“Música Callada” una propuesta para interpretar el silencio

Carlos García Mera

Máster en Crítica
y Argumentación Filosófica

MÁSTERES
DE LA UAM
2017 - 2018

Facultad de Filosofía y Letras

UAM Universidad Autónoma de Madrid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MASTER EN CRÍTICA Y ARGUMENTACIÓN FILOSÓFICA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

TRABAJO FIN DE MASTER

"MÚSICA CALLADA"

UNA PROPUESTA PARA INTERPRETAR EL SILENCIO

CARLOS GARCÍA MERA

TUTOR:

DR. JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS

MADRID, 2018

"MÚSICA CALLADA"

UNA PROPUESTA PARA INTERPRETAR EL SILENCIO

CARLOS GARCÍA MERA

No es el silencio del desierto carente de toda vegetación, ni el de un cadáver que ha caído en el sueño eterno y en la desintegración. Es el silencio del "abismo eterno" donde se hunden todos los contrastes y condiciones.

TEITARO SUZUKI

Abrimos los oídos
y escuchamos su música
tan próxima al silencio, tan cercana
al temblor de lo imperceptible.

BASILIO SÁNCHEZ

Ya en el siglo XIII estaba contenida en las Cantigas, como una holografía, toda la música de ahora. Así, yo hoy, con mi guitarra, abrazo toda la música anterior a mí en el tiempo, y a la vez toda la que será y nadie ha oído todavía.

NARCISO YEPES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ____ 7

I. LA ESCUCHA ANTES DEL TIEMPO ____ 9

El mundo en el silencio ____ 11

En el principio fue el *fonos* ____ 16

Música y Tiempo ____ 23

II. LA MÚSICA CONTRA SÍ MISMA ____ 29

La obra de arte musical en la era de la reproductibilidad técnica ____ 31

El autor y el intérprete ____ 34

Ser instrumento ____ 38

III. MÚSICA CALLADA ____ 43

La negación de la estética ____ 45

El material líquido ____ 49

La música no empieza ni acaba. La música está ____ 54

BIBLIOGRAFÍA ____ 59

INTRODUCCIÓN

La consideración de la música como un problema filosófico es algo que ha preocupado a no pocas generaciones de pensadores. *¿Qué es la Música?* es la pregunta ontológica que precede toda consideración sobre ella misma. La música, como intentaremos ver a lo largo de este texto, se acerca a la palabra mística, que en su decirse se silencia, es decir: saldremos al encuentro de la música por la vía del silencio. Un silencio que nunca empieza y nunca acaba pero que en él fluye todo sonido.

Este trabajo es el fruto de una profunda preocupación por la interpretación musical, por cómo ha de acceder el intérprete a la música y la posición que ha de tomar ante ella. Es por esto que el texto no es una suerte de respuesta a la pregunta inicial, sino, más bien, una propuesta para *ser* instrumento. Como veremos, el pensamiento musical de Narciso Yepes ha sido el acicate que ha despertado gran parte de la argumentación, no porque éste sea el centro del trabajo, sino porque a raíz *Ser Instrumento*, título de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, se ha intentado profundizar en este aspecto. Y este olvido de sí en el instrumento enlaza con la vía mística del olvido de sí en el silencio.

Entender la música, no como la producción sonora de occidente, sino como la organización entre silencio y sonido a través del tiempo, nos hace ampliar el horizonte en el que ésta acontece. El trabajo no pretende ser una crítica al antropocentrismo, entendido aquí como el modo en el que el ser humano se erige en el centro de la experiencia, sino, como afirmaba antes, en una propuesta de interpretación musical en la que cabe preguntarse si el sujeto-intérprete ha de estar presente en el hecho musical, si éste ha de poner la música a su servicio o, como aquí trataré de defender, ponerse al servicio de la música.

Este es el punto de partida de este texto, motivar una perspectiva que procure otro modo de entender nuestra relación con la música, de pensar la música y pensarnos en ella, no como un medio por el cual afirmamos nuestra individualidad en la autoexpresión, sino la forma en la que ella se expresa a través de nosotros.

I

LA ESCUCHA ANTES DEL TIEMPO

EL MUNDO EN EL SILENCIO

El silencio

Que vaya a dedicar las primeras líneas de este trabajo a hablar del silencio ya es algo arriesgado, no sólo por el tema en cuestión, sino por ser el inicio un lugar poco apropiado para ello ya que éste invita más al acabamiento. Sea como fuere, lo que intentaré definir aquí no es una visión del silencio como el acallamiento del sujeto, la retirada del mundo, es decir, dar una visión negativa o epigónica del mismo, sino todo lo contrario. Caer, una vez más, en el error en el que tantos otros cayeron para hablar de lo que no se puede decir es, simplemente, tradición. Una tradición que se instala en lo más profundo de la posmodernidad: hablar para no decir nada. Cabe, siquiera, la comparación con otros pensadores del silencio que, desde la espiritualidad, abrieron una de las dimensiones en las que este se expresa con mayor potencia. Pero el hablar místico es un hablar contra las palabras; cuanto más trata de comunicarse menos se explica. Quizá por eso el formato más común para expresar este género sea la escritura aforística o, en su final, la retirada discreta del "mundanal ruïdo". El hecho de que la mística se haya ocupado de este problema con mayor asiduidad que la filosofía occidental no es algo extraño: en un mundo en el que la Razón enfría impulsos, parafraseando a Shakespeare, el silencio no es más que un brote o un vástago. Pero todo brote o vástago termina por echar raíces y encontramos excepciones puntuales en la teología apofática o en autores como Johannes di Silentio, que no es más que el seudónimo de Kierkegaard. Este último abriría la puerta a un interés más acuciante en las generaciones posteriores, a saber, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein o Gadamer. Así la filosofía que augura el fin de la Modernidad se aleja del discurso filosófico anterior adoptando una escritura a favor de la palabra fragmentada, posibilitando una filosofía en el descubrimiento del límite. Pero esta filosofía instalada en la crisis del ser no puede ser el quicio de la puerta desde donde emprender la marcha, hemos de poner la vista en aquella escucha del silencio del mundo, aquella música propiciatoria para el encuentro interior.

El silencio, entendido como la quietud del alma aristotélica, en la que ésta se hace sabia y prudente, es a lo que, a partir de ahora, llamaremos *sigé (*σιγή), el "dejar discurrir y no querer nada ni elegir nada[1]"; en consecuencia, *silencio* se tomará como acallamiento, siempre cargado de intención. De este modo la *sigé* es una de las experiencias humanas que se manifiesta con mayor intensidad, precede, en todo momento, al encuentro con el sonido. Es

[1] San Juan de Ávila: *Los incipientes. Recogimiento y Dejamiento.* (Cit. orig: "Linquite et linque omnes sensu")
En: Andrés, Ramón: *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre silencio.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2017. p. 151.

por esto que el *silencio* es intencionado, no surge, sino que resuena como un hecho aislado, es decir, su naturaleza no es la de apaciguar sino la de acallar, mutar, la imperiosa negación de lo que nos rodea. Si hacemos una búsqueda somera del término 'silencio' por los diccionarios de uso, cabe resaltar que las acepciones que aparecen en primer término son aquellas que se refieren al *silencio,* es decir, entendido el cese de cualquier actividad. No obstante al ahondar en sus raíces etimológicas el sentido activo (*silencio)* y pasivo (*sigé)* del término varía notablemente su significado, de éste modo *silere* indica la expresión de "serenidad, de no movimiento, un silenciarse sin aparente objeto, impersonal"[2] y *tacere* en cambio "un callar 'activo', una voluntad que pretendía antes bien la disciplina del no hablar".[3]

No es mi labor aquí la de exponer qué tipos de silencio hay –"el silencio de los peces cuando mueren. El silencio durante el día. El silencio al atardecer. El silencio en el curso de la pesca nocturna. El silencio del alba, cuando la barca regresa a la orilla y la noche se disipa poco a poco en el cielo junto con el frescor, los astros y el miedo"[4]-, sino exponer las diferencias terminológicas o conceptuales entre *silencio* y *sigé* que propongo en este primer apartado.

Sigé

No es baladí esta división, obedece a un propósito mayor en el que ahondaremos en siguientes capítulos. Para iniciar nuestro análisis sobre la *sigé* tomaremos como referencia la definición que Pablo d'Ors nos facilita, así, *sigé* es "el marco o el contexto que posibilita todo lo demás"[5]. Lo que Pablo d'Ors quiere decir con esto es que la *sigé* es la calma de las cosas, el mundo en silencio. A simple vista podría decirse que el silencio es, al igual que la materia en estado sólido, inerme e inerte. Sin embargo la *sigé* , vive en constante vibración y fluye, al igual que el río fluye debajo del hielo. La *sigé* es la quietud del *fonos,* la antesala del mundo sonoro, el principio en el que todo se afirma. Si hablamos en términos musicales diríamos que la *sigé* es la primera nota, el impulso del sonido que aún está en un estado de letargo; el *silencio*, en cambio, es la nota que se apaga, el sonido que ha perdido todo impulso.

¿Y qué es todo lo demás? "Lo sorprendente es que no es nada, nada en absoluto: la vida misma transcurre, nada en especial. Claro que digo 'nada', pero muy bien podría también decir 'todo' "[6]. Aquí se resuelve otra máxima de la escritura mística, y también estoica, sobre el silencio, a saber, el dejarse de sí, la disolución del yo. Así, no existir en el mundo es, a su

[2] *Op.cit.* p. 14.
[3] *Ibid.*
[4] Quignard, Pascal: *El odio a la música. Diez pequeños tratados.* Ed, Andrés Bello. Barcelona, 1998. p. 83.
[5] d'Ors, Pablo: *Biografía del silencio.* Ed, Siruela. Barcelona. p. 20.
[6] *Ibid.*

vez, no oponer resistencia –"el hombre sosegado es el que se rebaja"[7]-. Esto, la disolución del yo, es algo que nos acompañará en varios puntos de este trabajo y cómo es necesario este dejar discurrir para la música.

No se trata de hacer una exégesis sobre los textos espirituales, sí, en cambio, usarlos de base para fundamentar mis consideraciones a tenor de este concepto. La experiencia de quien se deja en el silencio nos hace ver que, más que un aislamiento, es una escucha atenta. Una escucha que reconoce la parte detenida en el constante fluir del mundo, un abandono de sí en el cauce del desapego. Si más arriba diferenciábamos entre el sentido activo y pasivo del término, aquí se deja ver con mayor claridad esta distinción: *sigé* tendría que ver con la actitud mística y *silencio* con la voluntad ascética.

Lo que me lleva a insistir en el sentido positivo del término y su relación con la mística se debe, principalmente, a contradecir su significado posmoderno enmarcado en la negatividad o la carencia, en la distancia que interpone con la vida al ser sinónimo de muerte. Desde la extinción del proyecto de la Modernidad, nuestro mundo ha concluido de forma irremediable, no en el silencio, sino en el mutismo, es decir, la absoluta contraposición al ruido. Pese a vivir en una sociedad plagada de estímulos visuales y sonoros, los espacios en los que habita el individuo contemporáneo no permiten la palabra, estamos abocados al mutismo. La técnica ha facilitado la comunicación humana y la globalización, o aldea global si se quiere ser *kitch*, se ha extendido sobremanera. La radio, la televisión, internet, los *smartphones* parecen negar un mundo callado, sin embargo la técnica no es más que el velo que cubre lo inhóspito. El ser contemporáneo vive en una comunicación artificial, todo lo que se dice y se nos dice termina por no decir nada. "El iPod o las demás tecnologías electrónicas, aún estando en el corazón de la vida urbana, son en realidad medios para 'apagar la calle' o para poner momentáneamente entre paréntesis la presencia del otro incluso mientras se mantiene con él una conversación cara a cara"[8].

Detrás de la niebla que el ruido presenta sólo cabe el vacío como sustrato y fuerza gravitacional. Es aquí donde crece la incertidumbre, el error y la irracionalidad de la Modernidad que aún opera de forma fantasmática. El mutismo contemporáneo articula las fronteras sociales entre lo permisible y lo prohibido, muestra abiertamente los síntomas de la enfermedad de la Razón, alberga los profundos miedos de la sociedad contemporánea, que ha venido a llamarse posmodernidad. El término *mutismo* se puede contextualizar en procesos culturales concretos que responden a juicios morales, emocionales y actos de contención, a

[7] Ibn 'Ata' Allah: *Sobre el abandono de sí mismo (X, 4).* Madrid, 1994.
[8] Le Breton, David: *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea.* Ed, Siruela. Barcelona, 2018. p. 14.

saber: callar, reprimir, omitir, prohibir… Estos términos aledaños han ido invadiendo, cada vez más, el territorio del silencio, de la *sigé* –pausar, sosegar, serenar- hasta que apenas hay una mínima distinción entre ellos. En un principio todo apuntaba a que la Modernidad terminaría por silenciarse, por conducirse lentamente a su reducción. No obstante parece ser que ha vencido el acallamiento de sí misma, el no decirse.

Recuperar, aquí, el silencio en su sentido positivo es una pulsión de vida. El decir místico no es un decir agotado, aún presenta "formas de hablar del silencio"[9]. En el esquema que intento configurar, la *sigé* es el motor mediante el cual el sonido *(fonos)* se aviva, germina -recordemos que este trabajo tiene como fin una propuesta de interpretación musical-. No es extraño ver cómo, en la escritura mística española del s. XVI, la figura de Dios se vea reflejada en presupuestos tan contradictorios como el hombre, el destino o el tiempo y que esa figura sea, a la vez, la imagen velada del silencio. Aquí reside la complejidad de éste empeño, más aún cuando entra el tiempo como factor que determina la escucha, ya que es aquí donde la *sigé* y el *fonos* se manifiestan de igual modo.

Tiempo de silencio

Si bien es cierto que el presente es la única dimensión del tiempo, es decir, aquel momento que nos pone en comunión con lo real en el mundo, esto no es más que una aproximación al tiempo cronológico. La música, al igual que otras disciplinas como la danza, el cine o la literatura, se engrana dentro de aquello que conocemos como 'artes temporales', esto es, aquellas disciplinas en las que, con el fin de ser apreciadas en su totalidad, necesitan del tiempo para desarrollarse. Esta clasificación de 'artes temporales' referida al tiempo cronológico no afecta, al menos del modo en el que veremos más adelante, al silencio[10]. Sí lo hará el tiempo histórico[11] en la manera en que los procesos sociales y culturales imprimen sentido a las cosas del mundo. La superposición de estos dos tiempos, en esencia, tan distintos, hace que se derive una complejidad interminable que desvela el carácter de la condición humana.

---

[9] Haas, Alois. M.: "¿Por qué y para qué estudiamos la mística?". En*: Philía. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica nº1*. (otoño, 2007). p. 7.

[10] En todo caso el tiempo cronológico afectará al silencio en su duración pero no en la forma en la que éste se nos presenta en una realidad que está en constante movimiento. Así pues, el silencio ha tenido distintos significados a lo largo de la historia, incluso en nuestro presente el silencio es entendido de formas muy dispares dependiendo de la cultura. Esto silencio instalado en el tiempo cronológico no se estructura en torno a sus posibilidades fenomenológicas.

[11] Tiempo histórico, es decir, el movimiento de la sociedad, de lo humano, de los que le acontece. Es un tiempo que se percibe pero no se ve, ni se toca. Es una construcción subjetiva se desarrolla a partir de investigaciones e interpretaciones.

