



TRABAJO FIN DE GRADO

*La comprensión musical según  
Wittgenstein*



Lola Martínez-Pons Ortuño

DNI y correo: \*\*\*8295\*\*– lola.m.p@um.es

Tutora: Francisca Pérez Carreño

Grado en Filosofía

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>2. MÚSICA Y FILOSOFÍA. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>2</b>
2.1.    CONCEPCIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA .....	2
2.2.    PRINCIPALES CORRIENTES DE FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA DE LA MÚSICA .....	5
<b>3. UNA NUEVA PROPUESTA: EL SEGUNDO WITTGENSTEIN .....</b>	<b>7</b>
3.1.    MÚSICA Y LENGUAJE EN EL PRIMER WITTGENSTEIN .....	8
3.2.    MÚSICA Y LENGUAJE EN EL SEGUNDO WITTGENSTEIN .....	9
3.2.1. <i>Significado como uso</i> .....	10
3.2.2. <i>Significado y comprensión estética de la música</i> .....	11
3.2.3. <i>Comprensión como corrección</i> .....	13
<b>4. NORMATIVIDAD DEL JUICIO ESTÉTICO MUSICAL .....</b>	<b>17</b>
4.1.    NORMATIVIDAD SIN REGLAS .....	17
4.2.    TRES LECTURAS: RELATIVISMO, TRADICIONALISMO Y NATURALISMO .....	18
4.3.    NORMATIVIDAD ESTÉTICA .....	21
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>26</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>28</b>

## **1. INTRODUCCIÓN**

El tratamiento de la música por la estética ha sido un tanto paradójico. Por una parte, no ha sido conceptualizada y analizada con la atención que han recibido históricamente la pintura o la literatura, por ejemplo, y autores como Kant han declarado su inferioridad respecto al resto de formas artísticas. Por otra, por su aparente carácter no representacional o aconceptual, ha sido considerada también desde Kant la forma artística paradigmática y, por ello, ha adquirido un papel central en la resolución de problemas estéticos. Muchos filósofos a lo largo de la historia hablan de la música en uno u otro sentido, pero es en el siglo XX cuando la filosofía de la música se desarrolla como subdisciplina de la estética y se reconoce el interés filosófico de sus peculiaridades como forma artística diferente del resto. En particular, se pretende caracterizar el fenómeno musical de manera que responda a cómo nosotros, los que nos relacionamos con música, la experimentamos en nuestra praxis diaria. Y esta experiencia apunta a que las obras musicales tienen un sentido, o, como mínimo, las escuchamos como algo distinto a una mera sucesión de sonidos.

La motivación tras este Trabajo Fin de Grado reside en la consideración de que las tres concepciones principales en filosofía de la música – formalismo, expresivismo y contenidismo – intentan definir el significado de la música cuando, intuitivamente, se nos hace inconmensurable. Así, lejos de aportar una respuesta satisfactoria a nuestras dudas acerca del significado musical, parece que constriñen sus posibilidades: concebir el significado como algo independiente de, y previo a, la experiencia estética del oyente implica limitarlo. Como alternativa, propondremos que las obras musicales significan en estrecha dependencia de la experiencia estética que se tiene de las mismas; más concretamente, que significan según su experiencia adecuada. Y así, el sentido de una obra musical pasaría a apoyarse en los sujetos que la experimentan en un instante determinado por un contexto, abriéndose parejamente el abanico de posibilidades en torno a la comprensión musical sin perder por ello el intrínseco carácter normativo de la apreciación estética.

A este respecto, la segunda filosofía del lenguaje y las consideraciones estéticas de Ludwig Wittgenstein resultan especialmente útiles para edificar una más amplia caracterización de la comprensión musical. Tras familiarizarnos con nuestro objeto y con las nociones fundamentales desde las cuales se ha abordado hasta ahora, tomaremos como herramientas conceptuales las principales ideas wittgensteinianas respecto al significado, la comprensión y la corrección. A partir de ellas, construiremos una caracterización del

fenómeno de comprensión musical que satisfaga nuestro modo habitual de escuchar música. Por último, esbozaremos cómo nuestra propuesta salva la dimensión normativa intrínseca a todo juicio estético sin que su objeto, en nuestro caso las obras musicales, signifique de manera predeterminada.

## 2. MÚSICA Y FILOSOFÍA. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

A partir de Pitágoras, la armonía de las consonancias musicales es extrapolada a los números, y de éstos al cosmos. Y con Platón y Aristóteles, la “buena” música adquiere un estatus científico y ético al revelar el orden de la naturaleza y moldear el carácter (Mathiesen 2011, 257-259). Desde entonces, la música se comprende siempre ligada a propósitos determinados por los cuales es valiosa. Y en la Modernidad nace la estética como área filosófica; la música deja de ser comprendida como objeto científico para incluirse en las “bellas artes”. Surgen las primeras formulaciones de las cuestiones más trabajadas en filosofía de la música actualmente: comienza a abordarse la música desde consideraciones expresivistas, sensualistas o mecanicistas, y se emplean conceptos básicos en estética contemporánea como los de representación y expresión.

La superioridad de la música instrumental sobre la vocal en la Alemania prerromántica y el mantenimiento de sus virtudes éticas y religiosas (Bicknell 2011, 280) dan pie a privilegiar la música frente al resto de formas artísticas. En el siglo XIX, especialmente con Arthur Schopenhauer, la música adquiere el mayor valor. Su metafísica en *El mundo como voluntad y representación* comprende las cosas del mundo como representaciones de la esencia última de todo, que es la voluntad. Esas representaciones devienen de ideas que emulan la voluntad última; las artes constituyen copias directas de ellas, y ahí radica su valor. Sin embargo, la música se distancia del resto al expresar directamente la voluntad misma, ahora comprendida como voluntad humana. Ya no es copia de ideas: la música es por sí misma *ideal* dado que, por su estructura, objetiva los elementos que análogamente conforman la voluntad (Davies 2011, 296); la música es la única cosa del mundo que la expresa. Las vinculaciones con su metafísica provocan que pronto esta concepción sea rechazada, pero a partir de Schopenhauer la música se establece como objeto digno de reflexión estética.

### 2.1. Concepción estética de la música

Atendiendo a los elementos constituyentes de la música, parece que hay al menos tres sin los cuales no puede ser tal: sonido, forma y creador humano. El primero es evidente; el segundo, pese a no plasmarse en una partitura o ser poco convencional, es un requisito

para aprehender los sonidos en conjunto y no como meros sonidos aleatorios e independientes. El tercer elemento responde a que solemos resistirnos a llamar música a cualquier otro patrón de sonido potencialmente formalizable que no haya sido producido por seres humanos. De concebir como música patrones de sonido producidos por alguna especie distinta a la humana, no sería escuchada, comprendida o evaluada en los mismos términos.

Estos elementos parecen constituir condiciones necesarias y suficientes para hablar de música, pero no lo son para comprenderla como objeto de la estética, o sea, como arte. Sin un aspecto estético, que normalmente apunta a una experiencia particular, no hablamos de arte; no diríamos que el timbre de nuestra casa es arte, ni la sirena de una ambulancia. Debemos, por lo tanto, añadir a nuestros requisitos un cuarto elemento para caracterizar la música como objeto de análisis de la estética: la música es un patrón organizado de sonidos creado por alguien y cuya experiencia es, en algún sentido, de carácter estético.

Las obras musicales de las que vamos a hablar caen bajo el concepto de música *pura*, *absoluta* o, en terminología de Peter Kivy (2002, 24-25), *sola*: música instrumental sin letra, texto o programa. Esos elementos complementan la música y la dotan de semántica al atribuirle un contenido extrínseco, por lo que no la distinguen frente a otras formas artísticas; la letra de una canción al margen de su instrumental no es música sino poesía. Así definida, la música sola puede distinguirse del resto de artes como no representacional, es decir, sus elementos estructurales no parecen representar nada. Hablamos de representación en un sentido bastante literal: un signo representa algo en tanto que es ofrecido en lugar de ello con el objetivo de referirlo, designándolo y haciéndolo presente. La definición de Charles Peirce apunta a este sentido:

«Un signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizá aún más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto.» (Peirce Ch. c. 1897, 2228).

