemática de la imagen estructural pensada en el *Tractatus* (cf. en particular 4.0141) bajo el concepto de *Logik der Abbildung*, la *Gramática filosófica*, las *Investigaciones filosóficas* y el *Cuaderno azul* abren el espacio problemático de todos los interrogantes estéticos posteriores que atraviesan además las *Lecciones sobre estética* y los fragmentos del *Nachlass*, como las *Investigaciones filosóficas*. Para lo que nos interesa, la elucidación llevada en modo interrogativo de expresiones como «ver como», «entender como» o incluso «interpretar como», «hacer sonar o escuchar como»¹⁸ constituye una metodología flexible particularmente propia a la caracterización del análisis

16. S. C., 335-336.

17. Remitimos, en el conjunto de estas cuestiones, a la exposición de esta problemática filosófica en el *Mythe de l'interiorité* de Jacques Bouveresse, Editions de Minuit, Paris, 1976 (en particular p. 89 sg. y p. 638 sg.).

18. Así en la *Gramática filosófica*, «el hecho de comprender la proposición está más próximo de lo que se cree en la comprensión de un trozo de música. ¿Por qué debe uno poner en juego las medidas exactamente de esa manera? ¿Por qué debo procurar que el aumento o la disminución de la fuerza de un tempo corresponda exactamente con tal imagen? Podría decir: -porque sé lo que todo eso significa-. Pero ¿qué es lo que todo eso significa? Yo no sabría decirlo. Para explicarlo, no puedo más que transponer la imagen musical en la imagen de otro proceso y dejar que esta imagen aclare la otra». (Subrayamos y citamos aquí la *Gramática filosófica*, I, 4).

musicológico de Rosen, quien es a su vez un *intérprete* de las obras clásicas. El hecho de que el *Classique Style* sea la obra de un intérprete, de un pianista, no es en efecto de ninguna manera secundario. Además del hecho de que, por la utilización abundante de citas y de arreglos para piano incita al lector a hacer de una obra crítica un uso práctico, Rosen interpreta es lo que, desde una ejecución del IV concierto para piano o una bagatela de Beethoven, hasta un registro de las variaciones op. 27 de Webern, realiza la síntesis que existe tanto en la composición como en la audición, de eso que K. Stockhausen en otro contexto ha llamado «el proceso formativo» y «la expectativa formal» de la obra¹⁹. Esta función de mediador, aunque resulte absurdo inferir *a priori* una relación de causalidad (en alguna dirección) entre su situación de intérprete y sus principios musicológicos corresponde a la exigencia de «hacer sonar» la forma, y es una característica interna de la especificidad teórica del propósito de Rosen: tanto a nivel de lo que se ha convenido en llamar el análisis armónico como en el orden formal y estilístico.

Cuando se trata de resaltar la dirección tomada por tal nota o tal acorde en una modulación, o de estudiar la función dramática de las entradas de solista en el primer movimiento del *concierto* K 271 (cuyo análisis está por desarrollarse), el propósito de Rosen, ligando siempre sus dos niveles, es la teoría y la práctica de la interpretación musical, y la una en tanto que la otra o las otras²⁰.

19. Stockhausen, K., «Invención y descubrimiento», en *La musique et ses problèmes contemporains*, Cahiers Renaud-Barrault, déc. 1963.

20. De acuerdo con lo dicho, estas observaciones de la *Gramática filosófica* de Wittgenstein son completamente apropiadas para caracterizar el ángulo desde el cual apropia Rosen el hecho musical: «Se puede comparar muy bien el cambio de interpretación de un rostro con el cambio de interpretación de un acorde musical, cuando lo sentimos como transición tan pronto hacia tal tonalidad, como hacia tal otra. Ver igualmente la distinción entre color mixto y color intermediario (...). ¿Qué sucede cuando *aprendemos a sentir como final* el final de un mundo litúrgico? Pensar en la multiplicidad de lo que llamamos lenguaje; lenguaje verbal, gráfico, gestual, sonoro» (*Gramática filosófica*, I. 129. Subrayados nuestros). Se precisará, para evitar cualquier malentendido, que la referencia hecha aquí al concepto de gramática en Wittgenstein, lejos de aproximar la problemática de Rosen de una investigación gestalt de los campos semánticos connotativos (a la manera de L. B. Meyer, por ejemplo: *Emotion and meaning in Music*, University of Chicago Press), es conceptualmente distinta, conforme a la pertinencia wittgensteiniana de la idea de gramática, de todo análisis psicológico de las estructuras semánticas localizadas en un marco experimental.