No obstante cabría pensar un tercer tiempo al que remiten todos los anteriores. Un tiempo antes del tiempo. Este tiempo bien podría llamarse *sigé* en tanto que es el "instrumento en el que las sustancias comienzan y se mueven"[12]. Ramón Llull nos abre la puerta a este tercer tiempo y también parece hacer esa distinción de tres: "Las formas que están en potencia, están en la cara del tiempo; las que están en acto, en medio, y las que se han corrompido, detrás"[13]. Aunque para Llull lo que diferencia a las formas es su posición en el tiempo[14], que es uno y trino, como Dios –antes subrayábamos esta característica de la mística renacentista-, sí se puede entender que aquellas formas en potencia que están en la cara del tiempo pertenecen un primer tiempo ontológico; las que están en medio a un tiempo cronológico y las que se han corrompido y están detrás, en un tiempo histórico o fenomenológico.

Para movernos fuera de las aguas calladas de la mística, vamos a traer el argumento ha una fecha más próxima. Jeanne Hersch indica que existe un tiempo instalado en la eternidad, "la eternidad en cuanto *intemporalidad*" de todo aquello que "existe fuera del tiempo"[15]. Este existir fuera del tiempo es semejante al existir del *fonos* fuera del sonido, o lo que es lo mismo, y ya indicábamos antes, *sigé*.

El horizonte donde se mueve el silencio al que hacemos referencia, no es más que la negación constante del sujeto como modulador de la realidad. Lo que sobrevuela desde hace tiempo estas palabras es la concepción platónica del tiempo como 'imagen' de la eternidad. Esta visión de Platón ha generado innumerables quebraderos de cabeza a la hora de hacer un análisis de su cosmología. De ésta manera, hay quienes lo identifican con el movimiento del Universo, como Sciacca o Mondolfo, en tanto que sus posturas desvelan la confusión entre los conceptos de eternidad y de infinita sucesión temporal, hacia el pasado y hacia el futuro; otros que niegan esa relación y afirman que el tiempo es la *medida* del movimiento, como Proclo, es decir, cada impulso del tiempo es medida de un movimiento.

Vamos al origen, el texto del Timeo en el que se referencia este concepto: "procuró realizar [el creador] una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad […] eso que llamamos tiempo"[16]. Acaso esta concepción platónica tiene visos de

---

[12] Ramon Llull: *Libro de los proverbios (II, CXXXV, 2)*

[13] *Ibid (9)*

[14] "Todo lo que se mueve, se mueve en el tiempo" *(II, CXXXV, 6)*. Aquí Ramón Llull indica que el tiempo es estático y las cosas se mueven por y a través de él. Esta concepción teológica y teogónica del tiempo como metáfora de Dios no resulta del todo convincente. Desde aquí prefiero contemplar la posibilidad de tres tiempos en los que dos (cronológico e histórico) son percepción y preocupación del ser, mientras que el primero sí podría hacer referencia a ese tiempo inmóvil. No obstante esto es una tarea harto compleja puesto que "ningún sentido percibe el tiempo, y, por esto, la imaginación no se lo puede imaginar" *(17)*.

[15] Hersch, Jeanne: "Música y Tiempo vivido". En: *Tiempo y Música.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2017. p. 14.

[16] Platón: *Timeo, 37d.*

aproximarse a aquella que Parménides postuló sobre la eternidad (αἰών) como presencia absoluta, y que no es incompatible con la existencia temporal platónica. Así, la eternidad (*sigé)*, entendida como ese primer tiempo de silencio*,* corresponde a la extensión de lo inteligible, es decir, las Ideas y el tiempo, en tanto que histórico y cronológico, a la esfera de lo sensible.

La manera en la que la eternidad y *sigé* se relacionan ha de entenderse como potencia sin acto, como la esfera de lo no intencionado, donde el yo desaparece o aún no ha aparecido. Es por esto que la mística busca la desaparición de sí, el dejarse llevar sin esperar nada, como vía de acceso a este otro lugar que "sirve de medio a otro ser en sí mismo"[17]. En definitiva parece resultar que en la búsqueda de este silencio que "recrea y enamora"[18], es necesario un sentir ahistórico, desligado de toda referencia humana que lo dote de objeto o propósito alguno.

EN EL PRINCIPIO FUE EL FONOS

Contrariamente a lo que se suele pensar, en este trabajo se mantiene que el *logos* no fue la base fundante para la configuración de nuestra realidad, más bien fue el resultado de un proceso de organización del *fonos,* es decir, aquellas pautas normativas del sonido fueron las que dieron lugar a la palabra. En el relato occidental del *ἀρχή,* la palabra ocupa un papel fundamental, más aún en el texto Sagrado, donde la Palabra es el inicio fundante de la realidad. Pero pocos advierten que la Palabra por sí misma es sólo sonido, es decir: sin un interlocutor capaz de descifrar el código del mensaje, la Palabra se nos da como un conjunto de sonidos articulados sin una significación a posteriori. Esto se puede extrapolar a aquella filosofía del lenguaje que defiende cómo éste es el mecanismo por el cual el ser humano empezó a relacionarse con el entorno. Gadamer explica en "Verdad y Método" que el *logos* es el motor de transformación de lo que él denomina *entorno* en *mundo.* A diferencia del resto de seres vivos, en cuanto a que la relación de éstos con el mundo no es capaz de transformar el medio sino que están directamente confiados a su propia ley natural, el ser humano sí tiene la capacidad de transformar este medio, este *entorno,* en una relación de significados y significantes. Aquí podemos aventurarnos a contradecir la máxima gadameriana en la que "en el lenguaje se representa a sí mismo el mundo" diciendo que es en el sonido donde

[17] Ramon Llull: *Libro de los proverbios (II, CXXXVI, 20)*
[18] San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual.* Ed, Fundación Universitaria Española. Universidad de Michigan,1981. p. 769.

realmente se representa a sí mismo el mundo. Dicho de otro modo: el primer contacto del ser humano con aquello que le rodea no es el *logos* sino el *fonos.*

La diferencia entre *sonido* y *fonos* es similar a la que hacíamos entre *silencio* y *sigé*, en tanto que *sonido y silencio* tienen una carga intencional propia, mientras que *fonos* y *sigé* carecen de cualquier intención en sí.

El *fonos* fue aquello que incidió de lleno en los primeros seres humanos, a través de él ordenaron el mundo, sus peligros y cuidados. El sonido se presentó al inicio de los días como la clave para comprender las relaciones entre el ser (sujeto) y el mundo (objeto). Stravinski nos da una definición más aproximada en estas líneas: "La música nos es dada con la única intención de establecer un orden en las cosas, incluyendo, de modo muy particular, la coordinación entre el *hombre* y el *tiempo"*[19]. Pese a que Stravinski nos hable de la música, aún no hemos entrado en ella *per se*, más bien habría que transliterar sus palabras y acomodarlas a lo que ahora nos ocupa; así pues, bien podríamos decir que el *fonos* es el que establece esa relación entre sujeto y objeto, sin la necesidad de estar organizado todavía. De este modo las 'culturas civilizadas', es decir, nuestro mundo occidentalizado, lleno de estímulos, desarrollan una mejor percepción visual que en las 'sociedades primitivas', donde la percepción acústica predomina[20] ya que la palabra está estrechamente relacionada con el sonido y su valor (*sonido).*

Este contacto inicial se puede observar de manera clara en los balbuceos de un recién nacido. Estos balbuceos no son otra cosa que la imitación de los sonidos que percibe y que ya, desde muy temprano, distingue entre "agradables" o "desagradables". Y no sólo distingue esta diferencia, sino que también es capaz de reconocer la voz de la madre entre las voces de otras mujeres. Evidentemente para un recién nacido la experiencia lingüística es completamente inexistente, no hay una significación del *logos* pero sí que hay una relación inmediata con el sonido. Esto puede llevarnos a etapas anteriores al parto y plantear dudas sobre la experiencia sonora en el útero y cómo el líquido amniótico es el medio conductor de la vibración sonora.

No podemos obviar que el sonido es la parte sustentante de nuestra comunión con la realidad y que toda teoría del lenguaje debe tener en cuenta que, en su nivel más radical o primigenio, el *logos* ante todo es *fonos.* Algo que intuyó Platón en *El Sofista* cuando sustituyó el *kénoma* atomista por la onda en expansión de las vocales y que alcanza su perfecta representación en el *Viderunt Omnes* de Perotin, donde la vocal es elástica y es la verdadera esencia del *fonos,* mientras que la consonante es un mero mecanismo para clausurar la frase

[19] Stravinski, Igor; *Chronicle of my life.* Ed, V. Gollancz. University of Michigan. 1936. p. 83.
[20] Schneider, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.* Madrid, 1998. pp. 43-45 y 152-163.

musical. Pero que el principio no fuera el verbo sino el sonido ya lo recogen los textos teogónicos hindúes al afirmar que el primero de los elementos existentes, y por ende el más perfecto, pues brota de la esencia misma, es el sonido *Om*, un sonido que es germen y semilla, en su expansión, del universo. Por tanto, si afirmamos que en el inicio fue el *fonos,* hemos de afirmar que también lo fue la escucha. Así también, en la *Teogonía* de Hesíodo, el mundo nace a partir de su propio sonido, el *fonos* se desvela como testigo de una visión del cosmos que tiene su basamento en la realidad sonora.

> "¡Ea, tú! Comencemos por las Musas, cuyos himnos
> alegran en el Olimpo el corazón del padre Zeus,
> y cantan unísonas el presente, el futuro y el pasado.
> Fluye incansable de sus bocas su dulce palabra,
> destella la morada del resonante padre Zeus
> al propagarse el delicado canto de las diosas,
> y así retumban la nevada cumbre del Olimpo
> y las estancias de los Inmortales. Ellas, lanzando al viento
> su voz eterna, alaban con su primer canto, desde el origen,
> el venerable linaje de los dioses, a los que Gea y el vasto Urano
> engendraron, tal como mañana aquellos engendrarán
> a otros dioses dispensadores de bienes."[21]

Pese a que los textos teogónicos se fundamenten en el mito o en la fábula y no en una verdad empírica, no dejan de contener cierta verdad que alude a la visión del mundo que tenían nuestros antepasados. En estas creencias sobre el origen del Universo el sonido es el medio por el cual el misterio divino creaba y conformaba la realidad.

El sonido de la escucha

Se empieza a vislumbrar con tenue luz aquello a lo que llamamos *fonos,* y su estrecha relación con a escucha. Así pues, el *fonos* se muestra como todo aquello cuya condición de posibilidad es la escucha en sí y no su emisión, a saber: la voz, en tanto que objeto audible, es *fonos*; no así en tanto que sujeto emisor. El *fonos* siempre nos interpela, algo 'suena' porque podemos oírlo. Heidegger nos dice que "la conciencia habla única y constantemente en la modalidad del silencio"[22] entendida como la naturaleza de la vocación, es decir, la llamada

[21] Hesíodo: "Teogonía" En: *Obras y fragmentos*. Trad: Aurélio Pérez y Alfonso Martínez. Ed, Gredos. Madrid, 1983. pp. 36-47.
[22] Heidegger, Martin: *Ser y tiempo*. Ed, Trotta. Madrid, 2009. p. 290.

es, en todo lugar, un acogerse en el silencio sobre uno mismo ya que en la esencia de esta llamada reside la carencia de *fonos*. Desde aquí, este planteamiento, no es más que un compartimento estanco, en el que las hojas no dejan ver el bosque. Contradiciendo a Heidegger, desde los presupuestos de éste trabajo, podemos decir que no hay *sigé* en el pensar, puesto que ya es *fonos*. Es decir, la voz interior ya nos interpela y su escucha es cierta, "la imaginación no percibe el sonido; pero sí su semejanza"[23]. Es por esto que la escucha no siempre ha de ser auditiva, es decir, por medio del oído. Evelyn Glennie nos abre una dimensión de la escucha que nos resulta desconocida: "una persona sorda al sentir la vibración, es capaz de percibir el sonido por más tiempo que una persona oyente, ya que esta última creerá que el sonido ha cesado debido a que lo ha dejado de oír"[24]. Esta escucha no es un 'aparte' del mundo audible, no difiere, al menos, en términos neuronales de la escucha por medio del oído: "las personas con discapacidad sensorial auditiva, cuando está sonando una música sienten las vibraciones en la misma región del cerebro que el resto de los individuos oyentes, lo que permite explicar por qué disfrutan de la música aun cuando no se posee capacidad auditiva"[25].

Lejos ya de los modos de escucha que se propagan por medios físicos como el aire o el agua, la escucha interior es un camino complejo que la ciencia intenta desbrozar. No nos es ajeno el momento en el que nos encontramos leyendo un texto cualquiera, éste por ejemplo, y al mismo tiempo una voz resuena en el interior. Esta voz puede ser la de uno mismo o ir modulando y transformarse en la de un ser querido, un conocido o la voz de un actor o actriz que admiremos. Ruvanee Vilhauer, profesor del Departamento de Psicología de la Universidad de Nueva York, realizó un estudio de caso sobre este suceso cuyas conclusiones nos dicen que un 82.5% de la población experimentaría este fenómeno[26]. Esto se debe a lo que comúnmente se conoce como 'alucinaciones auditivas', es decir, todo sonido que no se corresponde con una realidad física y que no proceden de ningún estímulo externo. Oliver Sacks relata el caso de una mujer que no puede dejar de oír música irlandesa a una intensidad considerablemente alta. Tal es el punto, que ni siquiera puede dormir por el ruido, pero este sonido era producto de una trombosis en el lóbulo temporal derecho[27].

---

[23] Ramon Llull: *Libro de los proverbios (III, CCLVIII, 2).*

[24] Esta cita, extraída y traducida, se encuentra en el documental que dirigió Thomas Riedelsheimer: *Touch the sound: A sound journey with Evelin Glennie (2004)* dedicado a la percusionista sorda de fama mundial.

[25] Howe Ortiz, Ana: *La importancia de la educación musical para personas con diversidad funcional: Discapacidad sensorial auditiva.* Trabajo de Fin de Grado. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento interfacultativo de Música. Grado en Historia y Ciencias de la Música. Madrid, 2017. p. 5.

[26] Vilhauer, Ruvanee P: "Inner reading voices: An overlooked form of inner speech". En, *Psychosis vol.8, nº1.* 2016. pp. 37-47.

[27] Sacks, Oliver: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero.* Ed, Anagrama. Barcelona, 2009. p. 148.

El problema que nos reúne aquí es tratar de discernir si el compositor o el intérprete, en su ejercicio creativo, son victimas de esta patología. A simple vista, los casos de músicos atormentados por sus delirios acústicos, como Händel o Bethoveen, podrían encuadrarse en esta dolencia, pero estos casos son raros y excepcionales y parecen no obedecer a estímulos externos. No sucede lo mismo si pido al lector que reproduzca, en silencio, desde el interior, una melodía que le resulte familiar. Casi podrá oírla nítidamente y no estaría relacionado con las alucinaciones auditivas. Lo mismo sucede cuando un interprete se siente frente a la partitura por primera vez, ha de descifrar el texto que allí acontece, aprender la música que suena en silencio. Del mismo modo, un compositor que se enfrenta al pentagrama en blanco no es poseído por el fantasma de Schubert, como le sucedía a Robert Schuman, o es interpelado por Euterpe sino que, enfriando la imagen romántica del compositor, ha de pensar la música de igual manera que un arquitecto piensa una estructura o un periodista su columna.