Empleamos la palabra “vaso” en representación del objeto que empleamos para beber o manipular cualquier líquido. Igualmente, las pinturas de la serie sobre la catedral de Rouen de Monet refieren a la catedral en cuanto a su apariencia. Parece extraño pensar en la música como representacional en la línea de estos ejemplos. ¿La melodía de un solo de trompeta se ofrece en lugar de otra cosa distinta representada por ella? ¿Representa la partitura de una sonata algo más que, o distinto a, los sonidos y silencios resultantes en

su interpretación? Nuestra intuición nos lleva a responder negativamente: las propiedades estructurales de la música no tienen objeto, no significan nada.

La noción de representación es fundamental para el análisis filosófico del significado de las obras artísticas. Nelson Goodman (2010) la caracteriza como “denotación pictórica”: la obra de arte es un símbolo que hace referencia a un objeto en los sistemas de símbolos pictóricos. Richard Wollheim también aporta una definición bastante acusada e igualmente centrada en el arte pictórico:

«(Uno) si una pintura representa algo, entonces habrá una experiencia visual de esa pintura que determine que hace tal cosa. A esta experiencia la llamo la “experiencia apropiada” de la pintura, y (dos), si un espectador adecuado observa la pintura, tendrá, siendo el resto de cosas iguales, la experiencia apropiada.» (Wollheim 1998, 217)<sup>1</sup>.

Tanto esta definición como la de Goodman apoyan la intuición de que la música no es representacional, pero esto parte de la generalización de una concepción de representación exclusivamente pictórica. No obstante, podemos reinterpretar satisfactoriamente la definición de Wollheim en términos de experiencia auditiva en vez de visual, y ésta se adecuaría a nuestra experiencia estética de la música: si una obra musical representa algo, entonces habrá una experiencia auditiva “apropiada” de esa obra que determine que hace tal cosa; y si un oyente adecuado escucha esa obra, entonces tendrá la experiencia apropiada.

Otra noción imprescindible en la filosofía del arte que también presenta dificultades especiales en el caso de la música es la de expresión. En cierto sentido pareja a la representación – ambas refieren a algo “dado en otra cosa” –, la expresión es exclusiva de estados mentales, mientras que cualquier cosa del mundo es representable. Entendida la expresión como manifestación de estados mentales (emociones, sentimientos, pensamientos...), es común hablar de una obra de arte como expresiva. En el caso del cine o la pintura, muy frecuentemente los personajes son seres a los que atribuiríamos expresividad en nuestra vida cotidiana; es el caso de cualquier ser vivo en el que nos resulte habitual proyectar gestos y actitudes análogos a nuestro modo natural de expresión. E incluso en obras más abstractas somos capaces de establecer dichas analogías y percibir cierta expresividad en ellas.

La música es un arte que no representa figuras expresivas; tampoco presenta como función primera la comunicación de estados mentales. Entonces, ¿en qué apoyamos su

---

<sup>1</sup> Todas las citas de bibliografía en inglés son una traducción propia.

aparente pero indudable carácter expresivo? Porque, precisamente, es el arte que más parece tener relación con estados mentales, especialmente con emociones. La mayoría coincidiríamos en que el *Claro de luna* de Debussy expresa sosiego, serenidad. Y también concebimos la *Eroica* de Beethoven como indudablemente expresiva de determinación y bravura.

La música no expresa gestualmente, pero no por ello habríamos de desconsiderar su expresividad. Habrá quienes nieguen su carácter expresivo, o le eximan de todo valor a la hora de comprenderla y juzgarla. Otros sí aceptarán la expresividad musical pero no de estados mentales externos a las obras sino sólo de emociones propiamente estéticas. Y habrá quien conciba la música como intrínsecamente expresiva de estados mentales, atribuyéndole un peso considerable respecto al valor de las obras y a su adecuada comprensión. En cualquier caso, ambas representación y expresión implican investigar el posible significado de las obras artísticas en general y de las musicales en particular, lo cual es imprescindible para dar cuenta de su comprensión.

## 2.2. Principales corrientes de filosofía contemporánea de la música

Dos sendas de pensamiento se abren y enfrentan en el inicio del debate filosófico contemporáneo respecto a la música. Por un lado, el formalismo en su versión radical niega cualquier tipo de contenido atribuible a una obra musical y, por tanto, que ésta signifique algo. Algunos formalistas admiten cierto grado de significatividad en la música, pero ésta radica exclusivamente en su forma. Eduard Hanslick es el primero en presentar en *De lo bello en la música* una consideración propiamente formalista acerca de la música:

«La forma (la estructura musical) es la sustancia real (objeto) de la música – de hecho, es la música misma, en antítesis con el sentimiento, su supuesto objeto, [...]. De este modo, lo visto como puramente material, como el medio transmisor, es el producto de una mente pensante, mientras que lo que presumidamente es el objeto – el efecto emocional – pertenece a las propiedades físicas del sonido, en gran medida gobernado por leyes fisiológicas.»  
(Hanslick 1854, 92).

Según Hanslick, la experiencia musical valiosa es puramente cognitiva y estética, y en ningún sentido afectiva. Si vivimos la música como expresiva de emociones es porque las representa formalmente o las causa disposicionalmente, pero no las expresa en modo alguno. Y si se diese cualquiera de esos casos, ninguno apuntaría a un contenido propiamente musical. Hanslick reduce así todo el valor de la música a sus propiedades estructurales y a la belleza de éstas.

Frente al formalismo, el expresivismo afirma el carácter representacional de la música respecto a nuestros estados mentales afectivos, reivindicando su capacidad de representar o expresar emociones (emotivismo) mejor que cualquier otro lenguaje. El valor de toda obra musical radica en que la obra tenga éxito expresando el estado pertinente; el quid de su adecuada comprensión, en que el oyente capte dicho estado o reaccione a él tal y como “exige” lo expresado. Esta defensa del carácter expresivo de la música implica comprender los estados afectivos como algo distinto a la propia obra musical que éstas son capaces de expresar con exactitud inalcanzable para otros medios.

En años posteriores surgen nuevas propuestas que diversifican la cuestión y difuminan parcialmente esa dicotomía. Es el caso del formalismo enriquecido<sup>2</sup> de Peter Kivy: la experiencia musical es esencialmente cognitiva y estética, pero hay propiedades estéticas formales que son expresivas. Sigue negando Kivy todo contenido semántico o representacional en la música, pero le concede expresividad en virtud de su forma. Esto es, la música posee propiedades acústicas que «suman a su carácter estético, y son inherentemente placenteras a la experiencia» (Kivy 2002, 91). Un acorde menor, por ejemplo, no es para Kivy representativo de melancolía ni nos la provoca, sino que *es* melancólico por sí mismo, por la estructura sonora que lo constituye.

Al margen de estas tendencias ampliamente discutidas desde la filosofía de la música analítica, cabe mencionar una postura “contenidista” ciertamente más clásica y procedente de la tradición continental. El contenidismo afirmaría el carácter representacional de las obras musicales ligado no sólo a estados mentales sino a cualquier cosa que pueda actuar de contenido en ellas. Y en virtud de ello, hablar de comprensión musical al margen de su contenido sería inadecuado, dado que éste pasa a formar parte inseparable de la obra a la cual dota de significado. La posibilidad del contenido representable por la música es amplísima, pudiendo caracterizarse en términos de cualquier factor que atravesase el mundo “externo” a la obra: narrativo, político, etc. Un ejemplo de contenidismo es el análisis de Susan McClary (1993) sobre la *Sinfonía n.º 3* de Brahms, comparada constantemente con la *Eroica*. Brahms, además, ve en él depositada la esperanza de la música alemana, por lo que la obra se ve atravesada profundamente por su contexto cultural. Todos estos elementos convergen en un modelo narrativo según el cual en la forma sonata habría dos temas enfrentados, cuya tensión alcanzaría finalmente una resolución. Según McClary, un elemento representa lo

---

<sup>2</sup> Categoría acuñada por Philip Alperson. Véase Kivy (2002, 90).

masculino y el otro, lo femenino: «El tema “femenino” es [...] una proyección de la propia ambivalencia del héroe. [...] el principal dilema de la sinfonía tiene finalmente carácter edípico: la lucha arquetípica del hijo rebelde contra la convencional ley del padre» (McClary 1993, 154). Los términos empleados (tema “femenino”, proyección de, carácter edípico...) atribuyen a la sinfonía contenido extrínseco, tanto real como imaginativo-narrativo. Y, sin embargo, forma parte de ella de manera indisoluble.