Como el gesto crítico conduce también a Rosen a una reflexión, fuera de toda perspectiva ontológica, sobre el ser mismo de la música, que revela simultáneamente una estética y una ética en la ejecución: «Si la música es más que una simple notación sobre un papel, su traducción sonora es una cuestión crucial (...). El acto de componer vuelve a fijar los límites al interior de los cuales el intérprete se expresa libremente. Pero de una u otra manera la libertad del intérprete está limitada (o debe estarlo). Los límites fijados por el compositor revelan un sistema que en gran medida semeja un lenguaje que le da su orden, su sintaxis, su significación propias. Esta significación, el intérprete la pone en relieve; no contento con llamar la atención sobre su repercusión, debe crear, por así decirlo, una realidad palpable. Nada permite suponer que un compositor o sus contemporáneos sepan siempre cómo hacer para que el oyente tome plena conciencia de esta significación»²¹.

Proponer criterios de corrección para el establecimiento de textos (como el *concierto para piano K 503* por ejemplo), la articulación, la ornamentación, la ejecución de las cadencias, la elección de la sonoridad o del fraseo, no equivale, desde luego, a imponer un marco prescriptivo histórico en el estilo espeleológico apreciado por quienes confunden interpretación y arqueología, ni a entregarse a una fantástica expresividad individual. Volviendo siempre a los problemas que plantea la interpretación a la evolución de lo que se llama Estilo Sonata después de los cuartetos *Op. 33* de Haydn (por ejemplo) hasta las obras límites del estilo tardío de Beethoven, como los últimos cuartetos, la sonata *Op. 111* o las variaciones de Diabelli, Rosen demuestra ejemplarmente que las investigaciones históricas en este campo no cobran todo su valor más que si están constantemente referidas a una figura normal relativamente estable y coherente del estilo clásico.

Rosen esboza las características propiamente formales del estilo clásico cuando delimita la doble apertura semiológica e histórica de la idea de *drama*, concebida como lógica del *acontecimiento* musical: «Los tres puntos que hicieron el nuevo estilo tan apto a la acción dramática fueron: primero, la articulación de la forma y del fraseo, que transformó la obra en una sucesión de acontecimientos diferentes; segundo, la

21. S. C., p. 253.

creciente polarización tónica-dominante, que permite obtener en el interior de cada obra una tensión nítida y superior que se difunde en el todo (y una definición más precisa de las relaciones armónicas, elemento que también puede cargarse de significación dramática); y tercero, factor importante entre todos, el uso de la transición rítmica, que permite a la factura transformar paralelamente la acción en escena sin poner en peligro la unidad puramente musical del discurso»²².

Esta triple articulación de los rasgos por los cuales el estilo sonata debe más que otro consentir al drama, es inversamente colateral con la afirmación del papel estructural que la ópera, en particular la *ópera bufa*, debía jugar en la constitución misma de la forma clásica, hasta en sus aspectos no operáticos. «En efecto, toda descripción de la forma sonata aplicada a los cuartetos de Haydn vale también para la mayoría de las formas de una ópera de Mozart»²³.

Como lo resalta juiciosamente Rosen, disponerse a ilustrar el carácter altamente fantástico de esta poderosa mitología pedagógica conocida bajo el nombre de *forma sonata* es un juego demasiado fácil para lograr una verdadera fecundidad analítica, y del cual, por añadidura, todo músico o melómano aunque sea poco atento se habrá librado ya²⁴.

22. S. C., p. 369.

23. No es en cambio indiferente mencionar el contexto tardío y académico en el cual, hacia 1840, se elaboró el concepto musicalmente ilustrado para mostrar lo que no podían ser en el siglo XVIII la factura y la estética de la sonata: un esquema abstracto y normativo. Las diferentes presentaciones de la «forma sonata» después de K. Czerny hasta V. d'Indy están todas reguladas, con pocas excepciones, por la fórmula siguiente:

Primera sección o exposición: tema 1 (o 1er. grupo de temas) a la tónica; transición o "puente"; tema 2 (o segundo grupo) a la dominante o al tono relativo; retomada de la exposición -segunda sección o «desarrollo»- segmentación y combinación de los temas (eventualmente flanqueados por temas secundarios) en un recorrido de modulaciones; tercer sección o "reexposición" de dos temas o grupos de la exposición tónica -Coda facultativa.