El caso del guitarrista Narciso Yepes se revela como clarificador de esta escucha interior, de cómo la música se hace en el silencio. "Lo que hacen en general los otros guitarristas de categoría es leer primero la música y luego adaptarla a la guitarra, pero yo no; primero intento sentir la música y después adaptar el instrumento a ella, y ahí está lo que me diferencia fundamentalmente de los demás"[28]. Lo que Narciso Yepes quiere decir con esto es que para él la música no se materializa en el instrumento, en la ejecución práctica de la obra, sino que se hace visible en un estado anterior. "Lo primero que hago es leer la partitura, luego entenderla"[29], tras ese trabajo primero de lectura interior, de buscar la música entre las notas, que diría Debussy, Yepes confiesa que es en ese momento de abstracción donde la escucha puramente especular o mental le ofrece una versión *ideal,* perfecta de lo que debe ser la obra. Desde ahí buscará en su instrumento la técnica precisa, la aplicación de la experiencia, el efecto sonoro que quizá nunca haya utilizado y que la obra le reclama: "esa es la fase más ardua, hasta lograr oír físicamente lo que estoy oyendo en la mente"[30].

Este dejarse en el silencio en pos de la música sigue la tradición mística antes descrita, a saber, lo que Yepes busca, al igual que otros músicos del silencio como Messiaen o John Cage, es desprenderse de la voluntad de la escucha o, en otras palabras, dejar que los sonidos *sean* sin los amarres del yo. Esta cuestión sobre la interpretación es algo que trataremos con profundidad más adelante.

---

[28] "Aprendizaje adquirido por mi propio trabajo". En *Senkei Shinbun* (1 de octubre de 1960). Japón.
[29] Urbano, Pilar: "Narciso rompe con su silencio interior". En *Época* nº 149 (18 de enero de 1988) pp. 20-25.
[30] *Ibid.*

Sonido y sentido

En la medida en que el sonido forma parte de cualquier tradición cultural, éste está predispuesto a ser transmitido, a ser medio de comunicación entre individuos. La transmisión humana, ya sea de lenguaje verbal o musical, está amparada en la autorreferencialidad, es decir, sujeta al yo y, por tanto, "no puede existir a no ser que al menos algunos seres humanos hayan desarrollado una capacidad para la escucha estructurada"[31]. Lo que Blacking nos dice aquí es que esa 'escucha estructurada' es una escucha que ha terminado por normativizar su forma, es decir, que ha sido pautada a conveniencia por grupos humanos en pos de una mayor y mejor comunicabilidad. Dicho de otro modo, los grupos humanos se han constituido a través de un sentir compartido: una misma lengua, un mismo código simbólico, un mismo patrón musical que permitía la transmisión de conocimientos y el desarrollo cultural.

Pero en esta comunicabilidad subyace el tiempo histórico, que dota de una sensibilidad determinada a cada pueblo que en él habita y que, por ende, es inconcebible sin una ordenación intencionada del sonido. Este ordenamiento o normativización de la escucha es relativa a cada proceso cultural o social, "en la mente ha de haber alguna percepción de orden sonoro"[32] y esa percepción depende de dichos procesos. Es por esto que, tras largos años en África, Blacking descubrió las enormes relaciones entre dos sonidos 'humanamente organizados', uno, musical, y otro, oral: "en el sistema musical de los venda, es el ritmo el que diferencia la canción *(u imba)* del habla *(u amba),* de modo que los patrones de palabras recitadas con una métrica regular son denominados 'canciones' "[33]. Es decir, para el sistema de comunicación venda el único signo distintivo para que algo sea considerado 'música' es un patrón rítmico, algo que se acerca bastante al rap, genero que nació una década después de que Blacking publicara sus consideraciones, y que se pone en estrecha realción con la tradición lírica oral de la antigüedad. Lo que se extrae de esta disertación es que el sonido, o más bien su sentido, su intención, es la que marca la diferencia entre *fonos* y *sonido*. Y esa carga de intencionalidad se debe a que el *fonos* traspasa el tiempo histórico y es este último el que le imprime carácter transformándolo en *sonido.* La relación tan estrecha que existe entre el *fonos* y el tiempo (histórico y cronológico), muestra la doble problemática intrínseca en su naturaleza, es decir, el *fonos* es un acontecer real, pero invisible. La realidad sonora de la que aquí se da cuenta, a saber, el *sonido,* en un sentido radical es un acontecer temporal, necesita

[31] Blacking, John: *¿Hay música en el hombre?.* Ed, Alianza. Madrid, 2015. p. 43.
[32] *Op.cit.* p. 44.
[33] *Op.cit.* p. 63.

de su consumación para *ser*[34]. De este modo, el objeto (*ob-jectum*) sonoro, si lo entendemos en un sentido literal, no es algo sobre lo que podamos volver.

En este esquema se representa el mecanismo mediante el cual los procesos de transformación social y cultural, en definitiva, todo cambio en la red basal de un grupo humano –esté configurado en pequeñas comunidades o en complejos modos de organización histórica como la 'civilización' occidental- transforman el *fonos*, cuya cualidad es neutra, instalada en el desapego del sujeto, en *sonido*, que es dependiente del tiempo histórico como motor transformador.

"¿Por qué oímos siempre hablar de la música rusa por sus cualidades de rusa, y no, sencillamente, por sus cualidades de música?"[35] Esta pregunta incide en el centro de la cuestión que aquí se aborda. Stravinsky hace referencia a cómo los acontecimientos históricos determinaron el presente de la música en Rusia, cómo el tiempo histórico empujó al *fonos* hacia un lenguaje cargado de autorreferencialidad.

La tradición musical rusa, al igual que la tradición barroca de Vivaldi, Bach o Lully, o la tradición popular en regiones como Andalucía o Aragón –por poner algunos ejemplos- obedece a la relación del sujeto con su tiempo. Todas las tradiciones hablan sensiblemente el mismo lenguaje, es decir: Balákirev, Mussorgski o Borodín, en el caso ruso, pese a tener diferencias relativas a cada personalidad, escribían música bajo el velo del mismo tiempo histórico. Tan sólo la autorreferencialidad, la pulsión del yo por manifestarse, es la que los hace diferentes ante un mismo idioma musical, a saber: el grupo de 'los Cinco'[36]. En el *Capítulo III* trataré con más profundidad los fundamentos de la estética como autorreferencialidad, y cómo ésta, instrumento que encierra lo sonoro en moldes conceptuales, no invita a que el sonido *sea* y, por tanto, a dejarse en una escucha que parte de un grado cero. La que, como en Yepes, deja que los sonidos fluyan como si hubiesen sonado por primera vez.

---

[34] Sobre las artes temporales y la necesidad del tiempo para que la música *sea*, hablaremos en el *Capítulo II*.
[35] Stravinsky, Igor: *Poética musical*. Ed, Acantilado. Barcelona, 2016. p. 87.
[36] El apelativo "los Cinco" hace referencia a un círculo de compositores que se reunieron en San Petersburgo, Rusia, en los años 1856-1870. Estos son: Mili Balákirev, César Cuí, Modest Mussorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín. El grupo tenía el objetivo de producir un tipo de música específica de Rusia, en lugar de uno que imitara el estilo en que se basó la música europea, o la formación que se daba en los conservatorios de Europa.

¿En qué afecta el tiempo histórico a la escucha? Una percepción sujeta a lo sensible estaría condicionando la escucha. Si la emisión, como hemos venido diciendo, está cargada de intención, la escucha lo estará de igual manera y en constante transformación. Dicho de otro modo, la música necesita de la interpretación, y ésta no es más que repetición, reproductibilidad. Cuando escuchamos con atención una melodía nueva, la percepción busca reconocer lo que se presenta ante nosotros, pero cuando esa melodía se ha repetido varias veces la intención de la escucha es otra. Esto es extrapolable al surgimiento de nuevos géneros o estilos musicales. Cuando se estrenó la *Consagración de la primavera* de Stravinsky hubo un sonoro revuelo que interrumpió la representación varias veces. Hoy, su escucha, nos es totalmente familiar y no choca con nuestro bagaje musical y cultural.

El sonido, en su escucha, nos habla de la proporción del mundo, de toda la realidad acústica que nos rodea. Volviendo al relato teogónico de Hesíodo, las musas no se identifican con el canto, sino que son el canto mismo, el movimiento que todo lo inicia; "si cantan pronuncian la lengua materna del género humano"[37] y en la escucha atenta de ese canto el mundo aparece ante nosotros.

MÚSICA Y TIEMPO

El eco y su imagen.

Cuando San Agustín pregunta a su discípulo por el significado de lo que es la música, éste responde: "No me atrevo[38]". Es en este punto donde nos encontramos. Hacer una definición de lo que es la música siempre va en detrimento de la misma. San Agustín, entonces, se pregunta si ésta es "el arte del movimiento ordenado", es decir, la disciplina que tiene a bien modular de forma correcta el sonido (μεταβολη). La música siempre despertó la curiosidad en el pensamiento humano, el hecho de que un conjunto de tonos, cadencias y ritmos pudieran incidir de tal modo en los afectos del ser humano. Recordemos la pregunta que Aristóteles hace en sus *Problemata*: "¿Cómo es que los ritmos y las melodías, aunque son sólo sonido, tengan semejanza con los estados del alma?"[39]

[37] Andrés, Ramón: *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2016. p. 284.
[38] San Agustín: "Definición de la música". En: *La música I* (Consulta online el 6 de julio de 2018: http://www.augustinus.it/spagnolo/musica/index2.htm)
[39] Cfr. Aristóteles, *Problemas*, introducción, traducción y notas de Ester Sánchez Millán. Ed, Gredos. Madrid, 2004, p. 266.

Si antes afirmaba que el sonido fue aquello que puso en relación al ser con el entorno, y que esta relación transformó el entorno en mundo, la música jugó un papel acuciante en este sentido. Desde el inicio esta disciplina tuvo como objeto la comunicación, en tanto que ser capaz de imitar la naturaleza y poder generar una serie ordenada en sus repeticiones, es decir, y como adelantábamos unas líneas más atrás, la música es 'sonido humanamente organizado'. Como asevera Blacking, "la música no puede entenderse como una cosa en sí misma, y que 'toda' música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entere las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido"[40].

Una vez más estamos en el territorio de la escucha, una escucha en comunidad que a su vez es la que da sentido a la música. El individuo occidental ha desterrado de sí el sentir musical, la natural facilidad del ser humano para sentir el pulso de las cosas y transformar su esencia en ritmo. Resulta paradójico que ciertas sociedades con un 'desarrollo cultural limitado' tengan mayor relación con el lenguaje musical y el ritmo que sociedades 'avanzadas' donde la música ha llegado a cotas de estilización asombrosas (serialismo integral, música concreta, microtonal…), y que solamente los muy iniciados pueden sentirse interpelados por ella. Y es que en este mundo occidental "el merito se juzga generalmente en función de signos de productividad y beneficio inmediatos, así como de presunta utilidad dentro del marco de un sistema dado"[41], es decir, juzgamos a las personas en relación a su capacidad para tocar una determinada música y no por cómo se relacionan con ella, sin embrago, "la existencia misma de un músico profesional […] depende de oyentes que en un aspecto importante tienen que ser no menos capaces musicalmente que él"[42]. De este modo, aquel que escucha también sería 'músico', en tanto que participa de un sistema de comunicación bidireccional.

Lo que se desprende de aquí, es que la escucha condiciona nuestra relación con la música y la manera en que establecemos reglas para ordenar los sonidos. Así pues, una sociedad educada en un sistema diatónico[43], como el occidental, le resultará extraña una melodía basada en escalas microtonales, como las árabes o las indias. Antes de emerger una forma musical determinada, ha de haber unas pautas de escucha en sociedad, una sensibilidad colectiva hacia unos patrones concretos.

---

[40] Blacking, John: *¿Hay música en el hombre?*. Ed, Alianza. Madrid, 2015. p. 29.
[41] *Op. cit.* p. 41.
[42] *Ibid.*
[43] Llamamos *sistema diatónico* a la escala musical formada por intervalos de segunda consecutivos. En la práctica común de la música clásica, se simplifican los tipos de escalas diatónicas reduciéndolos a dos variantes o modos: el mayor (escala diatónica mayor) y el menor (escala diatónica menor). Los intervalos de segunda menor separados por un semitono (mi-fa y si-do) y los intervalos de segunda mayor separados por tonos completos (do-re, re-mi, fa-sol, sol-la, la-si). Esta escala tiene siete intervalos por octava, siendo la octava nota la repetición de la primera pero más aguda o grave. Este sistema, proveniente de los modos medievales, es propio de la

Se supone que la música, en un origen, al igual que otras disciplinas, no era una práctica meramente sujeta al ocio, más bien tenía un poder ritual, la capacidad de comunicarse con los dioses y reunir a la gente en hermandad. Este hecho, sujeto a una realidad animista, hizo que la música y los instrumentos se transmitiesen entre las primeras comunidades relativamente rápido. Imaginemos por un momento las noches antiguas cuando, en el interior de las cuevas de recónditas gargantas, los primeros seres humanos se reunían ante el fuego –otro símbolo mágico- y emitían canticos, golpeaban piedras, soplaban cañas o huesos y las oquedades del silencio lograban una misteriosa intensidad. En aquellas noches oscuras "el ronco silbido [del rombo[44]] se amplificaba poderosamente y a menudo se concebía como la imitación del mugido de un bisonte"[45].

Si antes afirmábamos que en el principio fue el *fonos* (εν ἀρχῇ ἦν ὁ φωνος), siguiendo la analogía con el evangelio de Juan, podemos decir que en él estaba la vida, y la vida era la música de los hombres (ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ μουσική τῶν ἀνθρώπων). Es decir, la primera manifestación musical surgió de la necesidad de comprender lo que nos rodeaba de asimilar el secreto que encerraba una naturaleza indómita e inhóspita. Esta asimilación del mundo a través del *fonos* tuvo dos vertientes, por un lado el lenguaje verbal y por otro el lenguaje musical. En el apartado "Sonido y Sentido" me referí a este alejamiento de las sociedades contemporáneas occidentales del lenguaje musical y cómo en otras sociedades menos industrializadas estas dos formas de comunicación coexisten, hasta solaparse en algunas ocasiones. En nuestro caso, en el contexto europeo, el lenguaje técnico de la música lo único que refleja son experiencias emocionales que hemos ido "aprendiendo a asociar con patrones particulares de sonido. […] La terminología musical proporciona entonces un lenguaje con el que describir la experiencia emocional humana"[46].

La música, ésta música del origen, es el eco residual de la imagen del *fonos,* una imagen que no se siente desvinculada de la naturaleza precisamente porque ese es su fundamento. Pero siguiendo más allá con este argumento, hemos de decir que en último lugar la música tiene su base en la *sigé*. No es baladí el hecho de que los estímulos que produce una escucha

cultura europea y, por ende, extensible a toda sociedad occidental, siendo el más utilizado y tomado como punto de referencia con el resto.

[44] El rombo era una pieza de hueso, aunque también podría haberse usado la madera o la piedra, que medía alrededor de 10cm y de forma romboidal u ovoide. En uno de sus extremos se practicaba un pequeño orificio en el que se introducía una cuerda o una tripa con el fin de agitarlo en círculos fuertemente, produciendo un silbido continuo y penetrante. Autores como Eurípides se refieren a él en la antistrofa 2ª de su obra *Helena* ("[…] y de las sacudidas circulares del rombo girando en dirección al cielo"); o Sexto Propercio en el libro tercero de sus *Elegías* ("[…] él es arrastrado por el giro del rombo con su cuerda."). Es de recomendada lectura los párrafos que Ramón Andrés le dedica en el segundo capítulo "La evocación del grito" en su libro *El mundo en el oído.*

[45] Andrés, Ramón: *op.cit.* p. 96.

