

Gunnar HINDRICHs, *La autonomía del sonido: una Filosofía de la Música (Hermeneia 125)*, Salamanca, Sígueme, 2020, 285 pp., 25 €. ISBN: 978-84-301-2056-7.

<https://doi.org/10.46543/ISID.2130.1009>

Las obras sobre filosofía de la música no abundan en nuestro idioma, por lo que es laudable que la editorial Sígueme, en su colección Hermeneia, publique esta obra de G. Hindrichs, profesor de la Universidad de Basilea que cuenta con un extenso catálogo de publicaciones en materias de estética musical y metafísica. La reflexión sobre el hecho musical, que en nuestro país ha popularizado en los últimos años Eugenio Trías con sus obras *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora*, halla en el libro de Hinrichs una sólida base metafísica que estimamos complementa la aproximación que hizo el ya fallecido filósofo catalán, gran postulador de la existencia de un *logos* musical distinto al verbal.

El libro de Hinrichs parte de la música como una forma artística que debe ser explicada desde la razón estética. Asumiendo la tripartición kantiana entre razón teórica, razón práctica y razón estética, el autor estima que esta última es la única viable para construir lo que él denomina una ontología del sonido que privilegie su autonomía frente a otras categorías. Por eso el centro de su reflexión lo constituirá el concepto de *obra de arte musical*.

La obra consta de una introducción y seis capítulos. Cada uno de ellos se divide a su vez en párrafos numerados en un estilo clásicamente germánico, pero un poco confuso a nuestro gusto por la ausencia de secciones dentro de los capítulos que permitan seguir el razonamiento del autor. Con todo, la exposición no es difícil de seguir, aunque asume ciertos conocimientos básicos de teoría musical, sobre todo en los últimos capítulos de la obra.

En la *Introducción* el autor contrasta el enfoque socrático de la música y el enfoque estético musical propio de la Modernidad. Sócrates, que denominó a la filosofía la más hermosa de las músicas, mantiene a juicio de Hinrichs una concepción unitaria que ve en la música una forma de conocimiento de lo verdadero. La Modernidad por su parte sectorializó la razón y adjudicó el ámbito musical a la razón estética, confiriéndole así una autonomía que el autor ve como uno de los logros del pensamiento estético de Occidente. Este se caracteriza asimismo por dar a la música una constitución racional con

un *logos* propio. Este *logos* permite hablar de un sentido de la obra musical, de una constitución musical autónoma y de la música como un ente con sentido propio. Es la obra de arte musical, el punto de fuga desde el que debe ser comprendida la obra. Así, frente a otras formas de ontología musical el autor propone una ontología basada en el ente que es la obra de arte musical. Los distintos capítulos de la obra se dedicarán a investigar los aspectos básicos de este ente.

El primero de ellos se titula *El material musical* y se dedica a contemplar la obra de arte musical como una obra humana. Partiendo de las concepciones aristotélica por un lado (que ven en la música una *poiesis*) y marxista por otro (centrada en la objetivación del producto del trabajo, lo que le permite superar el estatismo de la noción aristotélica), el autor se pregunta cuál es el material del que está hecha la obra de arte musical. Rechaza algunas de las concepciones clásicas, que ven en las notas o sonidos este material básico, para afirmar que el material de la obra de arte no es sino una reflexión sobre el espíritu que implica algo pre-formado (una tradición musical) y un trabajo (p. 58). El material musical aparece como la historia que se lee en la obra musical y que es objetivada en la obra por las estructuras de la razón, sedimentando el espíritu en un contexto histórico y social concreto.

