

¿LA MÚSICA ES LENGUAJE CON O SIN INTENCIONES?¹

LUIS BLANES ARQUÉS

Académico de Número

Ilmo. Sr. Director del Patrimonio Cultural Valenciano en representación del Muy Honorable Sr. Presidente de la Generalitat Valenciana.

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos.

Señoras y Señores.

En la serenidad de mi vida familiar me vi sorprendido por un comunicado oficial del Excmo. Sr. Presidente de esta Real Academia, comunicándome que mi candidatura a Académico de Número, a propuesta de la Sección de Música, había sido aprobada por unanimidad en Junta General. La sorpresa, junto a un estado añadido de inquietud y de turbación, fueron la causa, al leer esta inesperada noticia, de tener que romper mis esquemas de trabajo que ya tenía trazados y establecidos por los que, a mi edad, mis actos tenían que circular sin quebraderos de cabeza con un itinerario mental, que cubriera, al mismo tiempo, mis remordimientos de conciencia. Olvidemos estas pequeñeces y no enturbemos el gesto tan generoso y noble por parte de su Presidente y de todos los componentes de esta Real Academia, a todos ellos mi profundo e intenso agradecimiento. El fundamento de mi gratitud es tan palmario que no voy a decorarlo con retóricas que serían vanas y frívolas. Por esto; en todo caso, las palabras que pronunciaría en esta ocasión no pueden tener otro valor que el prólogo a una acción de gracias continua y siempre rehabilitada y el ofrecimiento de la más activa y amplia cooperación en las tareas académicas.

Antes de proseguir, quisiera dedicar unos minutos a dos compañeros, miembros que fueron de esta Real Academia, que todavía parece que su presencia nos vigila y nos acompaña; todos saben que me refiero a D. Salvador Seguí Pérez y a D. Amando Blanquer

Ponsoda. El primero, cuyo sillón tengo el honor de ocupar, fue condiscípulo mío, compartiendo clases con D. Manuel Palau, fue un estudioso muy notable de la Música Popular Valenciana, quedando sus trabajos recopilados en tres volúmenes dedicados a Alicante, Castellón y Valencia; con facultades extraordinarias de gobierno, ocupó cargos de responsabilidad en el Ministerio de Educación y Ciencia como inspector de Conservatorios y Consejero Técnico de Educación; desempeñó la función de Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia y también del de Castellón, cargo que ostentaba en el momento de su fallecimiento; Académico Correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid y Académico de Número de la de Bellas Artes de San Carlos; Director artístico del festival de Música de Cámara de Montserrat y del Festival, Concurso de Composición y Curso de Dirección Coral de Segorbe, tiene muchos escritos musicales publicados y varias obras didácticas al servicio de la docencia. Amando Blanquer: hicimos juntos las oposiciones para las Cátedras de Contrapunto y Fuga de Valencia y Sevilla y hemos coincidido muchas veces en Tribunales de Oposiciones, Concursos y Certámenes, músico que ha abordado todos los géneros de la música, incluso el género dramático con la ópera *Tiran lo Blanc*, y marchas testeras cumpliendo con ello un servicio a sus raíces alcoyanas; también ocupó el puesto de Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia. De ambos podríamos hacer semblanzas mucho más extensas pero es impropio de este momento. Sirva este recuerdo como un pequeño homenaje póstumo a nuestros amigos desaparecidos.

Es muy posible que todos Uds. esperen que mi discurso trate de algún tema relacionado con la

¹ Discurso de recepción como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en acto público celebrado el día 25 de abril de 2006.

música valenciana, pero como son varios los académicos que en su disertación, en el momento de tomar posesión, como miembro de esta Real Academia, han hablado de estas cuestiones—soy testigo presencial de ello—, yo he preferido desarrollar un concepto o pensamiento que, por su importancia dentro del contexto musical, concierna a todos conocer con profundidad, tanto aficionados como profesionales.

Por consiguiente, el tema elegido es “¿LA MÚSICA ES LENGUAJE CON O SIN INTENCIONES?”