[46] Blacking, John: *op.cit.* p. 108.

atenta activen la zona inferior cortical del cerebro, al igual que las abstracciones de orden espiritual. De este modo, toda nuestra realidad, material y espiritual, obedece a la actividad oscilante de la materia, el vivir vibrante del universo o 'la música de las esferas'. En una concepción mística ubicada en las regiones del norte de India, la nota musical es un sonido fijado a una frecuencia concreta, algo que representa la potencia absoluta e inmóvil. Así, el resto de sonidos y silencios del universo estarían contenidos en él.

Lo que pone en comunión la mayoría de concepciones teogónicas es que el sonido es el germen de la creación. El soplo divino que insufló vida a Adán[47]; la traición de Prometeo, que robó la fuente del fuego de los dioses, aquella fuente que "su origen no lo sé, pues no lo tiene,/ más sé que todo origen de ella viene"[48]; Thot, en la cosmología egipcia, creaba a dioses menores a partir de sonidos que emitía por su boca[49] o Atum-Ra que, al igual que el Dios de las tradiciones semíticas, es el principio y el fin o, como se define en *El libro de los muertos*, dios de lo creado y hacedor de sí mismo, "se valió del sonido para crear las aguas del océano celeste que todo lo abarcaba"[50]. Y este sonido no es más que la música que permanece en el silencio de lo eterno, es decir, la música que no ha traspasado el umbral del tiempo.

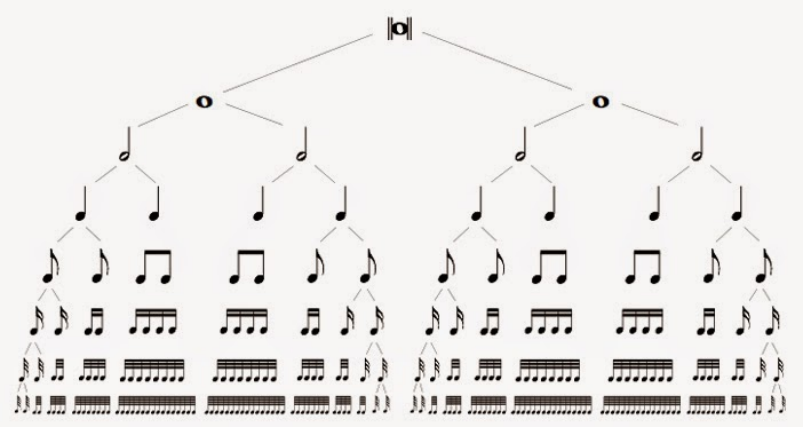
Tiempo de música

Siguiendo con la pregunta que San Agustín requirió a su alumno, la música bañada por el tiempo histórico es la digresión de lo que sostuvo y constituyó un 'sonido no humanamente organizado' autónomo y el encuentro con el sentido o la intención de ese 'sonido humanamente organizado'. Es decir, la pátina que imprime el tiempo en la música es la que genera los acuerdos y desacuerdos estéticos a lo largo de la historia. Según Hersch el sentido musical "nace del despliegue de su forma, a través del tiempo, sucesivo y simultáneo a la vez, que ésta genera"[51]. Cabe puntualizar que el 'sentido' al que hago referencia no es un sentido de naturaleza verbal que pudiera tener una transformación en palabras sino, más bien, un 'sentido' como carga intencional del sonido. Así pues, asumida nuestra condición como seres humanos en un mundo desconocido, una vez fuimos conscientes de aquello que nos rodeaba, empezó todo signo a interpelarnos de forma intencionada, había un designio oculto tras de sí. De este modo, empezamos a cargar de sentido nuestros actos, a imprimir un fin

[47] En el Génesis, 2, 7: "Y modeló Yahvé al hombre de la arcilla de la tierra y sopló en su nariz aliento vivo, y fue el hombre un ser viviente".
[48] San Juan de la Cruz: "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe". En: *San Juan de la Cruz. Vol II.* Ed, Fundación José Antonio de Castro. Universidad de la Virginia, 2009. p. 20.
[49] Seleem, Ramsés: *El libro egipcio de los muertos.* Ed, Edaf. Madrid, 2004. pp. 118-119.
[50] *Op. cit.* p. 113.
[51] Hersch, Jeanne: "Música y Tiempo vivido". En: *Tiempo y Música.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2017. p. 30.

determinado a los sonidos, a interpretar como propósitos los accidentes; el tiempo histórico había comenzado.

Sin alejarnos del enfoque que en un inicio hemos dado a la música como arte temporal, arte que se desarrolla en el tiempo (cronológico), cabe resaltar que ésta se despliega en él, es decir: el ritmo, como basamento, y el sonido, como modulación, han de medirse a través del tiempo cronológico. El *metro* es la ley que ordena los sonidos, que los fragmentan de forma mensurada y constante, mostrando la división de la unidad musical. De dicha división y la posterior reagrupación de dichas partes surge el *ritmo* como elemento puramente formal. De este modo, la música obedece a una organización del tiempo, es *diacrónica*. Por tanto, sin los elementos *sonido* -en el que residen el *fonos* y la *sigé-* y *tiempo*, en tanto que cronológico, la música sería inconcebible.



Sistema de división de las figuras musicales

Aquí el tiempo histórico desaparece puesto que la duración del silencio y del sonido obedece a cuestiones métricas y no a movimientos sociales o humanos. John Cage en este caso nos ofrece dos ejemplos que, por extremos, resultan reveladores. En la afamada obra *4:33*, el intérprete –o los intérpretes- ha de permanecer en silencio durante un tiempo exacto de cuatro minutos y treinta y tres segundos, lo que Cage nos demuestra es la íntima comunión que existe entre tiempo y silencio. Un silencio transformado en sonido puesto que es una pausa cargada de intención, a saber, la de destruir cualquier significado mismo del sentido -"despojado de la intencionalidad, el silencio aparece como sonido o multiplicidad de sonidos"[52]-. La segunda obra, a la que hacemos referencia, es completamente opuesta en su planteamiento por explorar los límites de la duración: *Organ2/ASLSP* , una pieza para órgano, cuya indicación de 'tempo' nos dice que debemos tocarla "as slow as posible"(lo más lento posible). Pero ¿qué significa esta indicación?, sin entrar en cuestiones interpretativas

[52] Pardo, Carmen: *La escucha oblicua, una invitación a John Cage.* Ed, SextoPiso. Madrid, 2014. p. 60.

que abordaré más adelante, hay planteamientos estéticos y filosóficos sobre cómo ha de entenderse esta indicación. En 1997, durante un simposio de organistas en Trosseingen, la respuesta a esta pregunta se concretizó en que se puede pensar y tocar "as slow as posible", por lo menos, tanto tiempo como dure la vida útil de un órgano. En el año 2000, se tomó como referencia el primer órgano con un teclado completo de 12 semitonos, datado en 1361 en la catedral de Halberstdadt, el órgano más antiguo que aún se mantenía útil. Se acordó entonces que la duración precisa para esta pieza sería de 639 años[53]. Siendo un tanto ingenuos, y esperando que la obra dure lo estipulado, podemos hablar de la primera obra en trascender el tiempo histórico, al menos desde un punto de vista objetivo, ya que su ejecución no estará sujeta a cambios durante más de seiscientos años. Lo que sí cambiará, y esto se hilvana con lo que decíamos en "El eco y su imagen", es la percepción de la obra, la escucha que no puede mantenerse inalterable. La condición necesaria para que la música exista es la escucha, en tanto que responde a unos efectos incidentales respecto al impacto de una determinada situación social. La música se transforma en el factor de la experiencia humana, "la música es la verdadera historia viviente de la humanidad , una historia de la cual, sin ella, sólo poseemos partes muertas"[54]. Entonces ¿podríamos hablar de música en *Organ2/ASLSP* si la obra no está sujeta a la escucha, ya que su duración no lo permite? A tenor de las experiencias podríamos distinguir entre la música que alimenta el deseo de tener –una música ocasional- y otra que obedece el impulso de *plenitudo* –una música para el ser-.

Hablamos la música en un sentir histórico, amarrados al tiempo en el que vivimos. No quiere decir esto que exista una música antigua, que sus códigos se hayan superado o que el impulso de renovación que tuvieron en su momento no siga vigente. La música que nos habla desde el pasado es portadora de una idea –no sólo de un estilo o forma de hacer la música-, no queda nunca relegada "porque otro estilo trate de alzarse con la patente de la «modernidad»"[55] . La música ocurre en el presente y cuando recuperamos obras del pasado siempre nos hablan desde el presente pretérito "y a través de ese rastro podemos buscar nuestras propias maneras de vincular pasado y presente"[56]. Es esta forma de hablar la música la que nos dice todavía muchas cosas sobre nosotros.

---

[53] La pieza *Organ2/ASLSP* puede escucharse aún en la iglesia de Burchardi, interpretada por un órgano automático inspirado en el órgano de Halberstdadt y que aún está en construcción. La obra comenzó el 5 de septiembre de 2001 y el primer sonido fue emitido el 5 de febrero de 2003 ya que ésta contaba con un silencio en su inicio. El 5 de septiembre de 2020 tendrá lugar el primer cambio de sonido desde el 5 de octubre de 2013.
[54] Canetti, Elías: *La provincia del hombre.* Ed, Taurus. Madrid, 1982. p. 14
[55] Schoenberg, Arnold: *El estilo y la idea.* Ed, Taurus. Madrid, 1963. p. 17.
[56] Steinberg, Michael P: *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX.* Ed, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2008. p. 23.

II

LA MÚSICA CONTRA SÍ MISMA

LA OBRA DE ARTE MUSICAL EN LA ERA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

La obra de arte musical tiene como fundamento su reproductibilidad, es decir, si no se interpreta no podemos hablar de ella. Unas páginas más atrás hemos hablado sobre la cualidad temporal de la música, de cómo se desarrolla y despliega en el tiempo. Es esto lo que hace de la obra musical, junto con las otras disciplinas temporales, algo singular. Podemos hablar largo y tendido sobre la autenticidad de un cuadro o una escultura, incluso podemos hablar de lo auténtico en la literatura o el cine, pero resulta harto complicado abordar la autenticidad de la obra musical en estos términos.

Primero habría que definir qué entendemos como obra musical auténtica, es decir, si la autenticidad reside en el papel manuscrito por el autor, la partitura, y si así fuera en en qué lugar queda la improvisación o, yendo al extremo, la propia interpretación cuando las obras manuscritas se han perdido y sólo quedan las copias; si la autenticidad se puede certificar en la fidelidad de la interpretación en relación a la partitura, eso nos llevaría a cuestionar por qué hay interpretaciones que, aunque parecen iguales, difieren entre sí (la 9ª sinfonía de Beethoven en la versión de Barenboim o en la versión de Kubélik); la autenticidad de la obra medida por el respeto al estilo de la época, lo que ha venido a llamarse 'interpretación histórica' y que colocaría en un lugar ambiguo las ejecuciones anteriores a este modo de interpretación (la versión de las *Variaciones Goldberg* por Glen Gould al piano en lugar de ser interpretadas en clave); el sentido de la obra como factor de autenticidad, es decir, qué quiere comunicar esta música y de qué modo el intérprete puede hacer llegar ese sentido; el respeto por los gustos del publico en un contexto determinado (las versiones sobre zarzuela de José Luis Cobos); o la libertad máxima del intérprete respecto a la partitura. Estas dudas, denotan un tambaleo en la adjudicación de una 'autenticidad' real de la obra musical puesto que su naturaleza no la hace única, es un arte vivo que está en constante cambio.

Benjamin nos dice que "incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra[57]", no obstante, Benjamin hace referencia al objeto artístico, a su representación física pero ¿en qué modo afecta esto a la obra musical? Como hemos afirmado antes, la música necesita de la reproductibilidad para existir, está en su naturaleza el ser interpretada una y otra vez y, por tanto, su autenticidad resultaría tan efímera como se interprete una sola vez -incluso aunque se interprete en un segundo momento en vida del autor, ya no sería

[57] Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.* Ed, Ítaca. México, 2003. p. 42.

'auténtica' y pasaría al terreno de la copia-. En otras disciplinas no se antoja tan complicado esta delimitación de originalidad, si se conserva el manuscrito original de una novela podríamos decir que esa es la autentica o si se mantiene en perfecto estado el celuloide de un film o el negativo de una fotografía. Con las disciplinas performáticas esta naturaleza cambia, no puede existir la obra teatral, dancística, operística o musical en tanto que original. Cosa bien distinta es que se conserven documentos originales (libretos, coreografías escritas, planos de decorado, partituras…) pero eso no da cuenta del total de la obra, únicamente con estos documentos no sería posible ninguna de estas disciplinas.

Por tanto, caben dos vías para interpretar la autenticidad de la obra musical: una en que neguemos, por efímero, este cariz ya que nunca asistiríamos a la obra en sí sino a su copia en sentido exponencial, es decir, la 9ª sinfonía de Dvorak interpretada hoy será la copia de la interpretada ayer y así sucesivamente hasta la original; y otra en la que cada interpretación desvele una nueva autenticidad y, entonces, nos encontraríamos con una multiplicidad de 'originales' que se parecen demasiado entre sí. Cualquiera de estas dos posiciones trae problemas si queremos introducir el concepto de 'autenticidad'.

Al destruirse la autenticidad de la obra, también se rompe el vinculo aurático definido por el valor de culto. Esto es, lo que Benjamin dice es que el aura de la obra de arte procede del valor de culto, sólo puede darse si la obra de arte es autentica. Por tanto la replica o la copia carecería de este componente, puesto que toda replica de la obra de arte es una profanación. La réplica o copia de obra de arte da a conocer un valor de exposición, corrompiendo lo único y singular de la obra, entregando la obra al valor de exhibirse y otorgando la experiencia estética al sujeto.

Pero Benjamin nos dice que el aura, en este sentido, sólo se corrompe tantas veces como reproducciones haya hasta que se disuelva por completo. El aura, que se define como "un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar"[58], siempre está presente en la obra de arte natural y única que se presenta como objeto artístico en el tiempo histórico. Es decir, el aura lleva a la cercanía con lo sobrenatural, lo que nos aproxima a lo espiritual o a la esencia del objeto.

¿Podemos, entonces, presuponer un carácter aurático en la obra musical? Lo cierto es que la música, sobre todo la música occidental desde Monteverdi hasta Stravinsky, por acotarla en otros términos que no sean los de 'música clásica', si parece tener un aura benjaminiana. Lo que complica aún más su definición puesto que sin autenticidad no puede existir el aura. La verdad es que lo que acontece al hecho musical, a la obra, no es el aura sino

[58] *Op. cit.* p. 47.

el revestimiento propio que la cultura le brinda. Es decir, la música apela a su propia naturaleza para borrar la frontera entre la autenticidad y el acontecimiento aurático. Es, en todo momento, material del presente en el instante mismo en que suena. El aura, entonces, se desvela como el mecanismo que opera para legitimar o deslegitimar diferentes experiencias musicales. "Lo que el melómano medio denomina el *verdadero* Beethoven no es otra cosa que el último Beethoven producido por las metamorfosis de la interpretación"[59]. La música está en constante cambio, la transformación de su expresión a lo largo del tiempo histórico ha dado lugar a la multiplicidad de su lenguaje y a la definición de la sociedad en la que habita. El cariz que el aura propicia en la música es el de considerar cierto autor o repertorio como el depósito de unos valores determinados, favoreciendo el estancamiento de la música y obstaculizando su discurrir natural en la interpretación.