Parece que todas las concepciones que acabamos de repasar parten de un punto común: el significado es algo previo en la música, que funciona como signo de aquél. Es decir, formalismo (tanto Hanslick como Kivy), expresivismo y contenidismo, todos comparten la idea de que el significado de una obra es ontológicamente independiente de la experiencia que se tiene de ella, y, por tanto, previo a toda interpretación. Esto implica caracterizar la comprensión como traducción o descodificación (Defez 2004, 14-15) del significado y, a nuestro juicio, esto constriñe las posibilidades de la música.

### 3. UNA NUEVA PROPUESTA: EL SEGUNDO WITTGENSTEIN

Consideramos lo siguiente:

- (i) Las obras musicales tienen un *sentido*, o, como mínimo, cuando las escuchamos nos parece que apuntan a elementos no musicales.
- (ii) Las posturas formalistas (radical y enriquecida) no parecen satisfacer la realidad de la experiencia estética musical, según la cual apreciamos algo más y distinto a lo que depende intrínsecamente de su estructura formal.
- (iii) La postura expresivista tampoco satisface: reduce todo significado y valor musicales a la expresión de estados mentales, mientras que nuestra apreciación no se agota, ni siempre se apoya, en ello.
- (iv) La postura contenidista así definida vincula el significado de las obras musicales únicamente a su contexto de producción; no da cuenta, por tanto, de nuestra tendencia a remitir parte de dicha significatividad al oyente.

Si ninguna concepción del sentido musical que lo considere preestablecido y lo aísle de la experiencia estética puede dar cuenta de todas sus posibilidades, ¿cómo podríamos caracterizarlo? Con el propósito de aportar una salida satisfactoria a este dilema, la segunda filosofía de Ludwig Wittgenstein cobra especial relevancia. Wittgenstein apela a la música en ejemplos y discusiones, pero no le atribuye, como objeto filosófico, la relevancia o el carácter central del lenguaje. Constituye, a la luz de sus escritos, un interés más bien personal pero constantemente traído a colación para ejemplificar su filosofía. Y

precisamente por los numerosos ejemplos musicales que ilustran su filosofía del lenguaje podemos extraer consideraciones a partir de las cuales construir un discurso propiamente estético.

Sin embargo, nuestro propósito no es el esclarecimiento y el apoyo estrictos de la concepción estética de la música que el autor *de hecho* defendía; o sea, no pretendemos alinearnos con su gusto. A lo que aspiramos es, a partir de su segunda filosofía, a esbozar una alternativa a las posturas mencionadas que, por los motivos ya vistos, no nos satisfacen. Por tanto, no suscribiremos todas y cada una de las aseveraciones de Wittgenstein acerca de la música<sup>3</sup> sino que remitiremos exclusivamente a aquellas que se alinean con sus ideas acerca del significado y la comprensión del lenguaje relevantes para nuestra tarea.

### 3.1. Música y lenguaje en el primer Wittgenstein

Pese a que vamos a centrarnos en su segunda etapa, ya en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) Wittgenstein otorga a los juicios estéticos un estatus distinto al de las proposiciones. En el aforismo 6.421 atribuye a la ética un carácter transcendental, y a continuación afirma que «ética y estética son una y la misma cosa» (Wittgenstein 1921, 86). Sus juicios poseen valor absoluto, y en base a ello no tienen cabida en el universo proposicional referido a las cosas del mundo – el de los hechos (Wittgenstein 1921, 9). Es evidente la influencia de la estética schopenhaueriana respecto a la consideración de estética y ética, comprendidas ambas como percepciones del mundo *sub specie aeternitatis* (Wittgenstein 1921, 135), o sea, libres de los principios de causalidad.

Wittgenstein reconoce explícitamente el interés de los juicios estéticos, pero también lo hace mediante ejemplos, todos musicales, con los que ilustra las nociones sobre el lenguaje desarrolladas en el *Tractatus*. En 3.141, por ejemplo, niega que una proposición constituya una mera combinación de palabras mediante su comparación con un tema musical, que tampoco es una mezcla de notas sino que sus elementos se hallan articulados (Wittgenstein 1921, 14): no significan nada en tanto que no vehiculan contenido, pero de dicha articulación nace un cierto sentido primitivo. También en 4.014 recurre a esta analogía:

«Un disco de gramófono, la idea musical, las notas escritas [...], todo está para lo otro en la misma relación interna de representación que media entre el lenguaje y el mundo.

---

<sup>3</sup> Wittgenstein, por ejemplo, considera que no hay buena o verdadera música a partir de Brahms (salvo algunas excepciones). Sin embargo, aquí introduciremos ejemplos de compositores y géneros posteriores como Debussy o el jazz.

Todos ellos están contruidos en base a un patrón lógico común.» (Wittgenstein, 1921, 23-24).

Es la predilección por la música frente al resto de formas artísticas que explícitamente defendía Schopenhauer lo que verdaderamente subyace en el *Tractatus*, donde Wittgenstein trata dicha forma artística equiparándola al lenguaje. Por un lado, sus ejemplos musicales pretenden ilustrar la articulación lógica subyacente al lenguaje para fortalecer su relación con los estados de cosas del mundo que representa; música y lenguaje son, así, análogamente estructurales. Por otro lado, afirma la trascendentalidad de los juicios estéticos, les atribuye valor absoluto y, en consecuencia, niega la posibilidad de que su contenido sea expresado en proposiciones – éstas versan acerca del mundo, y todo valor absoluto lo rebasa. El modo en que Wittgenstein relaciona música y lenguaje en el *Tractatus* puede resultar un tanto confuso. Para Schopenhauer, la música era el lenguaje de la voluntad, capaz de vehicular todo aquello que, por abstracto y transcendental, escapa al resto. Y quizá es que Wittgenstein también concebía que la música posibilita la representación de cualquier otra cosa, siendo en sí misma intraducible o irrepresentable.

Aun aceptando esa aclaración, las referencias a la estética y a la música en este primer Wittgenstein son tan oscuras que, si hablar de su filosofía en general exige cierto grado de interpretación, todo lo que pueda decirse a este respecto es fruto casi total de dicho ejercicio. Por ello, entre otros motivos, decidimos centrarnos en su segunda etapa, donde sus consideraciones musicales se expresan de manera lo suficientemente clara como para poder edificar una propuesta respecto al significado y comprensión de la música.

### 3.2. Música y lenguaje en el segundo Wittgenstein

En la segunda etapa wittgensteiniana, ejemplificada por las *Investigaciones filosóficas* (1953), el vínculo entre lenguaje y música evoluciona al ritmo en que lo hacen las consideraciones acerca del primero, y adquiere inteligibilidad respecto a lo extraíble de sus primeros escritos. Si en el *Tractatus* el lenguaje proposicional era significativo porque permitía representar los estados de cosas del mundo, ahora lo es en virtud de su uso. Y vuelve a ilustrar estas ideas apelando a la música, llegando a considerarla «la más refinada de todas las artes» (Wittgenstein 1980, 45). En el aforismo 341, por ejemplo, enuncia que «[el discurso sin pensamiento] ha de compararse con la ejecución de una pieza musical sin pensamiento y con él» (Wittgenstein 1953, 391); se trataría en ambos casos de meras cadenas sonoras. Y en el 527 explicita la relación entre música y lenguaje en los términos que nos interesan aquí:

«Entender una oración del lenguaje se parece mucho más de lo que se cree a entender un tema en música. [...] ¿Por qué tienen que desarrollarse justamente de *esta* manera la intensidad y el ritmo? Quisiéramos decir: “Porque sé lo que significa todo esto”. ¿Pero qué significa? No sabría decirlo. Para “explicarlo” podría compararlo con otra cosa que tuviera el mismo ritmo (quiero decir, el mismo desarrollo).» (Wittgenstein 1953, 465).

Encontramos analogías similares en otros aforismos de las *Investigaciones filosóficas*, cuyo objeto de análisis vuelve a ser el lenguaje. Wittgenstein se apoya en lo que según él constituiría el significado de la música y, por lo tanto, en su comprensión, para esclarecer el significado y la comprensión del lenguaje. Aquí procedemos en dirección contraria: a partir de las nociones lingüísticas desarrolladas por Wittgenstein, pretendemos establecer una concepción del sentido musical y de su comprensión correcta (Lewis 1977, 112), si es que podemos hablar en esos términos. Nos apoyaremos para ello, además, en las obras donde más explícitamente plasma sus consideraciones musicales: *Lecciones sobre estética* y *Aforismos. Cultura y valor*.