El examen de las "teorías de la forma" clásica, al cual está consagrada la segunda página de la *Introducción* muestra que este esquema abstracto, como se sabe, se interpreta privilegiando en la forma, ya sea el aspecto *melódico* o *temático*, ya sea el plano *armónico*.

Este tipo de oposición en música no puede más que evocar de manera irresistible las justas del espíritu que opusieron al sintetista superior Philifor al analista superior Antiphilifor en el *Philifor cousu d'enfant* de Gombrowicz.

24. La función central de la ópera *bufa* se interpreta efectivamente en el marco de la evolución del teatro del siglo XVIII y en particular a partir del papel prepon-

Importa por el contrario construir positivamente un quasi-modelo descriptivo de formas que puedan responder a la denominación de *sonata* y privar así el discurso estrictamente técnico de su autonomía abstracta. Para caracterizar la estructura clásica, Rosen presenta cuatro formas que regulan la economía de ideas musicales y las enumera en un orden de tensión decreciente que «refleja el movimiento interior de tensión y resolución al interior de cada forma particular» (formas sonata: 1er. movimiento -paradigmático-, movimiento lento, minueto, final). Estas formas no constituyen esquemas predeterminados, el lenguaje que las define es del orden de la *información*: exposición de los *acontecimientos*, *resolución simétrica*, *cúspide dramática*. Esta sistematización dinámica de las formas, que articulan la estructura en ella misma según una economía dramática determinada, formaliza la definición conceptual central de la forma clásica que Rosen enuncia en su primer capítulo cuando realiza el estudio de un ejemplo típico de resolución de un contraste dinámico en la *sinfonía Júpiter*: «Esta síntesis no es otra que la forma clásica en miniatura. Sin querer hacer de Haydn, Mozart y Beethoven discípulos de Hegel antes de tiempo, la manera más simple de resumir la forma clásica es definirla como la resolución simétrica de fuerzas opuestas»²⁵.

En su obra consagrada a Scarlatti, Ralph Kirkpatrick expone un precioso diagrama que pone en evidencia la estructura de la forma sonata clásica y la estructura binaria de una sonata en Scarlatti²⁶. No más que la forma sonata, la sonata en Scarlatti no constituye una morfología regular y homogénea. Kirkpatrick se ha ocupado entonces de proponer un concepto sintético, descriptivo e hipotético en el cual la *simetría dual* (cualesquiera sean los desarrollos) y el *movimiento armónico secuencial* juegan un papel determinante.

El conjunto del segundo capítulo de la obra de Rosen contribuye en alguna medida a especificar conceptualmente el plan *clásico* del diagrama de Kirkpatrick: construye más generalmente la relación existente

delante de la comedia de situación, cuya rítmica y economía van eventualmente acompañadas a una temática psicológica de los conflictos *individuales*, haciendo eco en el campo musical al paso de la lengua del sentimiento a la de la acción dramática (cf. S. C., pp. 395-403).

25. S. C., pp. 102-103.

26. Scarlatti, D., Princeton University Press. 1953.

entre el estilo barroco en su conjunto y el estilo clásico, formalizando las transformaciones que, de uno a otro, intervienen en el uso de los principales conceptos y parámetros musicales. De esta reforma operada por el estilo sonata, Rosen distingue dos criterios analíticos mayores: de una parte, la función estructurante de el *fraseo articulado y periódico* -que tiene como consecuencia decisiva la *exigencia de simetría*- y, de otra parte, la *dramatización de la modulación* o de la disonancia a gran escala. Fundado en el movimiento lineal de la secuencia armónica, la teleología del material barroco responde a otra lógica del drama: la del afecto.

Por el contrario, la lógica dramática del estilo sonata es esencialmente discursiva: esta discursividad, que modela ciertamente el drama propiamente dicho, pero también (ejemplarmente en Haydn) la ironía, el humor y la farsa, nace del desarrollo de una relación determinada con el lenguaje de la tonalidad -que Schönberg llama «desarrollo por variaciones» o «estilo homofónico-melódico».

«Mozart y Haydn generan todas las consecuencias de la disposición jerárquica de los acordes perfectos: en sus obras, todas las tonalidades concebibles pueden, de manera articulada, dramática inclusive, oponerse a la tonalidad principal, logrando como consecuencia una escala de significaciones mucho más vasta»²⁷.