Hoy cada vez es menos extraño encontrarse con versiones que trasciendan los límites de la interpretación fiel, ya sea a la partitura o al estilo de la época. Bach en ese sentido ha sido un gran exponente de la fusión entre la música barroca y otros estilos como el jazz, la salsa o el flamenco. ¿Ha hecho esto perder la autenticidad y el carácter aurático a la obra? Para los más puristas, que entienden la música como un objeto de anticuario o una pieza de arqueología, sí habrá perdido esta cualidad pero ¿no sería más sensato decir que se ha devuelto a la música su verdadera esencia de transformación, su condición de arte vivo? Cuando leemos tratados sobre la interpretación en tiempos de Bach nos damos cuenta que la partitura era una suerte de guion, más próximo a un *standard* de jazz[60] que a una hoja de instrucciones. Es decir, la obra musical hasta finales de la segunda mitad del S. XVIII, tenía un factor importante de improvisación. Es por esto que fusionar este tipo de repertorio con géneros musicales contemporáneos que siguen manteniendo la improvisación como motor interpretativo hace que la obra, en lugar de ser un objeto antiguo al que le quitamos el polvo, sea un ente vivo que resurge en cada interpretación.

[59] Baricco, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad.* Ed, Siruela. Madrid, 2008. p. 35.

[60] Los *Jazz standard* son piezas de música escrita, muchas de ellas transcripciones de canciones populares, en las que sólo aparece la melodía principal y la armonía que la acompaña para que éstas sean versionadas a gusto del intérprete. Un ejemplo de estándar de jazz es "Sumertime" que, aun perteneciendo a la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin, su popularidad hizo que entrara dentro del *Real Book,* libro de recopilación de estándares de jazz.

EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE

Desde la emancipación de las artes y, en concreto, del arte musical, la distinción entre autor e intérprete se ha acrecentado hasta considerarlos como sujetos claramente diferenciados. Esto se debe, en parte, al empeño que se ha mostrado, no de forma desinteresada, por mostrar una sola vía de conocimiento musical, es decir: la música académica, la que comúnmente se conoce como música clásica. La denominación 'clásica' ya remite a los inicios de la emancipación de las artes, al proyecto de la ilustración y la imagen del creador que el romanticismo alimentó. Pero cualquier manera que tenemos de referirnos a este modo de hacer la música siempre apela a una distinción de clase, a la jerarquización de una forma de ordenar los sonidos frente a otra, así pues: música clásica, académica, culta o seria, presupone unos valores humanos intrínsecos a ella que no son más que los elementos de separación entre las 'otras' músicas a las que se les niega dichos valores.

Cuando nos encontramos con otras formas de entender la música, de relacionarse con ella, de hacer la música, vemos que los límites que hay entre autor e intérprete son borrosos, que los contornos que construyen nuestra realidad musical no están del todo claros. No dudamos que el autor del *Concierto de Aranjuez* es Joaquín Rodrigo cuando es interpretado por una orquesta u otra, con un guitarrista u otro, pero no queda del todo claro cuando Miles Davis improvisa sobre el tema del segundo movimiento del concierto en *Sketches of Spain,* haciendo una reestructuración armónica y melódica de la obra 'original'. La improvisación ha ayudado a desdibujar la frontera entre autor e intérprete o, al menos, a volver a unir estos conceptos. No podemos olvidar que los grandes compositores de occidente también eran grandes interpretes de su propia obra; lo que nos ha llegado escrito en el papel, muchas veces, remite a versiones o, por ejemplo, la ejecución que Bach podía hacer de una de sus obras al clave o al órgano estaba sujeta a la improvisación y no era raro que se añadieran pasajes de otras obras conocidas en su tiempo.

Pero esta distancia se estrecha más cuando la música tiene una mayor relación con la vida y las costumbres de una comunidad. Manuel Machado dijo que "hasta que el pueblo las canta,/las coplas, coplas no son,/y cuando las canta el pueblo,/ya nadie sabe el autor". Estos versos describen con exactitud la intima comunión entre autor e intérprete vivida en el seno de la vida musical de un pueblo y cómo la autoría de la obra -lo puramente individual- se diluye en la función de la música, es decir, en el hacer de toda la comunidad. Blacking asevera que para la tribu de los venda este paso va más allá, no sólo porque comprendan los sonidos de la música de la misma manera que los sonidos del habla, sino porque, tanto para la música

como para el habla, es necesario un interlocutor, alguien a quien dirigirse, y éste es también parte activa del hecho musical, es también intérprete.

Pero en la ejecución de una obra, ya sea esta música de tradición escrita u oral, hay un acto de creación, elementos que escapan a la partitura y que son decisiones del intérprete, ese es uno de los grandes problemas del sistema de notación musical. Si ya la palabra limita nuestra comprensión de la realidad, la partitura solamente nos aproxima al esquema general de la obra y es la misión del intérprete la de poner en contacto a la música con la audiencia. Pese a que la obra esté escrita con multitud de indicaciones que adviertan de cómo han de ejecutarse correctamente las ligaduras, los acentos, el *tempo*, etc. la pulsión del ser humano por el 'error' para "que no hagan callo las cosas ni en el alma ni en el cuerpo"[61] hace que ciertos elementos, que obedecen a la experiencia, a la intuición, a la técnica o, incluso, al contexto del intérprete, escapen de la definición gráfica plasmada en la partitura.

De este modo, y como afirmábamos en el apartado dedicado a la reproductibilidad de la obra musical, la partitura está destinada a ser siempre distinta, aunque su ejecución sea llevada a cabo por el mismo intérprete. Y, si aplicamos el patrón de los venda del norte del Transvaal, la escucha también está sujeta a las mismas variaciones de contexto, educación auditiva (técnica) o experiencia del público, siendo éste intérprete de la interpretación. Si el músico que ejecuta la obra, en un sentido lato, interpreta la partitura, el público interpreta los sonidos que le son dados.

En el momento en el que consideramos como equivalentes autor e intérprete, hemos de delimitar con certitud a qué nos estamos refiriendo. Así pues, obviaremos cuestiones como la técnica o el virtuosismo para afirmar que un compositor amateur o la interpretación torpe de un principiante son menos 'musicales' que la composición de un reputado autor o la ejecución de un afamado pianista. La propuesta, aquí, es la de unificar dos formas de existir la música y que han sido separadas por un amplio silencio: el creador y el ejecutante como intérpretes[62] de la música despojada del tiempo histórico, la *musiké*. La noción de intérprete, tal y como la hemos definido ahora, trasciende la figura del autor o el ejecutante, ambos se agotan en el ejercicio de su propia práctica ya que realizan la música respecto a una voluntad concreta, a saber, la autoexpresión. Nuestro intérprete está al servicio de la música como traductor de una música que no está sujeta a la intención[63].

---

[61] Felipe, León: "Romero sólo". En: *Versos y oraciones del caminante.* Ed, Finisterre. México. 1974.
[62] Entiéndase aquí *intérprete* como la persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida y que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma.
[63] Ver Cap. III *Música callada.*

Pero la interpretación que se liga a la teoría estética como interpretación de la obra de arte musical, es decir, de la música 'culta', elimina de sí la interpretación de otras músicas no 'cultas'. En un sentido análogo, entre lo culto y lo no culto, ocurre lo mismo con la distinción entre el arte religioso y el arte pagano, "cuando llamamos 'paganismo' a los que son de otra religión"[64], es decir, solamente "las obras de arte, sobre todo las de mayor dignidad, esperan a ser interpretadas"[65]. Esto despoja de la idea de obra de arte toda producción musical que no atienda a los preceptos de la interpretación como reflexión crítica del hecho musical.

Si la interpretación despierta un misterio que trasciende a sí mismo, que apela a algo más que aquello que dice, no podemos negarle eso a otros modos de expresión musical que no abordan la reflexión crítica de manera directa. El propio canto romano[66], el canto del muecín o los cantos del griot[67] son formas musicales que trascienden el propio mensaje que pretenden comunicar, van más allá de la palabra cantada ya que lo que habla la música es la Palabra sagrada, la voz de los dioses y de los muertos. En ese momento el cantor es intérprete de un mensaje divino, no un simple instrumentista, más aún cuando el canto obedece a la inspiración del Espíritu y no a la voluntad del autor/intérprete. La oralidad de éstas músicas asume modulaciones imprevistas y reveladoras que ponen en comunión el pasado del texto con el presente de lo cantado; la función espiritual de la música también despierta ese misterio que va más allá de sí mismo. Que no haya una pregunta explicita por el sentido de la obra no significa que no la haya por su naturaleza, que en este caso se presupone sobrenatural. Es decir, la reflexión crítica de la obra, tal y como la teoría estética la presenta, es definitivamente irrelevante para discernir entre lo que es obra de arte y lo que no lo es, dicho de otro modo: la ecuación no debería ser *más* o *menos reflexión= mejor* o *peor,* sino *más* o *menos=diferente.* El contenido humano, la capacidad para conectar con la *musiké* es lo que verdaderamente importa en la interpretación de la obra, sea ésta oral, escrita, intencional o improvisada.

---

[64] Gala, Antonio y Quintero, Jesús: "No os molestéis, conozco la salida" Entrevista. En *Canal Sur.* 3 de abril de 2013.

[65] Adorno, Theodor. W.: *Teoría estética.* Trad, Jorge Navarro Pérez. Ed, Akal. Madrid, 2004. p. 221.

[66] El canto romano antiguo es el repertorio litúrgico del canto llano en el rito romano de la Iglesia católica que se interpretaba principalmente en Roma, emparentado muy de cerca, pero distinto del canto gregoriano, que fue suplantando gradualmente al primero durante los siglos XI a XIII. Al contrario que otras tradiciones vocales como el canto ambrosiano, el canto mozárabe o el canto galicano, el canto romano antiguo y el canto gregoriano comparten básicamente la misma liturgia y los mismos textos, y muchas de sus melodías están muy relacionadas. Aunque principalmente estaba asociado con las iglesias de Roma, el canto romano antiguo también se desarrolló en zonas del centro de Italia y posiblemente incluso en Gran Bretaña e Irlanda.

[67] El *griot* o *jeli* es un narrador de historias de África Occidental. El griot es el depositario de la tradición oral africana y, como tal, en ocasiones se le conoce como bardo. De acuerdo a Paul Oliver en su libro Savannah Syncopators, "aunque [el griot] debe conocer muchas canciones tradicionales sin equivocación, también deben contar con la habilidad de improvisar sobre acontecimientos actuales, hechos casuales y todo aquello que le rodea. Su ingenio puede ser devastador y su conocimiento de la historia local, formidable".

En menor medida, pero no por ello menos importante, la escucha, la actitud que se pone en ella, también conecta con esa vía espiritual. Esta actitud revela lo que la música calla, y aquí, la escucha, no está sujeta a un repertorio determinado ni se le presupone un 'arte de la escucha' como sí ocurre con la música 'culta'. La práctica creativa de la interpretación está estrechamente ligada a práctica del escuchar y, ambas, a la practica mística del silencio. De este modo, lo que representa el IV movimiento de la *Novena sinfonía* de Bethoveen para Europa, contenedora de los valores occidentales, nada representó para más de 600 sirios refugiados en un campo de Hamburgo, salvo ser una música 'agradable'. Es decir, la obra de arte musical por excelencia en nuestra cultura se difuminó en su propia interpretación hasta el punto de ser un mero producto de consumo. ¿Quiere decir esto que los sirios son menos musicales, o que no saben apreciar la obra de arte? Tal vez, en lugar de hacerles escuchar de forma pasiva más de una hora de música escrita en un lenguaje que no es el suyo, habría que haber dialogado musicalmente con ellos, llegar a un punto de encuentro sonoro en el que hablemos el mismo idioma musical. Esto fue lo que hizo Jordi Savall cuando visitó el campo de refugiados de Caláis en 2016, seguido por músicos de distintas nacionalidades (sirios, búlgaros, griegos, palestinos…) acompañando sus cantos y tocando con ellos.

El punto donde nos conduce esto es a confirmar la extraña naturaleza de la música en la que la transmisión ya es interpretación. El sonido de la música, incluso su silencio, solamente puede existir en el momento en el que se toca y es en ese momento cuando se hace inevitable la interpretación. Pero "el deber de transmitir censura el placer de interpretar"[68], esto es, el purismo que reside en la práctica y en la escucha de la música 'culta', en la que cada variación en la melodía o el ritmo es mirado escrupulosamente y rara vez aceptado con agrado, se debe a la confirmación de que nunca asistiremos a la obra en sí, sino a su reproducción. El *verdadero* Monteverdi o el *verdadero* Mozart son los imposibles que la música 'culta' intenta alcanzar sin éxito, esto John Cage ya lo comprendió y es por eso que sus obras siempre tienen un grado de aleatoriedad que las hace irrepetibles, incluso aunque se siga la partitura al pie de la nota.

La interpretación de la música occidental se ha visto desplazada o limitada al rincón del sentimiento como comodín de algo que se intuye pero se desconoce. El mejor intérprete ve reducida su actividad a tocar con más o menos 'sentimiento'. Sin embargo otros que han sido aclamados instrumentistas no se han limitado a ponerle 'sentimiento' a la partitura, más bien, todo lo contrario. Pocos guitarristas se han alejado tanto del texto musical como

[68] Baricco, Alessandro: *op.cit.* p. 33.

Narciso Yepes, que estaba "al servicio de la música"[69], siendo él el instrumento de ésta. Es decir, la interpretación de Yepes no infla la realidad del texto musical, que corresponde con el 'tocar con sentimiento' si no que se aleja de la autorreferencialidad, de la subjetividad del intérprete para dejar ser la música tal y como es. "En la verdadera y auténtica interpretación lo que sucede es la póstuma reinvención de la música, no la expresión de los sentimientos del ejecutante"[70].

SER INSTRUMENTO

Podríamos definir *instrumento* como el objeto que sirve para realizar una actividad. Rápidamente aparece el verbo *servir*, y es esto lo que realmente define y da sentido al instrumento: aquello que pone su naturaleza a disposición para un fin, a saber, en este caso, la música. El instrumento es el lugar en el que el mundo resuena, donde la imagen de lo que nos rodea se hace sonido, alejándose del útil o la herramienta.

A lo largo de la historia la organología ha estudiado con dedicación el pasado de los instrumentos modernos, cuáles fueron sus orígenes ocultos, qué voz les habitaba, dónde vibraban, el por qué de sus formas. Quizá en un tiempo muy remoto, al inicio del mundo, cuando los pequeños grupos humanos se refugiaban en hondas cavernas al abrigo de la noche, el golpear la piedra con huesos, madera u otras piedras hacía surgir los primeros ritmos, aún muy sujetos al pulso de la tierra. Se intuye que fue el soplo a través de la oquedad de un hueso lo que produjo el verdadero misterio del sonido, la voz del animal o de la persona muerta que vuelve para contarnos algo. Ahora el sonido se eleva, ya no es el simple golpear, la realidad que puede ser controlada, sino el aliento que empuja la vida a través del hueso o la cañaheja, como el fuego traído por Prometeo[71], el que trae una voz extraña. Tras estos primeros instrumentos, la mayoría hechos con huesos, muchos de ellos humanos, se encierra la creación de un universo de antiguos significados.

Lucrecio, en su obra *De rerum natura*, habla del origen de los instrumentos y cómo estos fueron concebidos como imitación de los sonidos de la naturaleza y del canto de las aves y que, una vez dominados, sirvieron para calmar la melancolía o avivar el espíritu:

---

[69] Yepes, Narciso: *Ser instrumento, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1989. p. 10.
[70] Baricco, Alessandro: *op.cit.* p. 37.
[71] Esquilo: "Prometeo encadenado". En: *Tragedias*. Ed, Gredos. Madrid, 1986. p. 551.