### 3.2.1. Significado como uso

Una expresión significa algo en virtud del uso que se hace de ella (Wittgenstein 1953, 205). Y el conjunto de un lenguaje junto a las acciones, reglas, hábitos y situaciones contextuales que lo rodean constituye un “juego de lenguaje”, que se inscribe en una forma de vida determinada (Wittgenstein 1953, 171-185). El significado de las palabras, por tanto, es tal en virtud de lo que hacemos con ellas, y no se halla determinado previamente. La palabra “mesa” no significa nada hasta que una comunidad de hablantes participe de un juego de lenguaje determinado la emplea generalizadamente del mismo modo. En nuestro caso, implicaría emplear “mesa” para indicar objetos con superficie plana, en los que poder apoyar objetos, etc. “Mesa” no adquiere ese significado en virtud de los fonemas que la componen y su disposición, pero tampoco por el establecimiento de un contenido determinado para dicha palabra en un diccionario. Nada en la palabra “mesa” la predispone a significar algo determinado, sino que lo hace en cuanto es empleada de un modo y éste se generaliza en una comunidad. Y así se da con el resto de elementos constituyentes de cualquier lenguaje. Las únicas convenciones operantes y normativas en el lenguaje son las del uso.

Esto ya nos dirige hacia una caracterización de la significatividad de una obra musical vinculada a su experiencia inscrita en un modo de producirla o escucharla determinado por el contexto. Si concebimos la música como análoga al lenguaje (Wittgenstein 1947, 119), su significado remite a su uso, y éste implica el conjunto de

prácticas, reacciones y valoraciones susceptibles de influir su experiencia. En música hay compositor, objeto, intérprete y oyente, por lo que en las prácticas musicales incluimos tanto las de producción e interpretación como las de escucha. Inevitablemente hay un elemento contextual crucial en esta noción de uso: «a un juego de lenguaje pertenece una cultura entera. Al describir el gusto musical tienen ustedes que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o si sólo lo hacen los hombres» (Wittgenstein 1938, 72). Las distintas acciones y reacciones relacionadas con la experiencia de una obra musical se sitúan en un contexto determinado, por lo que dependen íntimamente de una cultura y, en definitiva, de una forma de vida (Wittgenstein 1953, 347). Por ello, el significado de la música depende de las distintas prácticas susceptibles de ser llevadas a cabo por los sujetos que la experimentan en una forma de vida determinada.

Todo juego de lenguaje se halla inscrito en una forma de vida, pero una misma forma de vida puede incluir muchos juegos del lenguaje. Las distintas épocas constituyen formas de vida determinadas: el Barroco implica un juego de lenguaje musical, y en el siglo XX occidental se hallan inscritos diversos juegos de lenguaje musicales como el serialismo o el pop. Pero también los infinitos contextos en los que se puede dar la experiencia de una obra musical remiten a un juego de lenguaje musical determinado. Un grupo de amigos escuchando R&B en Spotify se inscribe en la forma de vida de la sociedad occidental de la década de 2010, e implica una experiencia desde un juego de lenguaje musical distinto al vinculado a la forma de vida en Europa en el siglo XVIII. Pero tampoco implica el mismo juego de lenguaje musical que el de una clase de análisis musical impartida en un conservatorio, pese a pertenecer ambos contextos a la misma forma de vida. Hay tantos juegos de lenguaje musicales como prácticas y actividades distintas se llevan a cabo para producir y escuchar música, pero todos ellos reposan en una forma de vida – en una cultura.

### **3.2.2. Significado y comprensión estética de la música**

Entender la música como forma artística exige distinguir, de entre las posibles experiencias susceptibles de vivirse respecto a una obra musical, aquellas de carácter estético. La experiencia estética de una obra musical y, en consecuencia, su uso específicamente estético, implican cierto fenómeno de comprensión en el que también podemos advertir un aspecto estético: el uso de un politono como alarma para despertarnos no es el mismo que el de una interpretación de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven en un auditorio. Al pensar en el uso y la experiencia estéticos de la música, no podemos evitar asociarlos con un fenómeno específico de comprensión. Comprender el politono

no significa más que escucharlo como señal para que nos despertemos, pero cuando escuchamos la interpretación en una sala de conciertos de la *Sinfonía n.º 7* lo hacemos *for its own sake*, es decir, centrando nuestra atención en ella, sin objetivo distinto al de su mera escucha.

En realidad, respecto a la segunda situación deberíamos decir que *podríamos* experimentar comprensión estética de la obra, porque cabe la posibilidad de no hacerlo; por el contrario, resulta difícil argumentar cómo podríamos comprender estéticamente la pieza en el primer escenario. Evidentemente, despertarnos al escuchar el politono que hemos establecido como alarma no constituye una experiencia carente de toda comprensión: comprendemos que escuchamos algo en ese momento porque lo hemos programado; también que suena ese politono y no otro porque así lo hemos elegido. Sin embargo, en ningún caso comprendemos la pieza como objeto estético, sino únicamente en virtud de su utilidad como alarma. Hay comprensión, pero no es estética, porque no hay comprensión de la música por sí misma.

Pero ¿en qué consiste esa comprensión estética? Desde las ideas de Wittgenstein, la comprensión estética de la música no constituye algo distinto de su experiencia estética: cuando escuchamos, lo hacemos con comprensión. Todo lo que caracterice dicha experiencia será, entonces, indicativo del tipo de comprensión que se tiene de la obra. Y la experiencia estética es dinámica (Bouveresse 1973, 77): constituye todo el conjunto de acciones y reacciones realizables por el sujeto que se expone a la obra, o sea, todo lo que es capaz de hacer con ella (Wittgenstein 1953, 359). Poder seguir su ritmo con el pie, darse cuenta de la inversión de un acorde, tener presente en la escucha que fue compuesta en la cárcel, llorar con las tres primeras notas de su melodía...todas ellas constituyen acciones y reacciones involucradas en la experiencia estética y, por tanto, evidencias de comprensión. Wittgenstein lo expresa del siguiente modo:

«El entender la música tiene una cierta *expresión*, tanto mientras se la oye y toca, como en otros momentos. [...] hay movimientos que pertenecen a esta expresión, otras veces en cambio sólo el modo en que quien la entiende toca la pieza o la tararea, también aquí y allá en las comparaciones que hace [...]. Quien entiende la música, la escuchará o hablará de ella en forma distinta [...] que quien no la entiende.» (Wittgenstein 1948, 131-132).

Esas actividades constituyen en sí mismas el tipo de comprensión que se tiene de la obra musical. Si alguien no es capaz de hacer nada con ella, es que no entiende nada, y quien es capaz de hacer más cosas – tocarla, cantarla, bailarla, explicarla, describirla, compararla, etc. –, mayor comprensión posee. En este sentido, la comprensión estética

musical se halla profundamente estratificada tanto en grados como en tipos. Alguien formado técnicamente en análisis musical comprenderá mejor técnicamente una obra que una persona que no, pero si ésta conoce mejor la historia de la música que el primer sujeto, entonces aspirará a una mayor comprensión contextual. E igualmente, quien no sepa análisis musical ni historia de la música pero, sin embargo, posea una desarrolladísima sensibilidad emocional, será más capaz de experimentar una comprensión emocional de la música que los otros sujetos.

Los distintos tipos de comprensión musical son acumulativos y no excluyentes entre sí, pero son tantos y tan diversos que por ello comprendemos más o menos una pieza en virtud de las cosas que podemos hacer con ella. Quien identifique la melodía de la *Marcha de granaderos* en la fantasía *Obertura sobre el tema de una marcha española* de Balákirev comprenderá dicha obra, pero su comprensión será aún mayor si es capaz de distinguir también el tema de carácter morisco contrapuesto al primero (Aguilar 2016, 261-264). Y comprenderá aún más si conoce que Balákirev formaba parte del círculo de “Los Cinco” del romanticismo nacionalista ruso.