Ahora bien, la forma en que se organiza este material es el sonido, concepto complementario como la forma lo es a la materia en el esquema hilemórfico clásico. Por ello el segundo capítulo se dedica al *Sonido musical*. Nos hallamos por tanto aquí ante una reflexión sobre el ente musical desde el punto de vista de su forma, que no pierde de vista el llamado *materialismo musical* adoptado en el primer capítulo, que hace primar la obra de arte musical como un espacio de posibilidades. El carácter preformado del material musical implica la existencia previa de formas (sonata, rondó, sinfonía, motete...), pero el autor no se interesa por estas formas, sino que pretende elevarse a un nivel más abstracto que ve la forma más básica en la idea de ser la obra musical *algo que suena* (p. 83). El sonido musical es la forma de la obra de arte musical, pero no resulta un concepto fácilmente delimitable, por lo que el autor dedica varias páginas a distinguir el concepto de sonido musical del sonido extramusical, para lo que acertadamente dialoga con la música contemporánea (autores como Stockhausen, Xenakis o Cage...).

El autor llega a la conclusión de que lo específico del sonido musical es ser objeto de la audición (p. 95). Se trata de sonidos "sujetos a una

cierta constancia que subsiste con independencia de si son oídos o no”, y que son reconocidos como tales. Para ello es necesario que estén organizados de una forma determinada (con ritmo, melodía y armonía) de tal forma que venga a constituirse en *nota musical*. La nota es así un sonido organizado, por lo que el sonido, en la sistemática del autor, se concibe como “un ente audible identificable procedente de un sistema de notas” (p. 105). A partir de esta definición el autor elabora un sistema de tipos de sonido e introduce la noción de *color del sonido* en función del sistema de reglas fruto de la tradición musical de occidente. A la investigación de este sistema de reglas, o al menos de sus características musicales, se dedican los siguientes capítulos de la obra.

El tercer capítulo se titula *El Tiempo Musical*. La diferenciación de los tipos de sonido que el autor ha llevado a cabo le llevan, naturalmente, a considerar la cuestión del desarrollo temporal de la obra musical. La música, clásicamente comprendida como un arte temporal y no espacial, presenta una estructura relacional en la que se suceden una serie de elementos. Dialogando con J. McTaggart y su doble concepción del tiempo (absoluto y relativo), Hinrichs identifica el tiempo musical como tiempo absoluto, no como tiempo que esté ordenado a un sujeto particular y sus vivencias (tiempo relativo). Esto le lleva a afirmar que es la música la que configura la temporalidad y no al revés como se ha solido pensar. La música, en palabras de Schelling, *tiene tiempo*. La contingencia de la sucesión temporal se convierte en la obra musical en necesidad (no necesidad lógica, sino estética) de una sucesión determinada. Esta necesidad es definida en función del sistema propio de reglas del que ya hemos hablado, lo que determina su autonomía. Cada obra de arte tiene dentro de sí un orden de sucesiones que, una vez compuesta, es así y no puede ser de otra manera (en una lógica de mundos posibles). El establecimiento de este orden de sucesiones es la institución del sentido de la obra musical.

El tiempo musical aparece así constituido por un sistema de reglas autónomo que permite la medición y que no se halla condicionado por nada externo. Por eso puede decirse que la obra de arte musical *tiene tiempo*. Sin embargo, el tiempo musical deja de tener relación con el tiempo como fenómeno humano, relación que puede verse bajo tres paradigmas: música como imagen de la eternidad (lo propio de la música medieval), música como proceso (característico de la música desde los siglos XVI a XX) y música como “forma momento” (desde 1950 a nuestros días). No entraremos, por mor de la

brevedad, en las diversas clasificaciones del tiempo musical que desarrolla el autor, que tienen un alto grado de abstracción. Ha llamado nuestra atención el espacio que el autor dedica al canto gregoriano como retrato de la eternidad divina, asociado por un lado a la liturgia y por otro a la Palabra de Dios de la que es expresión (pp. 145 y ss).

Si el tiempo musical es la primera de las características del sistema de reglas autónomo que constituye el sonido musical, el segundo es el *Espacio Musical*, el tema al que Hinrichs dedica el cuarto capítulo de la obra. A la pregunta ¿es la música solo tiempo?, el autor responde de forma negativa. Tras considerar la obra de arte musical como un orden de sucesiones temporal, el autor explica que si se considera esta como una unidad simultánea es necesario recurrir a la categoría de espacio musical (p. 157).