> "El hombre imitó con su voz el fluido cantar de las aves
> antes de que aprendiera el dulce canto para regalo del oído.
> Y el silbo del céfiro por entre las huecas cañas fue el primero
> que enseñó a los silvestres hombres a tocar el caramillo;
> de ahí poco a poco aprendieron los suaves lamentos
> que la nítida flauta derrama por los dedos que la tocan.
> La flauta, hallada en el retiro de bosques y umbrías,
> en las soledades de los pastores, y en su holgar divino."[72]

La realidad ritual de la música, entendida como la voz oculta de la divinidad, y el carácter sagrado que la materia corporal y la música resumían en un mismo lenguaje hizo que los mayores instrumentos, entendidos como los instrumentos tocados por los dioses, fueran confeccionados con cráneos, tibias o piel humana. Este fragmento del *Bardo-Thodol* o *Libro tibetano de los muertos* muestra la realidad ritual que la música 'de los muertos' suponía:

> "Todos están adornados con los seis ornamentos de huesos y tocan el tambor con cráneos, la trompeta con fémures, llevan pendones, palios y cintas de piel humana, y queman inciensos de carne humana. Llenan todas las regiones del universo haciéndolas retumbar y temblar con sus sones"[73].

La idea de que el instrumento recupera una voz del pasado, de que aún "guarda en sus vetas/el temblor de los pájaros"[74] se irá diluyendo en las aguas de la historia en pos de un significado más unido a la herramienta o al útil de trabajo. Con la Ilustración como proceso de racionalización del conocimiento se pierde la dimensión mágica de la realidad instrumental, la música deja de ser una afirmación de la vida, la expresión de un primitivo y universal afán de vida[75]. Este alejamiento del instrumento, del *ser* instrumento, como medio por el cual se puede llegar a expresar la experiencia fundamental de la trascendencia acaba por cerrar la puerta a las distintas realidades del mundo. La razón terminará por negarle al sonido la fuerza que con frecuencia sobrepasa nuestra capacidad de razonamiento.

No obstante el componente mágico del instrumento no se ha eliminado, sino que, más bien, se ha desplazado en el fetichismo de la mercancía. Esto es, si un instrumento en la

---

[72] Lucrecio: *De rerum natura/De la naturaleza.* Trad: Eduard Valentí Fiol. Ed, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Salamanca, 2001. vol. II. p. 124

[73] Padmasambhava: "Visión de los Detentadores del Conocimiento". En: *Bardo-Thodol.* (Consulta online el 8 de agosto de 2018: http://www.formarse.com.ar/libros/libros_gratis/inspiradores/padmasambhava.pdf) p. 56.

[74] Sánchez, Basilio: *Esperando noticias del agua.* Ed, Pre-Textos. Madrid, 2018. p. 47.

[75] Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música.* Trad: Andrés Sánchez Pascual. Ed, Alianza. Madrid, 2012.

antigüedad era valorado por su función ritual y sagrada, esto irá transformándose a favor de los materiales de construcción. De este modo vemos instrumentos que están recubiertos de gemas, oro y nácar, como los que se conservan en la Colección Real de Palacio en Madrid, pero que son impracticables ya que la multitud de engarces apaga el sonido de tal forma que apenas pueden oírse. Pero en nuestro tiempo el factor determinante es el pasado de los instrumentos. Así pues, el violín *Lady Blunt*, un Stradivarius que perteneció a Anne Blunt, nieta de Lord Byron, se vendió en 2011 por más de 15 millones de dólares. El valor ya no es tanto su cualidad y calidad musical, es decir, su valor de uso, sino los costes de producción y el fetichismo de la mercancía[76] que opera veladamente para aumentar el valor de cambio.

Pero algo que ha aparecido de soslayo, y que es esencial para entender el modo en que la *musiké* se hace presente de forma material, es el *ser* instrumento. Este concepto, introducido por el catecismo católico pero transformado al pensamiento musical por Narciso Yepes se basa en acabar con la dicotomía entre el instrumento y el instrumentista. Para Yepes *ser* instrumento es, como bien aventurábamos antes, ponerse al servicio de la música, ser el viático o el medio por el cual ésta se hace presente, "el instrumento puede ser plural, pero la música es una"[77]. El *instrumento-objeto* por sí solo no es capaz de prender la llama de la música ni de interpretar, en el sentido de 'traducir', su oculto mensaje pero sí el *yo-instrumento* como eslabón de utilidad. *Ser* instrumento implica ser intérprete y esta es la propuesta arriesgada. Si antes hemos intentado borrar las demarcaciones entre autor e intérprete, ahora la misión es borrar la línea entre intérprete, como ejecutante, y el *instrumento-objeto*.

Aunque ya se han dado algunas claves del pensamiento musical de Narciso Yepes en otros apartados, podríamos recuperar algunas de sus declaraciones a cerca de este concepto, a fin de concretar mejor su significado. El guitarrista entiende que para *ser* instrumento "es imprescindible la absoluta compenetración entre el ser humano y el intérprete"[78], es decir, la comunión del ser en acto (el ser humano) y el ser en potencia (el *ser* instrumento). Esta concepción le llevará un paso más allá en la relación de proximidad entre el intérprete y el espíritu: "Para mí la música siempre ha sido cercana al espíritu, a la vida interior. Cuando realmente disfrutamos de la música –no de las notas, sino de la música- entonces disfrutamos

[76] Es más, y aunque exceda los límites de nuestra investigación, cabe indicar que el resultado del fetichismo de la mercancía en los instrumentos es la apariencia de una relación directa entre las cosas y no entre las personas, lo cual significa que las cosas (en este caso, los instrumentos) asumirían el papel subjetivo que corresponde a las personas (aquí los constructores o *luthiers*). Por ejemplo, los instrumentos creados por Antonio Stradivari o las guitarras Ramírez.

[77] Yepes, Narciso: *op.cit.* p. 19.

[78] Barberá, Carmen: "Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser" En *La prensa* (24 de junio de 1965) p. 5.

de algo más, nos movemos en otro nivel"[79]. Esto nos lleva a relacionarlo con aquella sentencia de San Agustín, refiriéndose a la música, donde decía que el sonido es el cuerpo y el tiempo es el alma. "Efectivamente, el contenido musical, es decir el alma de la música no está en las propias notas sino en el tiempo que pasa entre una nota y otra"[80]. Y es que para Narciso Yepes la música que emana de las partituras es más importante que la obra en sí; la comunicación que existe entre el intérprete-instrumento y la *musiké* en ese nivel anterior a la ejecución, es aún mayor que la comunicación con la obra. "Siempre prefiero la que estoy tocando"[81] confesaría a la pregunta de qué obra prefiere interpretar.

Sin duda alguno podemos afirmar que a la hora de interpretar cualquier pieza, sea esta de la época o estilo que sea, es que la guitarra, y por ende, el propio Yepes, debe estar al servicio de la música y no al contrario. En reiteradas ocasiones resaltará esta premisa entre el intérprete y el instrumento como uno solo; más aún, el verdadero instrumento no es la guitarra sino el guitarrista que da voz al instrumento. Y para dar voz al instrumento, a la música que en él reside, hay que estar despiertos en la escucha y es el silencio el que nos lleva a ese estado:

> "¿qué ha pasado cuando un artista toca muy bien, deja todas las notas en su sitio y sin embargo, después del concierto, muchas veces la gente sale fría, no se ha emocionado, aunque él ha tocado perfecto? Ese artista no ha oído su música. Sólo la escucha, en todo caso, cuando la está tocando, pero ni antes ni después. Es sólo un buen repetidor de música, pero no un artista (...) Casi nadie entiende la música o cada uno lo hace de forma distinta. Lo único que se precisa es percibir la música con los sentidos y emocionarse con el corazón. Quien está demasiado pendiente de las notas, desperdicia la música"[82].

Narciso Yepes entiende la relación con el instrumento como un diálogo interior, una comunión consigo mismo en un proceso de descubrimiento. La música es el mecanismo mediante el cual el universo se presenta dentro de nosotros, "la música es vibración, es movimiento y el movimiento es vida. Es una comunicación universal"[83]. Pero Yepes invita al público a asistir a este diálogo entre el intérprete, concebido como instrumento de y para

---

[79] Saltzman, Joe: "Narciso Yepes: Life, Music Hung by 10-String Guitar. En *Los Angeles Time,* part IV (22 de octubre de 1982) p. 12.
[80] "Narciso Yepes" En *Grandes intérpretes.* Capítulo IV: Música del Renacimiento. Emitido en TVE 2 (23 de enero de 1971).
[81] Barberá, Cármen: *op.cit.*
[82] Alonso, Carmen: "Narciso Yepes: Cada día me planteo nuevos problemas" En *Deia* (11 de enero de 1992) p.48.
[83] Mejía, Jesús: "La guitarra es la expresión más viva de mi vida" En *El Día.* Guanajuato (31 de octubre de 1988) p.21.

la música, y el hombre percibido como un explorador de la hondura. Enrique Franco describiría así este momento: "sensible, ensimismado, metafísico, el espíritu y la mentalidad de Yepes se vuelcan sobre el instrumento que abraza: música como silencio habitable"[84]. Tanto es así que, en sus últimos días, ya con la enfermedad avanzada, Narciso Yepes se despide de su guitarra en "mutuo silencio". Pasaje que su viuda, Marysia Szumlakowska, describiría como el concierto del silencio, "la fusión consciente de dos instrumentos únicos hechos uno"[85].

[84] Franco, Enrique: "Un silencio habitable" En *El País* (19 de marzo de 1987) p. 30.
[85] Szumlakowska, Marysia: "Despedida de la guitarra: el concierto del silencio." En *Amaneció de noche*. Ed. Edibesa. Madrid, 2006. p. 17.

III

MÚSICA CALLADA

LA NEGACIÓN DE LA ESTÉTICA

Teniendo los ingredientes que conforman la música tal y como la conocemos, a saber: *sigé y fonos* como hilos en la rueca y el tiempo cronológico e histórico como el telar donde se tejen; podemos empezar a hablar del acallamiento de la estética –otra forma de *sigé*- como camino hacia la música en sí misma, la música en su grado cero: *musiké*.

Cuando hablamos de estética no podemos evitar remitirnos a Kant que la definiría como aquella ciencia de los juicios de gusto. Dicho de otro modo, la facultad de juzgar una capacidad distinta de la imaginación y basada en un concepto determinado. Esta definición difiere de la que daría en la *Crítica de la razón pura*, donde 'estética' será la ciencia de las intuiciones puras a priori de la sensibilidad. Así pues, en Kant, el gusto consiste en la "facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto"[86]. Así pues la condición universal del juicio se fundamentaría en la capacidad que tienen los sujetos de comunicarse; una comunicabilidad que, a su vez, parte de tres maneras de pensar esta fundamentación y que mantiene el esquema platónico. Lo que Kant pretende es que esta contaminación de los sentimientos se viera realizada sin concepto, es decir, el entendimiento define las leyes del juego en el que la imaginación permite comunicar la representación.

Que Kant recurriese a estos planteamientos a tenor de la representación, y no únicamente al sentimiento, nos hace sospechar que, en último término, alude a unos contenidos que no hacen referencia por entero a las sensaciones y que estos no pueden ser adscritos en un concepto. Esta vía inalcanzable desvela lo difícil que resulta delimitar los sentimientos reflejados por el juicio estético. No obstante, la cuestión a resolver aparece cuando se cree que hay una representación común fundamentada por las máximas del pensar y que ésta puede ser la condición de transmisión del juicio estético. De este modo podemos definir que el gusto no es más que una facultad de carácter estético-ético y que, yendo al origen, remite al *yo,* es decir, sin el sujeto no es posible reconocer esta cualidad.

Lo bello es propio del fenómeno, según Shaftesbury y Hutchenson, que parecen adivinar algo así como la existencia de una facultad capaz de dar juicios de gusto. Esta concepción hace considerar a la obra como valor en sí que permanece más allá de sus interpretaciones o bien, a los valores estéticos que permanecen y permiten su evaluación. El error sería mantener esa lucha entre consideraciones en lugar de entender el juicio como el reflejo que el objeto nos brinda. Así pues, una vez definido vagamente lo que es *Musiké*, la

[86] Kant, Immanuel: *Crítica del juicio.* Ed, Espasa Calpe. Traducción: Manuel García Morente. Madrid 1977. *§ 40.*

obra se articula a través del tiempo histórico adoptando la forma de un juicio semántico en tanto que comunicativo.

Así pues, el juicio estético opera sin conceptos, no necesita de una demostración lógica para apelar al contenido de la belleza del objeto artístico. Esto es porque lo bello no es una cualidad del objeto y no puede desvelar un concepto universal y necesario que lo determine, el objeto bello no posee explicación, es indefinible y, por ende, no es derivado de un concepto o una finalidad. Sin embargo, el juicio de gusto busca universalidad, y ello está dado gracias a condiciones subjetivas de posibilidad.

En consecuencia, el juicio estético es un juicio de valor que remite a algo que no puede ser un valor en sí mismo, puesto que este último sólo se hace visible en la calidad de la recepción que, en definitiva, es el sujeto o el yo. "Temo que esta palabra [estética] no designa más que la influencia de la experiencia personal sobre un individuo dado en lo que concierne a su facultad de observar las relaciones. Encuentro que es una cuestión mucho más personal y respecto a este tema cito a menudo el título de la obra de Pirandello: *Cada cual a su manera"* [87].

No obstante, Kant se refirió a la música en contadas ocasiones y sus palabras han sido el caldo de cultivo para no pocas polémicas. Así pues, Kant plantea el problema de la música dentro de las bellas artes en su *Critica del Juicio*, una vez postulados los principios de la idea de juicio estético y la concepción de lo bello en le arte, opta por una analogía de los modos en los que se expresa el habla

> "Así, pues, si queremos dividir las bellas artes, no podemos elegir, por lo menos, como ensayo, que la analogía del arte con el modo de expresión que emplean los hombres en el hablar […]. Éste consiste en la *palabra*, el *gesto* y el *sonido* (articulación, gesticulación y modulación)"[88]

Desde aquí, Kant sugiere tres vías de clasificación de las artes, a saber: *artes de la palabra, artes plásticas* y el *arte del bello juego de las sensaciones,* en la que se incluye la música. Aunque es cierto que en esta tercera clasificación también aborda la cuestión del color, prácticamente es la música, siempre en ese contexto del juego bello de las sensaciones (*Empfindungen*), en la que se insiste con mayor asiduidad. Este 'bello juego' no es más que la modulación de la luz y las sensaciones que produce en la vista, como del sonido y sus

[87] Cage, John y Reynolds, Roger: "John Cage and Roger Reynolds: a conversation (1962)". En: *The Musical Quarterly nº 65*. Oxford University Press, octubre 1979. pp. 582-583.
[88] Kant, Immanuel. *op. cit. § 51.*

diferentes vibraciones, es decir, "la proporción de los diferentes grados de de modulación y de grado de la disposición (*Stimmung*) (tensión)"[89]. Esto nos lleva al inicio de este texto cuando San Agustín se preguntaba si la música es "el arte del movimiento ordenado", es decir, el arte de modular el sonido. Kant se vale de un término tan ambiguo como es el de 'modulación', para apelar a las cualidades del sonido, es decir: altura, duración, intensidad y timbre. En la terminología kantiana, la sensación no es más que el principio de un sentimiento agradable, nunca el fundamento de un juicio estético a tenor de lo bello (el juicio puro de gusto).