Teodoro W. Adorno en el tomo 16 de sus obras completas, *Gesammelte Schriften*, declarando unas reflexiones sobre el lenguaje musical, dice: “Frente al lenguaje significativo, la música sólo puede ser lenguaje de otro tipo muy distinto... La música—continúa Adorno—tiene por meta un lenguaje sin intenciones”. Este término tiene un significado particular: “intención” aquí se refiere a “intención lingüística”, o sea, que el vocablo se emplea en relación con el problema del significado de las palabras y frases. Por consiguiente, es obvio que la música tiene por meta un idioma cuyos elementos componen un lenguaje sin significados. Es decir, un lenguaje aconceptual. Pero la música, dice más adelante, está transida de “intenciones”, o sea, de elementos expresivos y elementos lingüísticos que proporcionan a la música un gesto filológico que la convierte en un código de significados con dimensión semántica, fortalecida con fundamentos biológicos, psicológicos y culturales. La música siempre quiere decir algo, de lo contrario sería una conglomeración de sonidos más o menos organizados, esto sería indiferente, que se asemejarían a un calidoscopio. La música no constituye ningún sistema de signos. La música es análoga al habla, no sólo como textura organizada de sonidos, semejante al lenguaje, sino en la manera de su articulación concreta. Un conjunto formado de ideas musicales constituyen una forma musical, llámese estructura o arquitectura que el compositor puede utilizar en sus trabajos tanto en su forma tradicional, como crear una nueva y estas pueden estar integradas por frases, sintagmas, períodos, puntuaciones, preguntas, exclamaciones, oraciones subordinadas, etc., es decir, todo el mecanismo gramatical similar al lenguaje hablado y sirviéndose de una sintaxis muy bien trabada y coordinada, causa de un largo repertorio de obras que han sido la admiración de toda la humanidad.

Como hemos dicho más arriba, la música no conoce el concepto y esto tiene que tenerse muy claro so pena de cometer errores y torpezas con razonamientos que no pasarían de ser superficiales y frívolos.

El lenguaje coloquial se compone de vocablos, los “significantes”, y a ellos corresponde uno o varios “significados” muy concretos que se combinan voluntariamente para construir el mensaje pertinente que se quiere transmitir. En música no existen palabras, es decir, unidades indivisibles que suplan su función. No creo que haya paralelismo entre palabra y acorde, y mucho menos si hablamos de línea melódica en donde su réplica sería el sonido o la nota—estos elementos no tienen consistencia semántica—, los cuales obviamente no representan una unidad sonora, o sea, un conjunto de sonidos articulados que expresen una idea. Tal vez podrían ocupar un lugar de preferencia las pequeñas acciones, pequeños movimientos, que son reunión de varias células, los elementos primarios de la composición musical, que se llaman motivos o incisos. En determinadas ocasiones, un sólo acorde—como podría ser el principio de la Sonata para piano número 8, la “Patética” de Beethoven—o una sola nota, animada por el ritmo, podría convertirse en un motivo. J. Falk en su “*Précis Technique de Composition Musicale*” esboza, de forma bastante clara y aceptable, la frase musical, la célula rítmica y melódica, el grupo melódico o inciso melódico y finaliza agregando que los grupos melódicos y los incisos son las palabras musicales en la lengua. Inciso musical es como una palabra en el lenguaje hablado que tiene un sentido característico, un término retórico que significa pequeña “frase” que conforma un sentido aparte y es suficiente para reconocer una obra.

La música en su origen estuvo subordinada a la palabra. Platón propugnaba en el libro III de la República que la armonía y el ritmo tenían que estar al servicio del discurso, al tiempo que prohibía el uso de cuatro modos por ir contra la moral. Lo cual indica que desde el principio la música, aunque unida a la palabra, ya influía en el espíritu del hombre y en sus emociones. Todos los modos tenían su ethos y así el modo *dorio*, inventado por los griegos, era el modo eminentemente nacional; el modo *hipodorio* era estimado por su altivez, firmeza y resolución; el modo *frigio* simbolizaba la energía y el movimiento; el modo *hipofrigio* enervador en grado sumo; el

modo *lidio* se le reservó para las pompas fúnebres, aunque más tarde se le juzgó dulce y ameno; el modo *hipolidio* se destinó a las canciones amorosas, o a las entonadas en banquetes y festines. Como se observa los modos ejercían efectos sedantes sobre el espíritu; impelían hacia la heroicidad; los había promotores del éxtasis y fomentaban la embriaguez, es decir, cada uno tenía su propio significado y sus rasgos característicos.