La espacialidad musical se basa por tanto en la idea de coexistencia de los sonidos y en la necesidad de identificarlos. El autor, para explicar esta compleja cuestión, pone el ejemplo de diversos acordes de Do en una sonata: ¿cómo diferenciarlos? Si se atiende solo al tiempo, no se podría más que diferenciar el momento en el que suenan. Para diferenciarlos, el autor postula “un orden que, a diferencia del tiempo, establezca relaciones simultáneas” (p. 160). El espacio musical, así, determina un conjunto de reglas autónomas como las que configuraban el tiempo musical. No en vano en la música se habla de notas altas y bajas, de ascensos y descensos, o de intervalos. Por su parte, el autor se va a servir para explicar esta idea del espacio musical de las categorías que A. Schönberg elaboró en relación con la técnica dodecafónica. Las mayores cotas de complejidad del libro se alcanzan en estas páginas.

Por otro lado, el autor relaciona el espacio musical con el extramusical y explica sus diversas dimensiones en analogía con este: anchura (líneas y arcos), altura (notas altas y bajas) y profundidad (sonidos lejanos o cercanos, categoría muy propia de la música más contemporánea, como es el caso de las obras de G. Scelsi). El autor las va explicando y detallando en sus diversas virtualidades y descripciones con una profusión de detalles que, al carecer la obra de divisiones en los capítulos, puede desorientar al lector. En todas ellas el libro dialoga especialmente con las nuevas fronteras que abre la música contemporánea.

El capítulo quinto se titula *El Sentido Musical*, y parte de las conclusiones de los dos capítulos anteriores, donde se han descrito los

sistemas de reglas (espacial y temporal) autónomos del sonido musical. En este capítulo, retomando la noción de necesidad estética del capítulo tercero, pretende explicarla desde la categoría de sentido musical. El sentido de un sonido es aquello que lo hace comprensible (p. 196), es una propiedad del ente musical que es la obra de arte. El sonido tiene sentido porque se entiende *como algo*. Retomando el concepto clásico de inteligibilidad, de *logos* propio, el autor presenta el sonido musical como desempeñando una función dentro de la obra musical.

Ese es el ser comprensible del sonido musical, un ser que además se define por la relación del sonido con los demás de la obra. Que el sentido de un ente depende de su *ser para otro* es una intuición que nos resulta sumamente interesante y que estimamos puede ser extrapolada a otras metafísicas. La relación de un sonido con otros dentro de la obra y que lleva que un sentido solo pueda ser comprendido en esa relación es lo que el autor denomina la *consecuencia de los sonidos* (p. 203). Sobre esta noción el autor elabora una *lógica musical* (pp. 204 y ss) que intenta articular, con un elevado grado de abstracción, las relaciones que se dan en los sonidos. Y es en esa lógica musical donde el autor pretende encajar la noción de necesidad estética, asimilándola a la necesidad de una inferencia lógica, como un "así debe ser". Categorías como tonalidad/atonalidad, consonancia/disonancia son explicadas en esta lógica.

En las últimas páginas del capítulo el autor se pregunta si es posible explicar el sentido musical como una relación representativa, es decir, si es posible relacionar los sonidos con algo extramusical. Curiosamente el autor acude aquí (pp. 229 y ss) a la teoría de los cuatro sentidos de la Escritura (literal, alegórico, tropológico, anagógico). De la misma manera que los tres últimos, los sentidos espirituales, se construyen sobre el literal, asimismo la obra musical puede ser comprendida desde su sentido funcional pero a partir de este sentido pueden construirse otros sentidos: un sentido alegórico que contendría las premisas implícitas bajo las que se encuentra el sonido (p. 232), un sentido tropológico que lleva a ver el sonido como algo aplicable a la propia vida y un sentido anagógico que ve la comprensión del sonido en tanto lo que todavía no es.