### 3.2.3. Comprensión como corrección

Admitir grados de comprensión estética implica, principalmente, asumir que aquellas personas a las cuales atribuimos mayor grado de comprensión musical son las que poseen más herramientas para discernir si una obra musical es buena o no. Buena en este sentido no implica para Wittgenstein belleza sino corrección (Wittgenstein 1966, 66-70). Es decir, tendemos a considerar que una mayor comprensión estética equivale a una mayor capacidad de discernir la corrección de una obra musical en el seno de una forma de vida determinada: comprender más es comprender *mejor*. Pero esto no sucede paralelamente; no va por un lado la comprensión y, por otro, la capacidad de aseverar la corrección de una obra, sino que el fenómeno de comprensión implica en sí mismo el discernimiento de la corrección de la obra en relación con el juego de lenguaje musical pertinente para apreciarla.

Marzal y Rubio (1993) identifican tres rasgos en la comprensión estética: (i) carácter súbito, (ii) aceptación y (iii) disposición práctica a asimilar una obra en un *background* representacional. En primer lugar, se dice que la comprensión estética de una obra musical se da de manera súbita. Pero esto no conlleva entender la comprensión como un “click” sentido cuando algo que hasta ahora causaba perplejidad, de repente, “encaja”. Nada encaja realmente: decir que algo hace click es nuestro modo de hablar del fenómeno en el que algo nos satisface en relación con nuestra experiencia estética (Wittgenstein

1966, 86-87). Mientras que ese click es concebido como algo interno y privado, cuando algo nos satisface “se nota”, es un fenómeno público y, por tanto, advertible mediante evidencias en tercera persona. En definitiva, que la comprensión sea súbita implica que no es fruto de inferencia o reflexión alguna sino de la percepción – es una experiencia auditiva y, por tanto, es inmediata y espontánea. Así, podemos pasar de escuchar una obra sin comprensión a hacerlo con ella si algo de repente satisface nuestra anterior perplejidad estética, pero la comprensión misma no se da sino en la nueva experiencia.

En segundo lugar, comprender una obra musical *es* asumirla como correcta y, por lo tanto, aceptarla. Cuando escuchamos con comprensión, la corrección de la obra se nos impone en el sentido de que ésta nos convence inmediatamente. La comprensión no queda completamente explicada, entonces, por la mera escucha con satisfacción, sino que trae consigo una dimensión normativa: la obra musical percibida con corrección impone su aceptación al convencernos de que así es como *debe* sonar, y así es como *debe* ser experimentada. Pero esta aceptación – y esto nos lleva al tercer aspecto – no implica sino una disposición (Wittgenstein 1953, 281) a asumir la obra en nuestro *background* cultural. Hablamos aquí del repertorio compuesto por las distintas instancias musicales ya experimentadas, comprendidas y asimiladas. Éstas, además de conformar nuestra familiaridad y práctica con las reglas del juego de lenguaje musical pertinente (gracias a las cuales somos capaces de percibir con corrección), responden a la forma de vida desde la cual apreciamos la obra. Como aspecto del fenómeno de comprensión, y en virtud del primer rasgo, esta disposición a asimilar una obra musical en nuestro repertorio también se da de manera espontánea, pero sus consecuencias sí trascienden la experiencia estética. Al asimilar una obra en nuestro mundo musical, pasa a formar parte del repertorio en el cual asimilaremos o no, en próximas experiencias, obras nuevas.

En buena medida, comprender una obra es percibirla como correcta. Y no tiene sentido hablar de corrección si no es en referencia a reglas a seguir en virtud de las cuales se pueda considerar algo como correcto. Significar algo, y, por tanto, su comprensión, deben involucrar en algún sentido el seguimiento de una regla para dar cuenta de ese vínculo entre comprensión y corrección presente en nuestras experiencias estéticas. Ese requisito se satisface con facilidad atendiendo al fenómeno mismo de comprensión: independientemente de que los sujetos que experimentan una obra musical sean conscientes de las reglas que conforman el paradigma de composición e interpretación del juego de lenguaje musical del que participan, su comprensión estética se ve determinada por ellas.

Cabe atender al ejemplo siguiente. Un hombre y su hija ponen la radio en el salón de su casa. De repente, en la emisora escogida comienzan a reproducir el álbum *Birth of the cool* de Miles Davis. El hombre, al cabo de tres piezas, pide por favor a su hija que cambie de emisora, porque la música le está aburriendo profundamente y está sintiendo incluso somnolencia. La hija, sin embargo, sigue el ritmo de la mayoría de piezas que suenan, es capaz de tararear algunas melodías y, además, sonrío o se emociona con otras. El hombre, con su experiencia estética de *Birth of the cool*, de algún modo manifiesta desaprobación respecto a la música que lo constituye, mientras que la chica expresa no sólo aprobación sino agrado.

Alguien podría negar que el agrado y el desagrado incumben en la consideración de una obra musical como correcta o incorrecta dado que hay sujetos que, pese a manifestar su desagrado respecto a cierta pieza o género, reconocen su corrección. O, al revés, casos en los que una pieza musical resulta agradable para alguien que no es capaz de discernir si es correcta. Esto nos valdría si habláramos de corrección exclusivamente en sentido técnico, pero no es esa la que caracteriza nuestra experiencia estética; la comprensión con corrección implica aceptación, y el agrado y el desagrado son sus expresiones más básicas. Independientemente de que alguien reconozca la corrección técnica de una obra, si la experimenta con desagrado, entonces no la comprende y, por tanto, la considera incorrecta – no la acepta. La música se sitúa en la frontera entre el sentido (agrado, comprensión, aceptación) y el sinsentido (desagrado, incomprensión, rechazo):

«Comprender la música significa sencillamente no sentirse irritado o desconcertado por ella. Cuando [...] escuché por primera vez el *Cuarteto de cuerdas n.º 5* de Béla Bartók (la primera obra extensa que oí de este compositor), me puse literalmente enfermo [...]. Ciertamente, sentir placer con la música es la señal de comprensión más obvia [...]» (Rosen 1994, 11).

Lo ilustrativo de nuestro ejemplo es que la chica lleva años interesada en el *cool jazz*, por lo que, al haberse familiarizado con el género, había escuchado *Birth of the cool* antes. Su padre, sin embargo, nunca ha escuchado activamente ninguna pieza de jazz, ni se ha interesado por el modo en que el género se constituye como tal, porque desde pequeño ha disfrutado el heavy metal y no le ha apetecido atender otro género. Evidentemente, las distintas experiencias estéticas que tienen uno y otro ante el *cool* de Miles Davis depende en gran medida del grado de familiaridad que poseen respecto a su composición, al contexto del que es originario y, en definitiva, a todos y cada uno de los elementos

estructurales y circundantes involucrados en toda pieza musical. Pero éstos no tienen por qué darse conscientemente: la familiaridad con los sonidos propios del *cool jazz* a nivel auditivo no implica una capacidad de identificar los elementos estructurales comunes a las obras del género y gracias a los cuales, en ese marco, tienen sentido y son correctas.

Pese a ello, parece que la adquisición de esa familiaridad auditiva implica cierto tipo de conocimiento tácito de reglas; constituye más un proceso de interiorización que uno de aprendizaje. Dichas reglas y su conocimiento posibilitan una mayor comprensión y, por tanto, una evaluación más precisa de la corrección de una obra musical. Pero podríamos concebir, aun como casos minoritarios, escenarios en que el conocimiento de ciertas reglas provocara el efecto contrario, esto es, frustrara la comprensión de una obra musical más que favorecerla. Esto podría explicar que alguien con conocimientos amplios de teoría musical, al escuchar *Cornfield Chase* de Hans Zimmer, recriminara la falta de referencia rítmica o su invariabilidad armónica en vez de advertir la excelente adecuación de su composición con las emociones suscitadas por la imagen que acompaña, esto es, una escena de la película *Interstellar*. En realidad, esos criterios también constituyen reglas implícitas de lo que se concibe como música correcta en el contexto de una forma de vida determinada. Si una regla respecto a las bandas sonoras de nuestra cultura actual es que en la experiencia del largometraje se perciba la música en sintonía con las emociones suscitadas por lo que está ocurriendo en pantalla, entonces una banda sonora que provoque eso será comúnmente valorada como correcta.