El tradicional prejuicio de que la música tenía que apoyarse sobre el lenguaje de la palabra, para no caer en un puro ruido agradable, pero que no conmoviese el corazón, ni dijera nada al entendimiento o en un lenguaje espiritual pero impenetrable, era algo que estaba profundamente arraigado. Estas ideas circulaban y se mantuvieron, con algunas variaciones teóricas o enunciados semejantes, hasta que la música instrumental se emancipó de la palabra; si bien todavía en el S.XVIII, para los teorizadores de la estética, que se apoyaban en el sentido común de que la música instrumental, había sido un "ruido agradable" inferior a la lengua, se convirtió, para la metafísica romántica del arte en un lenguaje superior a la lengua y la música absoluta se convirtió en el paradigma estético de la cultura musical alemana del S.XIX; hasta tal punto se consolidó la idea de la preponderancia de la música instrumental sobre la vocal, que Hanslick hablaba del texto en la música como de un elemento "extramusical". Y si en la estética de Schopenhauer, de Wagner y de Nietzsche, es decir, en la teoría artística dominante en la segunda mitad del siglo, la música era considerada como expresión del "ser" de las cosas, esto significa un triunfo de la idea de la música absoluta sobre la doctrina del drama musical.

Pero las ideas de los estetas sobre lo que expresa la música varía sensiblemente de unos a otros, unas semejantes otras contradictorias y van todas imponiéndose a través del tiempo.

- A comienzos del S.XVIII, el abate Jean Baptiste Dubos en "Reflections critiques sur la Poesie et sur la Peinture" dice: "Exactamente así como la pintura imita las formas y los colores de la naturaleza, la música imita los sonidos, los acentos, los suspiros, las modulaciones de la voz, en suma, todos los sonidos con los cuales la naturaleza misma expresa sentimientos y pasiones".

- Friedrich Schlegel es muy significativo y muy esclarecedor con el siguiente párrafo: "Aunque a alguien pueda parecerle extraño o ridículo que los músicos hablen de los pensamientos contenidos en sus composiciones, quien sea sensible a la admirable afinidad entre las artes y las ciencias no querrá considerar la cuestión desde el punto de vista vulgar de la denominada naturalidad, según la cual la música debe ser tan sólo el lenguaje de los sentimientos -Eduard Hanslick lo apellida "podrida estética del sentimiento"-, y no creará imposible cierta tendencia por parte de toda la música instrumental pura hacia la filosofía".

- "Lo que la música expresa no es esta o aquella determinada alegría aislada, esta o aquella aflicción, o dolor, o terror, o júbilo, o regocijo, o paz interior; sino la alegría, la aflicción, el dolor, el terror, el júbilo, el regocijo, la paz interior mismos, en cierto modo *in abstracto*, lo esencial de ello mismo", dice Arthur Schopenhauer en el Vol. II de sus Obras Completas.

Precisamente esta abstracción, que no impidió a Schopenhauer poner el acento en que la exposición del sentimiento era el elemento decisivo, es garantía de que los sentimientos expuestos musicalmente no están adheridos a los fenómenos empíricos del mundo, sino que penetran en su entraña metafísica. Esta variante de la estética del sentimiento de Schopenhauer, la tesis de que un afecto expresado musicalmente se eleva a través de la abstracción a la dignidad metafísica, parece haber sido inspirada en las ideas estéticas de Wackenroder: la idea de una expresión musical de sentimientos *in abstracto* adquiere significado filosófico.

Según Wilhelm Heinrich Wackenroder, todas las artes actúan como medio a manifestar los sentimientos humanos más profundos; esto supuesto, la música es, en este sentido, el arte superior a todos los demás en lo concerniente a su capacidad expresiva. Por eso dice: "La música es el lenguaje primigenio de los sentimientos". Wackenroder, en sus escritos, no deja de poner el acento sobre ese elemento indefinible, inasible, propio de la música. Cuando no puede expresarse mediante el lenguaje común, encuentra su expresión directa a través del lenguaje de los sonidos: lenguaje absolutamente aconceptual; ahí radica su privilegio -en contra de la opinión de

Ernst Bloch como veremos en su momento—. Esto lo confirma Wagner en sus “Escritos y poemas completos” cuando dice que “la esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras”.