Finalmente, el capítulo sexto se dedica al *Pensamiento Musical*. Una vez descrita la ontología de la obra musical como una unidad de sonido comprensible, el autor se pregunta cómo esta unidad

adquiere significatividad. En sus propias palabras, cómo la obra se hace “estéticamente convincente” (p. 238). Se trata por tanto de hallar un “concepto explicativo de la validez estética” (p. 238). Si hasta ahora los conceptos que ha estudiado Hinrichs eran conceptos formales o categoriales dedicados a explicar el ente musical, el concepto que ahora busca es algo exterior a este ente. Ese concepto es la relación entre la forma musical, ampliamente descrita, y el material musical del que se hablaba en el primer capítulo. La relación entre ambos determina la validez estética de la obra.

Así, la relación entre la forma y la subjetividad objetivada que es el material musical se convierte en el criterio de validez estético que Hinrichs busca. Es lo que denomina pensamiento musical, relación entre material y forma, entre lo determinado y lo determinable. El término *pensamiento musical*, inspirado por Schönberg, tiene que entenderse como salvando la paradoja de ser pensamiento pero al mismo tiempo no ser conceptual. Para explicarlo, el autor recurre al diálogo no solo con Schönberg, sino también con Adorno, en concreto con sus conceptos de *coherencia* y de *homeostasis* entendida como “síntesis no violenta” (p. 254). En suma, el autor dibuja la noción de pensamiento musical como la de un equilibrio de magnitudes en las que, como dice Hinrichs, las exigencias del material se traducen en sistemas de reglas formales (p. 258).

El uso de la categoría de pensamiento musical lleva a hablar de la validez estética de una obra en términos de verdad, verdad estética que es la determinación propia de la obra musical. Ahora bien, Hinrichs no está plenamente satisfecho con el concepto de verdad estética en tanto que la analogía con la predicación no puede aplicarse de forma perfecta a la música, que no dice ni predica nada. ¿Cómo o dónde hallar una “verdad no proposicional” que sirva a la música?

El autor vuelve a recurrir a Adorno, que hablaba de la música como algo que *menciona* el nombre divino. Esta idea, desarrollada por la mística judía y la cábala (en cuanto estudio de las combinaciones de las letras del nombre divino), viene a decir que las cosas que se pueden explicar participan de lo inefable, del nombre divino. Esto, unido a la “metafísica del Éxodo” desarrollada, entre otros, por Maimónides y que coloca la proposición *soy el que soy* por encima de cualquier proposición, le lleva a dibujar un modelo de verdad no proposicional de inspiración teológica sumamente interesante. Lo proposicional se aplicaría a las intervenciones de Dios en la historia,

pero no al nombre divino. Mención sin predicación, lo denomina el autor (p. 273). Aplicado a la música, la obra de arte musical es el núcleo inefable que se revela y que es susceptible de predicación solo en sus interpretaciones, nunca respecto de sí misma. Es lo que permite al autor concluir su obra apostando por el materialismo musical que había defendido en el primer capítulo gracias al cual puede diferenciar claramente obra musical e interpretación de esta.

Como se puede comprobar de los párrafos anteriores, nos hallamos ante una obra seria, densa y bien pensada. El autor va sentando los pasos para una descripción del ente de su particular ontología, la obra de arte musical. El grado de abstracción de la obra es alto y a veces el lenguaje puede ser oscuro, pero la línea de la argumentación está clara y es profundamente sugerente. Destacaríamos sin duda el diálogo del autor con la historia de la música occidental, desde sus inicios en el gregoriano hasta las obras más recientes (de hecho, son los dos periodos de la música con los que más dialoga) que rompen los esquemas de la teoría musical clásica. Asimismo, destacamos el eco del hilemorfismo aristotélico-tomista que se detecta en la obra, que da a las nociones de materia (más bien de material) y de forma una relevancia singular.

En resumen, se trata de una obra que interesará a todos los que quieran ampliar las fronteras de sus concepciones metafísicas hasta pensar el ser de algo tan inaprensible como la obra musical. La obra requiere tiempo y esfuerzo, pero no defrauda pues plantea el ser de la música desde una óptica novedosa que puede tener implicaciones en otras metafísicas.

Fr. Luis Javier García-Lomas Gago, OSB

Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos

fr.luisjavier@gmail.com