Cualquier aspecto que uno circunscriba en esta escala, desde, por ejemplo, un análisis del sexteto en *mi* bemol mayor del segundo acto de *Don Giovanni*²⁸, del cuarteto de cuerdas K 565 o del trío en *re* mayor L 20 (H16), el movimiento tonal guarda una función reguladora o, como lo ha indicado Wittgenstein, «gramatical»:

«La teoría de la armonía no es, al menos en parte, fenomenología sino gramática? La teoría de la armonía no es cuestión de gusto»²⁹.

Por «teoría de la armonía», Wittgenstein no intenta designar una lista cerrada de prescripciones o de «reglas gramaticales» en el sentido estricto -que no es precisamente el de Wittgenstein- sino más bien la multiplicidad libre, abierta, de las interacciones entre un sistema y su uso.

27. S. C., pp. 29-30.

28. *Ibid.*, pp. 376-382.

29. *Investigaciones filosóficas*, I. 4.

¿En esta perspectiva, el libro de Rosen -circunscripción de una de las múltiples interpretaciones que realizamos con la forma, y mediación entre la música para leer y la música para *escuchar*- no sería primordialmente *indicación interpretativa*?

Para dar a leer este gesto en su último momento tético, que un comentario crítico duplicaría aquí inútilmente, la siguiente invitación a la lectura:

«Errando siempre a través de la neblina, un dedo en los labios, voy del *adagio molto e meso* del séptimo cuartero al *molto adagio andante* del décimo quinto, o bien, pensativo, busco cómo y por qué el sol haydeniano de la juventud de Beethoven llega tan extrañamente al umbral de su muerte en el último *rondo* y en el *andante en fa* mayor. ¿Cómo y por qué? Preguntas oscuras, respuestas vagas, que se disuelven en el murmullo de la música como en el de un riachuelo -aquí ningún contorno es preciso- y uno no puede más que interrogar, que responder sin dejar de buscar, un dedo en los labios, errando siempre». (W. Gombrowicz, *Diario*, 1957-1960)

Aún si toda filosofía debería, como dijo un día Wittgenstein, escribirse en poemas, me parece menester no limitar el proceso *comprensión* a un mero juego de diferencias interpretativas. Dos clarificaciones esenciales me parecen necesarias para orientar el desarrollo de esta temática:

1. La arquitectura de la *Abbildung* según el Wittgenstein del *Tractatus* era susceptible de ofrecer un cuadro teórico para la formulación de las tesis estéticas de la abstracción pictórica de la “emancipación de la disonancia”. Sin embargo, la tesis de Worringer y las de la mayoría de creadores como Mondrian no son más afines a las de Wittgenstein que a las de Husserl y sobre todo a las de Brouwer.

Los conceptos de *pensamiento*, de *juego de lenguaje* y de *regla* son pertinentes para unos sistemas de reglas imprevisibles, pero eso no quiere decir que estén conectados conceptual o históricamente con las tesis de la *Harmonieche* y del *estilo y la idea*. El concepto de *musikalische Gedanke* corresponde en Schönberg al concepto tradicional de *idea* lógicamente articulada, por ejemplo, en Vincent d'Indy. En cuanto a la pertinencia musico-filosófica, está claramente formulada por los primeros teóricos griegos -y en el sentido de Wittgenstein, por Novalis: el

lenguaje es instrumento musical de la idea (fragmento 1141). La crítica de los meta-conceptos y la discusión de la meta-matemática de Hilbert, lejos de ofrecer una analogía con las justificaciones lógico-históricas, se aplican a la entera conceptualización cuando ésta sigue ciegamente paradigmas lógicos o científicos presentados como históricamente necesarios. La «lógicidad del material» es una de esas mitologías.

Por tanto, la relatividad de los sistemas simbólicos estipulada por Wittgenstein admite transitivamente la validez de todos los tipos de órdenes estéticas, aún si el concepto de música, por ejemplo, no puede serles atribuido en el mismo sentido. Hasta al hombre de mente sencilla, observa Wittgenstein, corresponde un orden: en lugar de hablar del *also antez dem orduung*, tendríamos que situarlo en relación con un orden más simple. Los productos derivados de la industria musical actual -lo que algunos filósofos pragmáticos llaman de manera insólita «música popular»- tiene indiscutiblemente su lugar en esta clase de objetos.

Si existió un ideal de libertad bien conocido por Wittgenstein, por haberlo escuchado cantar incansablemente, fue aquel que celebraron los *Maestros cantores*:

Walter: Wie fang ich mach der Regel an?

Sachs: Ihr setzt sie selbst undifolgt ihr dann.

Y si existió una idea atractiva que Wittgenstein rechazó con mayor energía, fue asimismo la creación de una gramática *ad hoc*.