- Voy a exponer a continuación la tesis strawinskiana como perteneciente al orden de algunas ideas suyas, con significación más volitiva que racional. Igor Strawinsky, en “*Crónicas de mi vida*”, dice taxativa y terminantemente: “Yo considero la música, en su esencia, impotente para expresar sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad immanente de la música”. Si Strawinsky quiere decir con esta afirmación: Yo uso de la música como si esta no expresara nada, estamos conformes; más aún, si lo que en realidad pretende es sentar que su interés está en que su música sea lo menos expresiva posible, lo podemos aceptar, aunque entre comillas. Pero si lo que quiere es declarar valederamente la inexpressividad general de toda música, no nos sentimos inclinados a darle toda la razón. Una afirmación así podría parecer natural en boca de un cultivador constante de “música pura o absoluta”, —pero aún en este caso, un tanto extremo de la creación musical, habría que ponerlo en tela de juicio—, pero no en boca de un autor de obras como la *Consagración de Primavera*, en la que no negará que él ha querido expresar el surgir de la naturaleza que se renueva, o *Petrushka*, donde el ambiente bullicioso de feria y fiesta está patente y, por tanto, ambas están concebidas con una orientación general y particular definida en todo momento. Su deseo de que se considere a la música desde el punto de vista constructivo, lo expresa citando a Goethe, que, según él, decía que la “la arquitectura es una música petrificada”. Por el contrario, Ricardo Wagner decía a este respecto que “la música había surgido como expresión de la necesidad humana de un idioma transmisivo del orden emocional, y que, en sus orígenes, el idioma hablado debía tener no pocas concomitancias con la música”.
- Con motivo de la muerte de Sergiu Celibidache en el ABC Cultural se publicaron sus singulares ideas sobre el hecho musical, que por su origi-

nalidad y poco frecuentes he creído oportuno citarlas. Entre otras muchas cosas dijo:

“Quien pretenda establecer una analogía entre los actos musicales y los actos de pensamiento ha escogido un camino que no lleva a ninguna parte, porque no se siguen en ambos contextos los mismos valores básicos. En la música son únicos, y en el lenguaje, ambiguos. En la música no hay semántica, no existen los significados. Se puede descubrir un significado de forma paralela si esta asociación se realiza sin la intervención de la voluntad, porque en este caso la predeterminaría nuestro subconsciente”. Un intervalo extravertido desencadena en mi una reacción extravertida. De esta forma me atrapa, por esta razón lo escucho. Si mi reacción no es muy limpia es porque hay algo en medio que interfiere el equipaje que arrastro conmigo. ¡Si pudiera uno realmente liberarse por una vez del pensamiento y seguir sin mediaciones el sonido, ese fenómeno misterioso y diabólico! ¡Seguirle, no sólo prestarle algo de atención, sino no poder separarse ni por un momento de él! ¿Qué aparece en el fenómeno? ¿Cuándo comienza a aparecer lo que aparece en el fenómeno? ¿En qué sentido es el fenómeno lo que aparece? ¿A dónde nos llevaría todo esto? A una serie interminable de afirmaciones que no tendrían contenido ninguno. Si uno lo ha experimentado ya no puede responder a la pregunta: ¿Qué ha experimentado? Lo experimentado es siempre único. Todo lo que conduce a una vivencia única es y ha sido único. El lenguaje no puede expresar esto, porque es ambiguo. Mientras uno no está oyendo, todo esto es un misterio. En el momento en que escuchas deja de ser un misterio.

- Finalmente, después de este abanico de opiniones, doctrinas y sentencias que podíamos seguir engrosando hasta crear un catálogo de cuestiones estéticas, no puedo cerrarlo sin comentar el pensamiento de Ernst Bloch, no el músico suizo sino el filósofo alemán, cuya idea rectora es la del principio cósmico según el cual la realidad no consiste en ser todavía lo que se espera que vaya a ser, es decir, Bloch concibe la realidad como un esperar lo que es a la vez inesperado y esperable. Siendo lógico con su planteamiento concluye que el lenguaje de la

música no ha completado el ciclo de su desarrollo, es, como dice el filósofo, “el tartamudeo de un bebé” que con el tiempo llegará al estado de madurez, madurez que misteriosamente no sabemos en donde radica, si en una madurez del lenguaje de la música o en una madurez intelectual, subjetiva, capaz de interpretar las formas sonoras de la música, entendiendo por formas –así lo dice Hanslick– las modulaciones, las cadencias, las progresiones de intervalos, los concatenamientos armónicos, etc.; pero, por otra parte creo que si la profecía fuera cierta, entonces la música dejaría de ser lo que es y pasaría a ser un lenguaje común más, donde el sonido, en vez de ser el protagonista, sería el vehículo, el portavoz, el símbolo que expresa cosas extrañas, diferentes y totalmente ajenas a lo que los sonidos son en sí, o sea que el lenguaje musical perdería todo su encanto, ese halo misterioso que lo invade hasta sus raíces, esa fortaleza escondida que vigoriza sus expresiones anímicas... “Los nuevos músicos –añade Bloch– precederán a los nuevos profetas; es a la música a la que queremos reservar la primacía de una realidad inefable..., el lenguaje con más soberanía”. Total, una mayúscula “utopía” por fortuna irreversiblemente irrealizable. “La música encerrará un significado tanto mayor cuanto más se aleje y se libere del lenguaje verbal”.