Lo que queda claro tras la exposición de estas ideas es que la comprensión estética de una obra musical supone en sí misma la evaluación de aquella como correcta, y dicha corrección apunta a un marco de reglas más o menos definidas en base a las cuales juzgar estéticamente. Los juicios estéticos constituyen, junto a las evidencias en tercera persona comentadas en el subapartado anterior, el modo explícito en que expresamos nuestra comprensión de las obras musicales. Lejos de constituir meras descripciones subjetivas y pese a no radicar necesariamente en propiedades objetivas de la obra juzgada, poseen cierto carácter normativo que nos empuja tanto a pedir justificación de los juicios ajenos como a proporcionarla respecto a los propios. Y dicha justificación, en la mayor parte de los casos, se da en forma de razones, las cuales pueden o bien constituir una explicitación de las reglas de que depende la corrección de las obras, o bien remitir al mero agrado o desagrado, que igualmente se hallan condicionados por ellas e igualmente pretenden asentimiento. Veamos las implicaciones de todo esto.

## 4. NORMATIVIDAD DEL JUICIO ESTÉTICO MUSICAL

### 4.1. Normatividad sin reglas

Hemos visto que comprender una obra musical implica aceptarla, hacerse cargo de ella. Esto, a su vez, supone experimentarla desde un repertorio de experiencias musicales más o menos reglado y constituido desde una tradición que proporciona un trasfondo de obras consideradas “maestras” y unas prácticas musicales concretas. La experiencia de comprensión musical, por lo tanto, se nos impone en la escucha de las obras en base a nuestra familiaridad con ciertas reglas del juego de lenguaje musical pertinente. Sin embargo, esta idea por sí sola nos parece insuficiente para dar cuenta de manera total del fenómeno de comprensión musical. Identificamos varios casos en la historia de la música y del arte en los que se evidencia cómo la comprensión de una obra se da en ausencia de reglas previamente interiorizadas bajo las cuales poder asimilarla. El propio Wittgenstein hace referencia a esto en las *Lecciones sobre estética*:

«Cuando hablamos de una sinfonía de Beethoven no hablamos de corrección. Entran en juego cosas completamente diferentes. No hablaríamos de evaluación cuando se trata de lo *tremendo* en el arte. En ciertos estilos arquitectónicos una puerta es correcta, y la cosa es que ustedes lo evalúan. Pero en el caso de una catedral gótica lo que hacemos no es, en absoluto, encontrarla correcta: ella desempeña para nosotros un papel completamente diferente. El *juego* entero es diferente.» (Wittgenstein 1966, 71).

A la luz de estos ejemplos, Beethoven y la arquitectura gótica, parece que la identificación de la comprensión con una experiencia de corrección es limitada. Cuando Beethoven compone las sinfonías, se da reglas a sí mismo; no sigue completamente las ya existentes sino que crea, establece otras que, más tarde, se vuelven ejemplares. Cabe matizar esta idea. En dos sentidos, es evidente que sí sigue reglas preexistentes del juego de lenguaje musical: (i) Haydn había asentado previamente las reglas de la composición sinfónica, y (ii) las interpretaciones de sus composiciones son percibidas como música y no como otra cosa, por lo que su ruptura con las reglas preserva al menos aquellas que hacen que el juego de lenguaje musical sea tal y no uno distinto.

Sin embargo, no sigue todas las que se consideraban de buen gusto, o propias de una buena composición y, por el contrario, sí contradice algunas de ellas. Por ejemplo, el primer movimiento de la *Eroica* dura unos 14 minutos aproximadamente, superando con creces la duración de cualquier otro movimiento sinfónico precedente y, en general, la de las sinfonías canónicas en el momento de Haydn o Mozart. Si hemos dicho que comprender una obra es percibirla como correcta en base a un repertorio de reglas

previamente asimiladas, ¿a qué responde entonces nuestra comprensión de las sinfonías de Beethoven y, del mismo modo, nuestra evaluación de éstas como correctas? En el caso de sus contemporáneos, acostumbrados al clasicismo y a Haydn, ¿cómo es que la obra de Beethoven se experimentó como correcta? ¿Cómo comprendemos siquiera la obra de cualquier compositor que transgreda en mayor o menor medida las reglas aceptadas en la forma de vida en la que se halla inscrito?

Un caso aún más ilustrativo es el de Arnold Schönberg y la atonalidad. Al salirse del sistema tonal en el que se venía fundando prácticamente toda la composición musical occidental<sup>4</sup>, Schönberg renuncia a dicho juego de lenguaje, dándose, paradójicamente, nuevas reglas a sí mismo – su nueva regla sería evitar las reglas tonales. En el marco tradicional de la música clásica occidental hasta el siglo XX, la tonalidad da completud y unidad a la obra, al tiempo que es la base de su expresividad; abandonarla significa perder los códigos que subyacen la comprensión de la música clásica. Por ello, en muchísimos casos, como es el de Wittgenstein, las composiciones atonales de Schönberg no son experimentadas como música sino como otra cosa (ruido, sonidos aleatorios...). Esto es, no sólo se experimentan con incompreensión y, por lo tanto, como incorrectas dentro de un juego de lenguaje musical, sino que la incorrección percibida en ellas es tal que ni encajan en el juego de lenguaje que constituye la música como tal. No obstante, conocemos a Schönberg como uno de los compositores más relevantes del siglo XX. ¿Cómo presentan relevancia para el juego de lenguaje de la música en general unas obras que no son experimentadas como tal? A esta cuestión, así como a las planteadas en el párrafo anterior, trataremos de dar respuesta a continuación.

#### **4.2. Tres lecturas: relativismo, tradicionalismo y naturalismo**

En la mayor parte de ocasiones, la comprensión de las obras musicales se expresa en nuestros juicios. Desde la estética de Kant y Wittgenstein, cuando juzgamos estéticamente lo hacemos sobre la pretensión de que el resto debería hacerlo del mismo modo; ahí es donde radica su dimensión normativa. De hecho, cuando discutimos acerca de nuestros juicios estéticos musicales, buscamos justificarlos, y normalmente lo hacemos apelando a razones. No todas son siempre relevantes y en muchos casos es difícil o imposible articularlas, pero importan porque (i) intentamos darlas y (ii) las pedimos (Wittgenstein 1966, 89-90). Y, además, el abanico de posibles razones relevantes para

---

<sup>4</sup> El sistema tonal organiza los distintos sonidos musicales jerárquicamente en función de su consonancia respecto a una nota tomada como tónica o central. La atonalidad implica, por tanto, un modo de composición musical libre de toda jerarquía y centro tonal, considerando así todas las notas en igualdad.

justificar nuestros juicios es tan amplio como el contexto exija. Justificar nuestra comprensión de las obras mediante razones no es necesario, pero la justificación misma sí suele serlo, y ello es síntoma del aspecto normativo subyacente a lo estético.

Podemos identificar tres posibles interpretaciones de la obra del segundo Wittgenstein desde las cuales caracterizar la dimensión normativa de los juicios estéticos sobre la música y dotarla de contenido o fundamento.

La primera de esas interpretaciones constituye una lectura relativista del autor que apunta a la inconmensurabilidad de los distintos juegos del lenguaje musicales, concebidos como marcos contextuales concretos. La comprensión musical como experiencia de corrección debe las reglas que la subyacen a un marco determinado, y es sólo en virtud de éste que un juicio estético presenta carga normativa. Hay obras musicales correctas e incorrectas, y en consecuencia se tienen experiencias de comprensión y de incomprensión respecto a ellas. No obstante, la dimensión normativa de los juicios estéticos que expresan comprensión no es universal a nivel humano ni a nivel de la música como arte. Es decir, el juicio con comprensión de una obra como correcta es *relativo* al marco músico-cultural al que pertenece la obra, así como al que pertenece el sujeto del juicio. Tanto el caso de Beethoven como el de Schönberg se simplifican desde esta interpretación. Desde la tradición clasicista no se escuchan las sinfonías de Beethoven como correctas, pero desde el marco cultural del Romanticismo en adelante, sí. Sucede lo mismo con las composiciones atonales de Schönberg: para la tradición musical clásica occidental, no son música y, por tanto, su comprensión es imposible; por el contrario, alguien formado en la atonalidad, el dodecafonismo y el serialismo las escuchará con comprensión e incluso las admirará. Pero todas estas apreciaciones son incomparables e imposibles de evaluar entre sí, puesto que proceden de marcos culturales distintos.