Hacia el final del *§ 51* se cuestiona si el "fundamento de la música" obedece al 'arte bello', si las sensaciones que provoca son objeto de nuestro juicio, o si, simplemente, es un arte agradable como impresión de lo sensible. Unos párrafos hacia atrás, Kant se remite, no con mucha convicción, a las tesis de Euler que hablan a tenor de la percepción sensible del color y el sonido, a saber, el color sería la vibración del éter y la música la vibración del aire. Y en este parágrafo vuelve a traer los argumentos de Euler, que señalan el contenido reflexivo de la pureza del sonido o el color, pero con una leve modificación en su planteamiento, es decir, el juicio no es una sensación propiamente dicha, sino "el efecto de un juicio sobre la forma en el juego de muchas sensaciones"[90]. La cuestión que circunda a todo esto es si la música es o no un juicio genuino de lo bello. Que sea tan complejo definir o delinear qué es la música no es más que la confirmación de lo que ya sospechábamos: la música "es incapaz de expresar nada"[91] o, en todo caso, sólo es capaz de "expresarse a sí misma"[92]. Algo sobre lo que volveremos más adelante.

Kant no esconde su preferencia por la poesía como el arte más elevado. Así ira esgrimiendo argumentos a favor de este género como un juego aparente que puede ser adecuado a los fines del entendimiento. De este modo afirma:

---

[89] *Ibid.*

[90] *Ibid.*

[91] Fragmento de traducción propia del capítulo IV de la autobiografía de Igor Stravinski. Reproducimos aquí la versión original del mismo:

> "For i consider that music is, by its very nature, essentially powerless to *express* anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. *Expression* has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence. If, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion and not a reality. It is simply an additional attribute which, by tacit and inveterate agreement, we have lent it, thrust upon it, as a label, a convention – in short, an aspect which, unconsciously or by force of habit, we have come to confuse with its essential being." En: Stravinski, Igor: *An Autobiography.* Ed, W.W.Norton&Company .Inc. New York, 1962. p. 53.

[92] Al igual que el anterior, éste también es un fragmento de traducción propia de las palabras Igor Stravinski:

> "The over-publicized bit about expression (or non-expression) was simply a way of saying that music is supra-personal and super-real and as such beyond verbal meanings and verbal descriptions. It was aimed against the notion that a piece of music is in reality a transcendental idea "expressed in terms of" music, with the *reductio ad absurdum* implication that exact sets of correlatives must exist between a composer's feelings and his notation. It was offhand and annoyingly incomplete, but even the stupider critics could have seen that it did not deny musical expressivity, but only the validity of a type of verbal statement about musical expressivity. I stand by the remark, incidentally, though today I would put it the other way around: music expresses itself." En: Stravinski, Igor y Craft, Robert: *Expositions and Developments.* Ed, Universitiy of California Press. Berkley, 1981. p. 101.

> "Después de la poesía, pondría yo, *si se trata de encanto y movimiento del espíritu*, aquel arte que sigue de más cerca a las de la palabra y se deja unir con ellas muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más variadamente, y, aunque transitoriamente, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura […] y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes."[93]

En lo que no parece reparar el filósofo de Königsberg es en que la palabra se mueve en el territorio del sonido o, como afirmábamos al inicio, el *verbo* es sólo *fonos*. Este desplazamiento que Kant hace de la música se fundamenta en una falta de convicción y argumentos suficientemente sólidos. Pero en la *Antropología* parece cambiar de opinión, sin refutar por completo lo dicho en la *Critica del Juicio,* esto demuestra que para Kant la música planteaba un problema que nunca llegó a resolver, al menos de una manera clara. En éste fragmento se intuye esta comunión entre el *fonos*, como basamento por el cual se sustenta toda una realidad sonora –incluida la palabra-, y el *verbo,* como normativización de determinados sonidos que hacen referencia, en un inicio, a la realidad física y que, posteriormente, con la sofisticación del código, remitirían a una realidad del espíritu.

> "En lo que concierne al sentido vital, la *música*, en tanto que un juego regular de sensaciones del oído, no sólo lo mueve de un modo indescriptiblemente vivo y variado, sino que también lo fortalece, y es (la música) un lenguaje de meras sensaciones (sin ningún concepto). Los sonidos (*Laute*) son aquí tonos (*Töne*), y son para el oído lo que los colores para la vista: una comunicación (*Mitteilung*) de los sentimientos hecha en la lejanía en un espacio alrededor a todos los que allí se encuentran, y un goce que no disminuye porque en él tomen parte muchos."[94]

De este modo el acercamiento del intérprete a la *Musiké* no ha de hacerse en términos de valor mantenidos por la estética, puesto que este juicio de valor habla del intérprete y no del sonido, regulando la experiencia musical e influyendo la escucha. Los valores remiten a un ideal, sea en la definición de música o en relación a su finalidad expresiva y, en

[93] Kant, Immanuel: *op.cit.* p. 235.

[94] Cfr. este pasaje con la traducción que José Gaos hizo de Kant: "Antropología en sentido pragmático". En: *Revista de Occidente*. Madrid, 1935. pp. 43-44.

consecuencia, hablan de las interacciones producidas en la percepción. "Comprender lo que la obra de arte le dice a uno es, ciertamente, un encuentro con uno mismo"[95], esta autorreferencialidad constante es lo que imprime la intención en la obra, modifica su fluir natural y lo sujeta al tiempo histórico.

La idea de arte se conjuga a través del tiempo histórico, es decir, en el momento en que una técnica deviene obsoleta, y que ya no tiene una funcionalidad práctica, pasa a formar parte de, algo así como, la arqueología. El arte se desvela como la tecnificidad del pasado. Esto plantea la duda de si podemos apelar al arte cuando hablamos del arte contemporáneo, entendido como 'arte del presente'. Si todo arte es un 'arte del pasado' podríamos decir que, respecto del presente, sólo podemos mantener una indiferencia ignaciana, es decir, ya dirá el tiempo si *YouTube* –o el *reggaetón*- es arte o no. A lo largo de la historia podemos ver como se suceden ejemplos de éste tipo. La novela, un genero menor que era vendido por entregas en periódicos, alcanza su carácter artístico cuando aparece el cine y su comercialización decae. En ese momento aparecen novelistas, como Joyce, Virginia Wolf o Céline, que se consideraban a sí mismos como artistas y elevaron el género a la categoría de arte. Por tanto, tanto la idea de arte, como el juicio estético varía dependiendo de factores histórico-sociales y no de sí mismo.

Lo que se propone con la negación de la estética en la interpretación musical es la muerte de la obra de arte musical en tanto que idea de arte, el desligamiento de la música instalada en la experiencia estética, que siempre se comunicará a través de la interpretación intersubjetiva. Superar el gusto y, por ende, llegar a la conclusión de que una crítica es completamente innecesaria o imposible. La superación del gusto consistiría en la absoluta libertad de los sentimientos que lo condicionan.

EL MATERIAL LÍQUIDO

La música entonces se nos muestra como una alteridad permeable por la realidad, es decir, una substancia elástica, líquida pero constante y eterna que permite su aprehensión a través del tiempo. Cada contexto histórico determinado por sus propias circunstancias es sensible a ciertas cualidades de la música, percibe esta naturaleza según un sentir concreto de la realidad que le rodea. Este proceso de comprender la música, de hacer una lectura sobre ella a fin de acercarse a su verdadera esencia, encierra en sí el carácter original de la

[95] Gadamer, Hans-Georg: "Ästhetik und Hermeneutik". En: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie, nº56*. 1964. p. 240-246. Traducción de: Zuñiga García, José Francisco. En: *Daimon. Revista de Filosofía, nº12*. 1996. pp. 8-9.

interpretación y la estructura de pregunta-respuesta del material líquido que es la música. El que una pieza musical transmitida, de forma escrita u oral, se convierta en objeto de interpretación, de poner en práctica aquello que se nos da, quiere decir que desde el inicio plantea un interrogante para el propio intérprete, y la interpretación contiene en sí misma una referencia constante a la pregunta que se ha realizado. Esto podría sintetizarse en en el *horizonte del preguntar* que, si en la hermenéutica tradicional, esto es, la que se dedica al lenguaje, queda claro en la tesis expuesta por Gadamer[96], en la hermenéutica musical es algo aún por desvelar.

"La realidad de la obra de arte y su fuerza expresiva no se pueden limitar al horizonte histórico originario en el que el espectador fue realmente contemporáneo del creador de la obra[97]". En estas líneas Gadamer, que continúa con el pensamiento de Hegel en tanto que la obra de arte es el medio en el que y por el cual el ser se conoce a sí mismo, parece indicar ese carácter líquido. No obstante, se refiere a la obra-objeto, es decir, una obra de arte lo es, justamente, porque hay una representación, y esa representación no puede escapar del amarre del tiempo histórico y a la estética como autorreferencialidad. Aquello que la obra de arte nos dice, nos lo dice desde dos perspectivas: la del tiempo en la que se hizo y la del tiempo en el que nos interpela, ambas sostenidas por la presencia del yo.

La música, al igual que las matemáticas, obedece su propia ley *(entia rationis)*, no se encuentra dentro del universo del lenguaje, quizá porque la hayamos desterrado a una compleja red de símbolos cuyo estudio, además de comprender una nueva gramática (lenguaje musical) y una sintaxis (análisis) también comprende el estudio de un nuevo aparato fonador (instrumento), alejándola así de su naturaleza puramente humana y oral. No podemos dejar de recordar que en la mayoría de las religiones, tanto del mundo antiguo como del presente, sobre todo en las tres principales, la Palabra Sagrada se canta y es en esta cantilación donde verdaderamente se hace presente el Espíritu, a saber, Dios-Yahveh-Alá. Un ejemplo claro de esto es el canto romano, más cercano a la prosodia del texto sagrado que el canto gregoriano, donde el orador o responsable de declamar la Palabra debía interpretarla como si la voz de Dios se materializara en él, por tanto la voz de los dioses es una voz musical, en tanto en cuanto no sólo es una sucesión de *fonos* sino que hay *musiké*, es decir, hay una ordenación determinada de los sonidos a fin de hacer del discurso algo sagrado[98].

---

[96] Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* Trad: Agut, Ana y Agapito, Rafael de. Ed, Sígueme. Salamanca, 1991. p. 440.
[97] Gadamer, Hans-Georg: "Ästhetik und Hermeneutik". p. 5.
[98] Ver cita 66.

Platón en *La República* nos habla de este primer mundo sonoro, que al igual que el mundo de las ideas, es anterior a nuestro mundo terrenal. Hacia el final del libro, el mito de Er[99] relata cómo cierta sustancia musical, una especie de *prôté archê,* asiste al nacimiento. Algo que ya Pitágoras expuso en su *Armonía de la esferas,* una cosmogonía musical en las que las disquisiciones entre *daímon* y *moîra* (carácter y destino) preside el devenir de aquellos que están por nacer. La música como material liquido que se expande desde la noche de los tiempos hasta hoy, es la gnosis del inicio reconocedor de nosotros mismos arrojados al mundo. Existe en nosotros un pre-ser-se radical, una pre-comprensión que evoca de forma no clara ese "mundo primero" de Platón, que a su vez es la base fundante de la gnosis sonoro-musical de conocimiento y comprensión de nuestra realidad.

Pero *musiké,* en un sentido estricto o etimológico, remite al modo por el cual las Musas combinaban los sonidos que conformaban la realidad de los primeros seres humanos. *Musiké,* por tanto, era el arte musical que provenía de todo orden natural, fuera así en la práctica como en la ideación. La comunión entre lo espiritual y lo terrenal que sintetizaban en el sonido humanamente organizado que develaba la proporción del mundo. Sexto Empírico, en sus textos *Contra los músicos* afirma que la *musiké* puede entenderse de tres formas, a saber: una que incide en las melodía y el ritmo; otra que atañe a la práctica instrumental, a la ejecución; y otra que tiene que ver con la obra bien hecha, con que su autor esté "inspirado por las Musas"[100]. Nuestra visión aquí, se acerca más a la posición que el autor latino tenía sobre el alma, al afirmar que ésta no existe "ya que esta no es nada" y, por tanto, tampoco, si no el sonido, al menos sí, la música.

Trayendo , de nuevo, el esquema que proponía en 'Sonido y Sentido', relativo a la transformación del *fonos* en *sonido* por mediación del tiempo histórico, podemos completarlo con lo expuesto en estas páginas. De éste modo, la *sigé* se muestra como el motor principal, el inicio fundante de todo *fonos* como veíamos al inicio. La unión de ambos, aún sin pretensiones melódicas, rítmicas o armónicas, daría lugar a la *musiké*; esta *musiké* sin intención se asemeja a la idea que John Cage tenía sobre el silencio, a saber: esta unión entre *sigé* y *fonos* habita en un espacio mental y muestra la continuidad que se desvela entre el silencio y el ruido. Dicho de otro modo, *musiké* es todo aquel silencio o sonido que nos interpela y no necesariamente ha de coincidir con la idea de música como obra de arte.

Ahondando en esto, parecen confundirse dos términos: ruido y música. Si bien solemos entender el ruido como una secuencia de acontecimientos sonoros que serían

---

[99] Platón: *La República* (Libro X, 614a-621b).
[100] Sexto Empírico: "Contra los músicos". En: *Contra los profesores*. Trad: Bergua Cavero, Jorge. Ed, Gredos. Madrid, 1997. p.226.

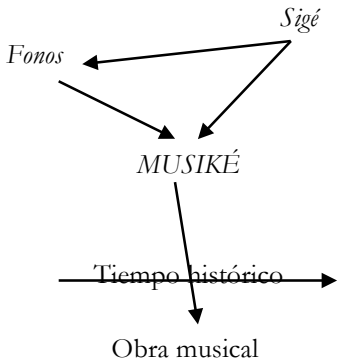
indescifrables y/o extraños, y la música como un sonido agradable, que mueve los sentidos, esto no es más que pura convención. Justamente de eso trata la música experimental llevada a cabo desde la segunda mitad del S.XX, de romper el límite entre aquello que llamamos ruido y aquello que llamamos música, trayendo al centro de sí misma la cuestión fundamental que parecía haberse olvidado: la música solamente es sonido. En la obra *Water Walk* (1960), John Cage demuestra el carácter que pretende eliminar las fronteras entre ruido y sonido. Ante el oído inexperto la obra parece ser una sucesión de ruidos de electrodomésticos y regaderas sin ningún orden ni sentido, pero Cage está siguiendo estrictamente una partitura con un cronómetro en la mano. Cada 'ruido' deja de serlo para transformarse en sonido. "Dejar ser el sonido es, para Cage, afirmar que el sonido es una multiplicidad. El músico propone atender a la manera en que un sonido cambia su coseidad, lo que implica la necesidad de dejar de ser inflexible ante el modo en que el sonido cambia y ante su multiplicidad"[101].

Pero ruido no deja de ser aquello que interrumpe o molesta la escucha atenta. En distintos casos un mismo sonido puede resultar ser molesto o agradable, dependiendo de hacia dónde dirijamos nuestra atención; así pues, si somos melómanos fervorosos y estamos en una gran sala de ópera escuchando el aria 'Nessun dorma' de la ópera *Turandot* ,de Puccini, y un forofo futbolero escuchase la radio en mitad de la obra, esa interferencia radiofónica sería para nosotros un ruido molesto, prácticamente insoportable. El caso contrario no es menos definitorio: ahora somos hinchas de un equipo de fútbol que juega la final del campeonato y vemos su retransmisión en televisión. Introducir ahí el aria de Puccini es invadir el espacio con ruido. Por tanto el *ruido* no deja de ser un concepto que atiende a la subjetividad, al momento y a la atención de la escucha. Hasta la más bella música puede ser ruido y, al contrario, hasta el ruido más estridente puede ser música. Intentar establecer qué la música, en su concepción de 'obra de arte', nunca puede ser ruido es caer en el error, si cabe, en el dogma del elitismo cultural.