Que la música sea un arte semántico o asemántico es un problema que la humanidad trabaja desde hace ya mucho tiempo. Existen dos cómodas clarificaciones de las concepciones estéticas que tomaremos en consideración porque favorecen el aspecto semántico:

- a) Una de Etienne Gibson en “Introducción a las Bellas Artes”
- b) Otra de Leonard Meyer en “Emoción y significado de la Música”.

Según Gibson la historia de las ideas estéticas se dividen en cuatro grandes familias: se trata de la doctrina de la imitación, del expresionismo, del simbolismo y del formalismo.

A las tres primeras corresponden las teorías estéticas por las que la música reproduce, expresa

o simboliza un significado, sentimiento o, más en general, una realidad externa a la obra. Para el *formalismo*, el significado musical es procurado por la misma música de un modo inmanente e intrínseco: la música se identifica con su técnica y con su forma (Hanslick). “La música imita bien como cualquier otro arte, con tal que se trate de cualquier cosa que se pueda imitar”, dice Fontenelle y Alembert. Pero como la música lo mejor que imita son los sentimientos, de aquí al expresionismo sólo hay un paso. “Se trata de saber si la obra del artista es o una *expresión* de la emoción o del sentimiento cosa que quisiéramos saber por el mismo contenido de la obra artística” (Gibson). Pero esto no es nada fácil y de aquí se deriva la idea de “sustituir la noción de expresión por aquella de *símbolo*, en cuanto que esta noción es más flexible y sobre todo capaz de una mayor universalidad de significados”. El momento crucial y decisivo sucede en 1854 con el estudio de Hanslick, “*De lo bello en música*”: “La belleza de una obra musical es específica de la música, es decir, que reside en las relaciones con los sonidos, en sus relaciones formales y sin ninguna relación con una esfera de ideas extrañas, extramusicales” y por lo tanto no deben influir sobre el juicio estético. En el mismo orden de ideas, Schönberg escribe: “La música habla en la propia lengua de materias puramente musicales”. Varèse: “Mi música creo que no puede expresar algo que no sea ella misma”.

Estando las cosas así, ha de resultar útil las proposiciones de Meyer que, en su libro citado anteriormente, ratifica que la música posee un significado y que dicho significado comunica de algún modo, a los que toman parte en ella, a los oyentes, la información que se ha descubierto en su contexto.

Meyer presenta dos grupos que sostiene distintos tipos de significado:

- a) Los *absolutistas* que proclaman que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical; al emitir el juicio hay que omitir adjetivos como “patético”, “noble”, “gracioso”, “solemne”, etc.
- b) Los *referencialistas* que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna

forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter.

Las diversas propuestas enunciadas en esta sección testimonian la presencia de una constante: el pensamiento estético musical oscila entre dos polos extremos, como lo demuestra este esquema, resumen del análisis de Meyer:

- La posición formalista absoluta: la música tiene en sí misma su propio significado.
- La posición expresionista absoluta: la música es capaz de expresar contenidos no-musicales.

Leonard Bernstein en su libro "La pregunta sin respuesta" escribe: "la música posee significados intrínsecos profundos, que no es necesario confundir con emociones o estados de ánimo específicos, y todavía menos con impresiones o historias pintorescas, estos significados musicales intrínsecos son generados por un flujo constante de metáforas, que son formas todas de transformación poética". Disertando en cierta ocasión sobre la "Pastoral" de Beethoven, que todos Uds. saben se presta a decorarla con gran bagaje de imaginación y fantasía, decía a sus oyentes "que se desembarazaran de todas las asociaciones de ideas referenciales extramusicales, que escuchasen la música sólo como música".

Ahora podemos constatar con pleno conocimiento de causa, y para una mejor catalogación de los efectos de la música, que las posibilidades de acción extrínseca de la música se subdividen en tres grandes sectores: a) Espacio-temporal, b) cinético, c) afectivo. Son los efectos que la música genera en nuestro cuerpo por acción de sus gestos musicales que, o bien junto al tiempo crean un espacio, / o ponen en movimiento parte de nuestros órganos, / o conmueven nuestro organismo sugiriendo afectos, pasiones, sentimientos por la fuerza que ejerce en ellos.