Una interpretación, creo que más próxima al pensamiento de Wittgenstein, se acoge a la supremacía de la tradición musical clásica occidental, sobre todo la clasicista, manifestada en la predilección wittgensteiniana por compositores europeos tradicionales hasta el romanticismo de Brahms. Esto se evidencia en *Aforismos. Cultura y valor*: «Brahms le da todo el vigor donde Mendelssohn lo dio sólo a medias. O: Brahms es con frecuencia un Mendelssohn sin faltas» (Wittgenstein 1931, 62). Precisamente respecto a Mendelssohn desvela más claramente su criterio musical al escribir que «quizá no hay música mendelssohniana difícil de entender» (Wittgenstein 1933, 65). Por el contrario, para Brahms sólo tiene palabras como «la *fuerza del pensamiento* musical de Brahms»

(Wittgenstein 1933, 65) o «el *poder* avasallador de Brahms» (Wittgenstein 1934, 67). Y ensalza su música porque sigue la tradición: «Wagner y Brahms [...] han imitado a Beethoven; pero lo que en él era cósmico, se convierte en ellos en terrenal. En él se presentan las mismas expresiones, pero siguen leyes distintas» (Wittgenstein 1949, 147). Lo que Wittgenstein quiere decir es que las composiciones clasicistas de Mozart y Haydn aún no se ocupan del *destino* y, por lo tanto, nada tienen que ver con la tragedia (Wittgenstein 1949, 147), que adquiere un rol fundamental en Beethoven, Schumann y románticos posteriores.

Wittgenstein parece tener claro cuál es para él la buena – correcta – música: aquella que, siendo compleja, se alinea con la tradición europea. Desde esta lectura, por tanto, la normatividad de los juicios estéticos acerca de la música queda remitida a esos mismos parámetros. Y, en consecuencia, la obra de Beethoven es aclamada y admirada mientras que la de Schönberg ni siquiera es considerada música.

La tercera interpretación es de carácter naturalista. Si los distintos juicios estéticos acerca de una obra musical presentan una dimensión normativa no es por un conjunto determinado de reglas que posibilitan su aseveración y contenido sino por un aspecto intrínseco a dichos juicios. Al juzgar, pretendemos acuerdo, y no sólo eso, sino que lo hay en muchos casos; este hecho es el que sugiere la presencia de un aspecto normativo en los juicios estéticos musicales. Dicha normatividad provendría de los sujetos que experimentamos y evaluamos las obras, así como del modo en que hacemos todo ello. Las reglas en que consistiría esa normatividad en situaciones concretas siguen respondiendo al uso que hacemos de las obras musicales, siempre en el contexto de una forma de vida determinada que implica unas prácticas y un repertorio musical concretos. Es decir, la normatividad de nuestros juicios estéticos respondería a la cristalización de los usos y las costumbres en reglas que interiorizamos y que así los sustentan argumentativamente. Dichas reglas son aprendidas y finalmente necesarias para dominar el juego del lenguaje de la música, y esa dimensión normativa nos es propia como seres culturales.

Desde esta perspectiva, los casos de Beethoven y Schönberg se aclaran más satisfactoriamente. Las composiciones de Beethoven no se experimentaron como correctas – no se comprendieron – desde el principio o, al menos, no de manera generalizada. De hecho, las reacciones de los primeros oyentes de sus sinfonías más transgresoras distaban: mientras que algunos las experimentaban como algo sublime, para otros resultaban desagradables e inapropiadas. No es sino cuando, en el juicio estético

sobre ellas, esas transgresiones de Beethoven comienzan a considerarse ejemplares, que se genera un juego de lenguaje musical en el que ya sus obras son paradigmáticamente correctas. Lo que ocurre aquí es que, como señala Wittgenstein en la cita anterior, se origina un juego de lenguaje musical nuevo. Y no se basa esa emergencia en ningún aspecto transcendental o espiritual alcanzado por las composiciones de Beethoven, ni tampoco en mera voluntad individual y subjetiva de hacerlo, sino en el modo en que las obras son recibidas por la comunidad de oyentes de la época, influidos por modas y movimientos artísticos pero también por concepciones del mundo – filosóficas, científicas, estéticas – y cambios tecnológicos, políticos o sociales.

En el caso de Schönberg, la reacción inicial generalizada fue de desagrado, desaprobación y rechazo total a sus composiciones atonales; trascendió la mera evaluación racional para tratarse de incapacidad perceptiva: resultaba imposible escucharlas como música. Pero hubo quienes sí las percibieron como música con corrección, y ello permitió que se naturalizara aquello que en inicio resultaba incomprensible e irreconciliable con las bases musicales precedentes. Schönberg y la atonalidad originan un juego de lenguaje musical distinto al vigente y popularizado en la forma de vida occidental, o sea, el sistema tonal. Beethoven, sin embargo, hace emerger un nuevo juego de lenguaje musical dentro de dicho sistema, aún siguiendo sus reglas. Pero, en ambos casos indistintamente, la experiencia de esas obras como correctas se generaliza al tiempo que su estilo de composición e interpretación se naturaliza o normaliza progresivamente dentro de las comunidades de oyentes pertinentes.

### **4.3. Normatividad estética**

Hallamos diversas concepciones de carácter naturalista respecto a la normatividad del juicio estético musical en la filosofía contemporánea de la música. Vamos a discutir, muy a grandes rasgos, cuatro que parecen las más pertinentes para nuestro propósito.

Roger Scruton es el filósofo de referencia en cuanto a la recuperación de las nociones estéticas wittgensteinianas. Sin embargo, contra los momentos en los que Wittgenstein niega la posibilidad de lenguajes privados y sitúa la base de toda comprensión y corrección en la experiencia en tercera persona, Scruton reivindica la importancia del conocimiento en primera persona respecto a la comprensión musical: «debemos ver la música como un acto de comunicación que depende crucialmente de situar en la perspectiva en primera persona del oyente un estado mental que no le es propio» (Scruton 2004, 9). La comunicación musical queda así articulada en términos de hacerse

imaginativamente con un estado mental expresado en la música que nos es ajeno. Sólo con un conocimiento (interno) de “cómo es” (*what it is like*) estar en cierto estado mental, concebido en términos de familiaridad con el mismo, podemos decir que comprendemos la música. La comunicación musical se da análogamente a la comprensión de expresiones faciales ajenas: cuando conocemos el estado mental expresado, lo hacemos en virtud de nuestra capacidad de evocar nuestro registro experiencial de dicho estado, y es entonces cuando lo comprendemos.

Esta aproximación intenta preservar la importancia de adquirir estados mentales determinados en la experiencia estética de la música, pero podría fallar en dar cuenta del carácter normativo de los juicios. Si queremos acogernos a las ideas del segundo Wittgenstein, entonces la normatividad de los juicios estéticos no puede provenir de una experiencia de comprensión en primera persona. La comprensión se da gracias al conjunto de reglas interiorizadas por parte de los sujetos que juzgan en una forma de vida determinada y, consiguientemente, radica en la conducta observable. Se trata de un fenómeno indisociable de la expresión misma de los sujetos y, por lo tanto, se constituye en evidencias en tercera persona y de manera comunitaria. Esa es la crítica que recibe Scruton por parte de Hanne Ahonen: «la comprensión no es un fenómeno mental oculto. Alguien comprende una expresión cuando es capaz de aplicar correctamente las reglas que gobiernan el uso de esa expresión, es decir, cuando es capaz de actuar adecuadamente en ciertas situaciones» (Ahonen, 2005, 516-517). Scruton identifica una “necesidad” musical en el modo en que escuchamos un evento sonoro desde la imaginación teniendo como base las reglas clásicas de la música<sup>5</sup>. Y podríamos suponer que esa necesidad es la que está a la base de la normatividad de los juicios musicales, pero nos alejaríamos de lo que la filosofía de Wittgenstein parecía implicar.