Volviendo al esquema que vertebra el texto, la *musiké* se presenta como un material líquido en tanto que, también, puede adaptarse al recipiente que lo contenga, esto es: el tiempo histórico. Partiendo de la base que sostiene este trabajo, es decir, concebir el silencio (*sigé)* como la quietud de todo sonido y no como la ausencia de éste (*fonos*), vemos en la siguiente imagen como de él se extraen dos categorías: el *fonos* y la *musiké.* Solamente la *musiké* se forma tras la unión entre el *fonos* y la *sigé*, es decir, es la ordenación natural del silencio y el sonido. La música en su grado 0 (*musiké)* está presente en un momento antes de verse imbuida por el tiempo histórico. Haciendo una analogía con el mito de la caverna, la *musiké* vendría a

[101] Pardo, Carmen: *op.cit.* p. 49.

ser el estandarte que se levanta para que se proyecte su sombra; de éste modo, la música, tal y como se presenta en el tiempo histórico, que se asemeja al fuego que ilumina la caverna y favorece la proyección, es la imagen borrosa de una sombra. Si vamos más allá, el *fonos* podría ser el símil de los objetos naturales que se encuentran fuera de la caverna y la *sigé* la luz del sol, la idea de bien.



Esto no trata de reescribir el mito de la caverna que Platón contara al inicio del VII libro de *La República,* mucho menos establecer un sistema para comprender la realidad. Más bien, es un medio por el cual el intérprete, tal y como lo hemos definido en este trabajo, debe buscar o acceder a la *musiké*, es decir, a la música desprovista del elemento estético, de la autorreferencialidad, para percibir la música tal y como es, es decir, en su grado 0. Quizá sea una suerte de ontología del silencio como principio y fin último de toda realidad sonora, la condición necesaria para la música es el silencio, dicho de otro modo, "llegar a ese punto en el que el silencio se hace música"[102]. Se abre una vía interpretativa que obedece a particularidades del camino místico[103], el encuentro con el silencio como instrumento que propicia la Voz. La paradoja que encierra el presupuesto de éste trabajo, a saber, la Música callada, la concepción de que "no hay música más grande, ni más sublime, que el silencio"[104], trata de poner en relación la idea de una ruta vital hacia la comunión mística con una vía directa o inmediata de acceso a la *musiké*. Se trata de reconocer la importancia de la música

[102] Vládimir Jankelevich hace esta aseveración en torno a los cuadernos de Federico Mompou, *Música callada*: "Lo que quiere Mompou cuando busca la 'Soledad sonora' es llegar a ese punto inalcanzable en el que la música se convierte en la voz del silencio, en el que el silencio se hace música." Jankelevich, V.: *La música lejana.* Trad: Bigorra, Lourdes. Ed, del Bronce. Barcelona, 1999. p. 165.

[103] Stravinski ya hace esta reflexión en su ciclo de conferencias recogidas en *Poética musical*: "Esta correcta presentación que hace que la armonía del espectáculo se corresponda con la perfección de la parte sonora no exige solamente del ejecutante una buena instrucción musical, sino, además, (…) un gusto muy seguro de los valores expresivos y sus límites; un sentido cierto de lo que es obvio; en una palabra, una educación no sólo auditiva, sino espiritual". p.115.

[104] Unamuno, Miguel de: *Diario íntimo. Cuaderno I.* Ed, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2017. (Consulta online el 18 de agosto de 2018: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diario-intimo-785937/html/6c5cc457-cc12-493e-a328-d4a7479722fc_2.html#I_1_).

como mención del Misterio a partir de un hecho: la ausencia de palabras. "La música está ahí y avanza. El músico llega a ella como se toma un tren en marcha. La música no empieza ni acaba. La música está."[105]

LA MÚSICA NO EMPIEZA NI ACABA. LA MÚSICA ESTÁ

En las últimas páginas de este trabajo intentaré dar una suerte de recapitulación de los temas tratados a lo largo de las líneas anteriores. Digo 'recapitulación' porque llegar a unas conclusiones firmes en un texto que, en su naturaleza, es una propuesta de interpretación y no una sucesión de aseveraciones taxativas, se hace harto complejo u osado. También uso 'recapitulación' en su sentido de acabamiento o acallamiento, del irse, poco a poco, conduciendo al silencio y poner en comunión el primer capitulo del trabajo con éstas líneas.

El epígrafe que abre este último apartado da sobrada cuenta de lo que se ha venido diciendo a lo largo de éstas páginas, a saber, el medio por el cual la *Música callada* es una categoría, entendida como concepto mediante el cual estructuramos la realidad. El trabajo trata de responder a la pregunta '¿qué es la música?', en un sentido ontológico. Desde la 'arqueología', comprendida aquí como la vía que conduce al origen, a la génesis (ἀρχή), en primer término el silencio (*sigé)* aparece como motor que mueve la realidad sonora. La base mediante la cual todo sonido germina o brota. Así pues, la *sigé* es el 'lugar' donde todo nace y a donde todo conduce. Cuando Simone Wile dice que "el deseo de luz, produce luz", nos habla de una luz que se reafirma en la oscuridad, aquella oscuridad de la que Juan de la Cruz también hablara en su *Noche oscura del alma;* allí, ésta llega "a un punto de negrura tan grande, que aparece la luz[106]". En nuestro caso, una música que se reafirma en el silencio, que crece con él y en él.

Pero para lograr comunicar –al fin y al cabo ésta es la tarea del autor/intérprete- la *musiké,* hay que desprenderse del fuerte nudo de la estética, de la autoexpresión como modulador de la intención. Es decir, una vez roto el nexo entre la música y el *yo,* el sistema acústico tradicional se tambalea, los pilares de la realidad musical sustentada por el tiempo histórico se desvanecen y muestran las posibilidades de la música desprovista de sujeto, desnuda. Esto trae consecuencias tales como la concepción de que todo sonido es música, en tanto que material sonoro, y que todo sonido esta insistiendo, es decir, existiendo dentro

[105] Yepes, Narciso: *op.cit.* p. 19.
[106] Álvarez, Rafael: "El Brujo". En, *Imprescindibles, RTVE*. 12 de diciembre de 2014.

de sí, en el silencio. El autor/intérprete, en su tarea de *ser* instrumento, elimina la intencionalidad del sujeto para que se abran las posibilidades del sonido en sí, o lo que es lo mismo, de la *musiké*.

¿Por qué se insiste tanto en el grado 0 de la música? No es posible hablar de 'grado 0' sin apelar a Roland Barthes, así pues, la idea de Música debe ser revisada, no desde un punto de vista musicológico, en tanto que autores, corrientes u obras, sino enfocada en los orígenes y las transformaciones del concepto de la música en sí misma y su relación con distintos periodos históricos. Así como Barthes indica que el grado 0 designa el tercer elemento que no se integra dentro de una polaridad, la idea de una música en grado 0, o *musiké,* como hemos venido llamándola a lo largo de este trabajo, ha de tratar de alejarse de la 'musicalidad', ha de estar subordinada a la ausencia. El autor/intéprete, al presentar una música neutra, blanca o de grado cero, se presenta, también, como una persona honesta, ya que niega las formas establecidas que conservan una carga ideológica que está por encima de las intenciones propias del músico, así como las propias intenciones.

La distensión del espacio en el que se constituye el intérprete, a saber, como identidad que accede al material liquido que es la *musiké*, da paso al desintegración de la música en el tiempo histórico. Este olvido del tiempo histórico, tanto de la obra como del intérprete, provoca el grado cero de la música, la pérdida de adscripción a un momento determinado que conduce a la afirmación de la continuidad entre el el *fonos* y la *sigé*. El desvanecimiento de los límites entre la intención que el tiempo histórico imprime en la música y la música que siempre está, rompe la unión que se postula en el *Crátilo*[107]*,* es decir, Platón desvela el momento en el que sentir y sentido se unen en una relación de ritmo y tensión. El sentido requiere de una 'técnica natural' para colocar la voz y la mirada, algo que sólo es propio de la música apolínea. Ésta, en su hacer, permite contemplar la dimensión del mundo, de lo real, que es la unión de visión y tensión. Este desvanecimiento de los límites, la distensión del espacio que constituye al autor/interprete, conduce a la escucha del silencio (*sigé)* que aquí se muestra en intima relación con la *musiké* y, en consecuencia con el *fonos*. Por tanto, la *sigé* es la desconexión con las intenciones, la ruptura entre sonido y sentido.

En definitiva, lo que aquí se propone es el desvanecimiento del yo-intérprete, el olvido de sí ante la *musiké* en su labor de comunicación con el público. Para ello la vía del silencio se muestra reveladora, no es un silencio que se agota en el *ser,* sino que se hace presente en la aceptación del sonido, de todo sonido como posibilidad en acontecer musical.

---

[107] Platón: "Crátilo". En: *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes.* Trad: Calvo, J. L. Ed, Gredos. Madrid, 2003. vol. II. p. 358-455.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

-Andrés, Ramón:

-*No sufrir compañía. Escritos místicos sobre silencio.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2017.

-*El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2016.

-Baricco, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad.* Ed, Siruela. Madrid, 2008.

-Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.* Ed, Ítaca. México, 2003.

-Blacking, John: *¿Hay música en el hombre?.* Ed, Alianza. Madrid, 2015.

-Hersch, Jeanne: *Tiempo y Música.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2017.

-Kant, Immanuel:

-*Crítica del juicio.* Ed, Espasa Calpe. Traducción: Manuel García Morente. Madrid 1977.

-"Antropología en sentido pragmático". Trad: Gaos, José. En: *Revista de Occidente.* Madrid, 1935.

-Le Breton, David: *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea.* Ed, Siruela. Barcelona, 2018.

-Pardo, Carmen: *La escucha oblicua, una invitación a John Cage.* Ed, SextoPiso. Madrid, 2014.

-Ramon Llull: *Libro de los proverbios.* Ed, Miraguano. Madrid, 2011.

-San Agustín: *La música I* (Consulta online el 6 de julio de 2018: http://www.augustinus.it/spagnolo/musica/index2.htm).

-San Juan de la Cruz:

-*Cántico espiritual.* Ed, Fundación Universitaria Española. Universidad de Michigan, 1981.

-*San Juan de la Cruz. Vol II.* Ed, Fundación José Antonio de Castro. Universidad de la Virginia, 2009.

-Stravinsky, Igor:

-*Poética musical.* Ed, Acantilado. Barcelona, 2016.

-*Chronicle of my life.* Ed, V. Gollancz. University of Michigan. 1936.
-*An Autobiography.* Ed, W.W.Norton&Company .Inc. New York, 1962.
-*Expositions and Developments.* Ed, Universitiy of California Press. Berkley, 1981.

-Yepes, Narciso:
-*Ser instrumento, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1989.
-"Aprendizaje adquirido por mi propio trabajo". En *Senkei Shinbun.* Japón (1 de octubre de 1960).

Bibliografía secundaria

-Adorno, Theodor. W.: *Teoría estética.* Trad, Jorge Navarro Pérez. Ed, Akal. Madrid, 2004.
-Aristóteles, *Problemas*. Trad: Sánchez Millán, Ester. Ed, Gredos. Madrid, 2004.
-Canetti, Elías: *La provincia del hombre.* Ed, Taurus. Madrid, 1982.
-d'Ors, Pablo: *Biografía del silencio.* Ed, Siruela. Barcelona. 2017.
-Esquilo: *Tragedias*. Ed, Gredos. Madrid, 1986.
-Felipe, León:*Versos y oraciones del caminante.* Ed, Finisterre. México. 1974.

-Gadamer, Hans-Georg:
-"Ästhetik und Hermeneutik". En: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie, nº56*. 1964.
-*Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* Trad: Agut, Ana y Agapito, Rafael de. Ed, Sígueme. Salamanca, 1991.

-Haas, Alois. M.: "¿Por qué y para qué estudiamos la mística?". En*: Philía. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica nº1.* (otoño, 2007).
-Heidegger, Martin: *Ser y tiempo*. Ed, Trotta. Madrid, 2009.
-Hesíodo: *Obras y fragmentos.* Trad: Aurelio Pérez y Alfonso Martínez. Ed, Gredos. Madrid, 1983.
-Howe Ortiz, Ana: *La importancia de la educación musical para personas con diversidad funcional: Discapacidad sensorial auditiva.* Trabajo de Fin de Grado. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento interfacultativo de Música. Grado en Historia y Ciencias de la Música. Madrid, 2017.

-Ibn 'Ata' Allah: *Sobre el abandono de sí mismo. Iniciación al sufismo sadilí.* Trad: Juan José González. Ed, Hiperion Madrid, 1994.

-Jankelevich, V.: *La música lejana.* Trad: Bigorra, Lourdes. Ed, del Bronce. Barcelona, 1999.

-Lucrecio: *De rerum natura/De la naturaleza.* Trad: Valentí Fiol, Eduard. Ed, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Salamanca, 2001.

-Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música.* Trad: Andrés Sánchez Pascual. Ed, Alianza. Madrid, 2012.

-Platón: *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Trad: Calvo, J. L.. Ed, Gredos. Madrid, 2003.*

-Padmasambhava: *Bardo-Thodol.* (Consulta online el 8 de agosto de 2018: http://www.formarse.com.ar/libros/libros_gratis/inspiradores/padmasambhava.pdf)

-Quignard, Pascal: *El odio a la música. Diez pequeños tratados.* Ed, Andrés Bello. Barcelona, 1998.

-Sacks, Oliver: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero.* Ed, Anagrama. Barcelona, 2009

-Sánchez, Basilio: *Esperando noticias del agua.* Ed, Pre-Textos. Madrid, 2018.

-Schoenberg, Arnold: *El estilo y la idea.* Ed, Taurus. Madrid, 1963.

-Schneider, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.* Madrid, 1998.

-Seleem, Ramsés: *El libro egipcio de los muertos.* Ed, Edaf. Madrid, 2004.

-Sexto Empírico: *Contra los profesores.* Trad: Bergua Cavero, Jorge. Ed, Gredos. Madrid, 1997.

-Steinberg, Michael P: *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX.* Ed, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2008.

-Szumlakowska, Marysia: *Amaneció de noche.* Ed. Edibesa. Madrid, 2006.

-Unamuno, Miguel de: *Diario íntimo. Cuaderno I.* Ed, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2017.

-Vilhauer, Ruvanee P: "Inner reading voices: An overlooked form of inner speech". En, *Psychosis vol.8, nº1.* 2016.

Prensa y televisión

-Álvarez, Rafael: "El Brujo". En, *Imprescindibles, RTVE.* 12 de diciembre de 2014.

-Alonso, Carmen: "Narciso Yepes: Cada día me planteo nuevos problemas" En *Deia* (11 de enero de 1992)

-Barberá, Carmen: "Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser" En *La prensa* (24 de junio de 1965)

-Cage, John y Reynolds, Roger: "John Cage and Roger Reynolds: a conversation (1962)". En: *The Musical Quarterly nº 65*. Oxford University Press, octubre 1979

-Franco, Enrique: "Un silencio habitable" En *El País* (19 de marzo de 1987)

-Gala, Antonio y Quintero, Jesús: "No os molestéis, conozco la salida" Entrevista. En *Canal Sur*. 3 de abril de 2013.

-Mejía, Jesús: "La guitarra es la expresión más viva de mi vida" En *El Día* (31 de octubre de 1988) Guanajuato.

-"Narciso Yepes" En *Grandes intérpretes*. Capítulo IV: Música del Renacimiento. Emitido en TVE 2. 23 de enero de 1971.

-Saltzman, Joe: "Narciso Yepes: Life, Music Hung by 10-String Guitar. En *Los Angeles Time,* part IV (22 de octubre de 1982)

-Urbano, Pilar: "Narciso rompe con su silencio interior". En *Época* nº 149 (18 de enero de 1988)