Esto explica la extrema riqueza de posibilidades descriptivas de la música: En "Parsifal" la bajada de los ángeles sobre la tierra que llevan el Santo Grial, viene expresada con sonidos siempre más graves. En la "Hilandería" de Mendelssohn la devanadera viene evocada por un movimiento ascendente y descendente de línea melódica. El movimiento musical permite igualmente a Bizet en "Scènes et

jeux d'enfants". describir, el columpio, una peonza, un volante. El mismo procedimiento en la pieza "En bateau" de Debussy. Mozart, en el "Don Juan", el movimiento de las espadas viene expresado por escalas ascendentes de violines. El movimiento puede crear un espacio y se obtiene esencialmente por la oposición de intensidad: En la "Condición del Fausto" de Berlioz, según que las trompas suenen fuerte, mezzo-forte o pianísimo, el oído tiene la impresión de distancia entre los personajes. En la "Tetralogía" de Wagner, la intensidad de la trompa nos informa sobre la posición de Siegfried respecto a la escena que en ese momento se está desarrollando. También la música puede informar sobre la forma de los objetos: el dragón Fafner de "Sigfrido" lo representan los fagotes; los elefantes del "Carnaval de los animales" de Saint-Saens el contrabajo; Haydn en la Creación, nos habla del ganado que pisotea el terreno con paso intenso y pesado con el uso de las notas más graves de la voz de un bajo; en el "Don Juan" de Mozart la evocación de los terrores infernales viene confiado a los metales, y aquella del Comendador a las trompas y trombones en fortísimo. Y al contrario para sugerir cosas ligeras, se utilizan notas agudas, rápidas y el staccato: pensamos en la tempestad de la "Pastoral", y en las nubes de centelleos al final de las "Walkirias".

Ciertos grados de la escala en la melodía o en el acorde puede provocar un estado psíquico determinado: así el acorde de 7 con 5 D expresa un sentimiento de ansiosa espera que Puccini lo utiliza en "Madame Butterfly" para subrayar la espera de la heroína, como también Berlioz en "Romeo y Julieta" y Tchaikovsky en la "Patética". El acorde de 7 Disminuida, estando como está a caballo de varias tonalidades, evoca la turbación, la indeterminación, el desorden. En el periodo de la armonía tradicional se resuelve normalmente en un acorde perfecto liberándose de aquel corsé y dando una sensación de alivio, de reconciliación, de luz y triunfo; al contrario, si resuelve en otra disonancia, el barullo aumenta, una cadena ininterrumpida de disonancias son el equivalente de "movimiento incesante, agitación, desorden, sentimiento del devenir". Esto explica el por qué la música de Wagner transpira constantemente tanta tensión. Y esto es lo que pretenden los compositores, pero como la música es aconceptual, el resultado en el oyente, si no se le orienta, puede ser otro muy distinto de lo que el compositor quiere.

De todo lo expuesto, sin haber profundizado demasiado en algunas perspectivas que, tal vez, nos hubieran ayudado a clarificar mejor todos los conceptos, teorías y tesis expuestas, se puede deducir una idea fundamental, a la que me adhiero con los estetas y músicos que la promulgan y que sinceramente comparto, y es que la música hay que oírla con mente formalista o absolutista, es decir, "la obra de arte es, como cualquier otro organismo completo, tan homogénea en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera". Y esto es lo que hay que leer a través de sus pentagramas y lo que hay que percibir en las audiciones musicales. Desde luego son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa, para ello se requiere gente debidamente preparada, es decir, iniciada, entendida, instruida. Lo cual no quiere decir que el público en general no pueda gozar de la música, cada oyente acude a los recursos referencialistas que más se acoplan a su entendimiento. El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie, y que si estas faltan

la obra no ha sido entendida o carece de valor es algo tan lejos de la realidad, y tan extendido como sólo puede serlo lo falso y vulgar. La música en sí representa uno de los aspectos del lenguaje poético y alberga en sus entrañas el verdadero sentido.

Pero, es cierto que no podemos negar que la música, como decíamos al principio, un lenguaje sin intenciones que está transida de intenciones y, por consiguiente, de gestos extramusicales emparentados con contenidos no musicales: Espacio-tiempo, movimientos emocionales, formas gestuales psíquicas, un abanico muy completo de sentimientos, contracciones musculares, simbolismo basados en fundamentos convencionales, etc.

Finalizo con unas palabras de Teodoro W. Adorno: "La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende. Ningún arte permite que se fije con clavos lo que dice, y no obstante dice algo. La música se aleja del lenguaje al absorber su propia fuerza".