Para Ahonen, desde una perspectiva estrictamente wittgensteiniana, tal “necesidad” musical reside en el conjunto de reglas musicales convencionalmente aceptadas (Ahonen 2005, 513). El significado de la música reside en las reglas que marcan su composición, por lo que su comprensión debe residir en la capacidad del oyente de seguir dichas reglas y, por tanto, de percibir la corrección o incorrección de las obras. La normatividad de los juicios estéticos musicales proviene entonces del conjunto de reglas convencionales del juego de lenguaje musical pertinente. Lo que ocurre con esta perspectiva es que atribuye

---

<sup>5</sup> Scruton defiende aquí una especie de conservadurismo respecto a la tradición musical clásica occidental, dado que considera que esa necesidad está ausente en, por ejemplo, las composiciones atonales, las cuales no constituyen una gramática musical. Véase Scruton (2004, 4).

a Wittgenstein una postura formalista que no es del todo incorrecta pero sí insuficiente. Ahonen asume que apelar exclusivamente al análisis teórico de la estructura de una obra musical – su partitura – no abarca la totalidad de su comprensión, pero sólo amplía sus consideraciones a las reglas subyacentes a las prácticas performativas (Ahonen 2005, 525-526) de la obra. En definitiva, sigue considerando que las reglas relevantes para la comprensión con corrección de una obra musical son aquellas ligadas a su forma, bien sea a nivel estructural o a nivel interpretativo.

Pese a apoyarse en rasgos subjetivos o intersubjetivos al caracterizar la experiencia de comprensión, tanto la postura de Scruton como la de Ahonen rozan cierto tradicionalismo. Consideramos, por ello, que no expresan de manera total las posibilidades de una concepción naturalista, y por ello no nos satisfacen.

No es el caso de Hanne Appelqvist, quien se centra en los paralelismos entre Kant y Wittgenstein respecto a la normatividad estética. Identifica en el segundo una recuperación de la “finalidad sin fin” kantiana, desde la cual podemos comprender la obra musical como desprovista de todo contenido externo y cuya intencionalidad es intrínseca. El sistema musical, como el del lenguaje, se constituye de acuerdo con reglas que no prescriben desde fuera ni son susceptibles de formularse conceptualmente, sino que se ejercitan en el juicio estético (Appelqvist 2017, 138); es decir, la obra es una organización de sonidos en la que percibimos regularidad sin que sea posible formular reglas. Así, la normatividad de los juicios estéticos musicales se da en el seno de un sistema conformado por las reglas, prácticas y convenciones de producción, interpretación y recepción. Y, además, el juicio estético apela a la intersubjetividad: la necesidad que subyace es de carácter ejemplar en tanto que se pretende que el resto juzgue la obra del mismo modo.

Las reglas que articulan la música como sistema intencional para Wittgenstein, al modo en que también Kant las concebía, «no son reductibles a otro medio, sino que son específicamente artísticas» (Appelqvist 2017, 141). Esta afirmación apunta a cierto formalismo y, como la propuesta de Ahonen, no parece satisfacer la realidad de la experiencia estética de la música. En su tratamiento de la comprensión de una obra musical como correcta, Wittgenstein reconoce que en numerosas ocasiones la cuestión excede los aspectos estructurales de la música como arte, y hemos de dar cuenta de ello. No podemos renunciar a ninguno de los hechos que identificamos intuitivamente en la experiencia estética de la música: la escuchamos *como si* tuviese contenido, y cuando la comprendemos es porque, en cierto sentido, la aceptamos.

Hannah Ginsborg también se centra en los paralelismos entre la estética wittgensteiniana y la kantiana. Su propuesta respecto a la dimensión normativa de los juicios estéticos se articula en torno a la noción de normatividad primitiva, la cual no responde a un conjunto de reglas establecidas previamente a la experiencia estética de la obra (Ginsborg 2011, 233) sino a la apelación al consenso universal como elemento intrínseco de todo juicio. Como reconocíamos antes, juzgamos una obra bajo la consideración de que el resto *debe* hacerlo del mismo modo, y esto apunta a un aspecto implícito de los oyentes como sujetos de juicio. La normatividad es un rasgo intrínseco a todo juicio, pero es en el estético donde se articula como puramente primitiva: los conceptos y reglas que en otros casos anteceden al juicio ahora son configurados y creados en él, dando regla al arte.

Ginsborg sigue, como Appelqvist, la noción kantiana de “finalidad sin fin” y su complementaria “normatividad sin reglas”. Para Appelqvist, la normatividad procedía del carácter intencional de la música como sistema, por lo que era una dimensión del juicio exigida por las características del objeto juzgado. Y esto es lo que ataba su propuesta a cierto formalismo musical. En el caso de Ginsborg, sin embargo, la normatividad proviene del sujeto que juzga y de sus rasgos primitivos: como seres morales, nuestros juicios pretenden acuerdo y ejemplaridad, y en virtud de ello son normativos. Trasladar la carga normativa del objeto al sujeto parece permitir que la base de la comprensión con corrección de las obras musicales no apele de manera exclusiva a propiedades formales.

La normatividad primitiva así presentada satisface la intuición que defendemos: la comprensión de una obra musical no apela a un conjunto de reglas y conceptos previamente establecidos al margen de la experiencia estética, y la normatividad de los juicios estéticos tampoco responde a ello sino que radica en su propio carácter. No obstante, esta normatividad no nace en la emisión de los juicios sino que es anterior: «podemos percibir [el objeto] de esa manera sin poseer ningún concepto antecedente respecto a qué manera es esa, o qué aspecto tiene el objeto, y aún considerar, percibiéndolo de esa manera, que debemos percibirlo así» (Ginsborg 2015, 185). Vivimos nuestra propia experiencia de una obra musical como apropiada, por lo que la normatividad primitiva es perceptual; no descansa en ningún aspecto predeterminado del evento sonoro, ni siquiera en el modo reglado en el que lo podríamos percibir ni en un modo convencional de escucharlo, sino en una escucha que organiza el estímulo de un modo particular que se tiene como correcto. Tomar nuestra percepción de una obra como

apropiada implica considerarla ejemplar de cómo *debe* ser percibida, o sea, como ejemplificadora de una regla para su percepción (Ginsborg 2015, 191).

En base a ello, comprendemos las reglas que rigen nuestros juegos de lenguaje musicales cuando nos hacemos conscientes de que *ese* es el modo apropiado de percibir las obras, de que *debemos* percibir las *así*. Por eso solemos expresar mediante déicticos nuestras tentativas iniciales de que alguien comprenda una nueva regla: necesitamos un número suficiente de experiencias musicales en las que alguien nos señala el sonido equivalente a un cambio tonal y lo llama “modulación” para ser capaces de *percibir* y, por tanto, comprender en qué consiste la modulación.

Nuestra experiencia estética de una obra como correcta, así, rebasa todo conjunto de reglas, prácticas y costumbres de uso convencionalmente establecidas. Cuando percibimos una obra y tomamos nuestra percepción como apropiada y, por tanto, ejemplar, no la valoramos desde un estándar externo e independiente. El estándar operante en una experiencia estética es el implicado por ella misma y la clase de percepción que supone. Podemos advertir que una percepción anterior fue inapropiada a la luz de nuevas reglas ahora comprendidas, e igualmente puede que nuestra percepción actual sea inapropiada desde el estándar ejemplificado en una percepción futura (Ginsborg 2015, 193). Sin embargo, en el momento en que percibimos una obra, «no parece suficiente apelar a convenciones vigentes en la comunidad, o a la opinión mayoritaria, o incluso a la naturaleza humana» (Ginsborg 2015, 196) para explicar nuestra consideración de dicha percepción como apropiada: su corrección se nos impone en cuanto percibimos así y no de otra manera.

Evidentemente, esa vivencia de percepción apropiada puede ser ilusoria (Ginsborg 2015, 193), y por ello podemos identificar experiencias estéticas sin comprensión o incorrectas. Aquí cobran relevancia las reglas: la compartición de percepciones apropiadas cristaliza en reglas generalmente aceptadas que permiten juzgar percepciones futuras. Esas reglas, en situaciones concretas, pueden ser apeladas como razones tanto formales como extramusicales para justificar nuestros juicios, y en la mayoría de ocasiones nos satisfacen, por lo que son normativas. Sin embargo, su normatividad no les es intrínseca sino que nace en nuestra propia experiencia perceptiva considerada como apropiada y ejemplar.

## 5. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos afirmar lo siguiente:

- (i) Percibimos las obras musicales con un *sentido* que, en muchos casos, apunta a elementos en principio no musicales.
- (ii) El sentido de una obra musical es su uso – todo lo que puede hacerse con ella al experimentarla, bien sea como compositor, intérprete u oyente.
- (iii) Comprender una obra musical es percibirla como correcta respecto al juego de lenguaje musical relevante.
- (iv) La comprensión de una obra musical, junto a las evidencias conductuales en tercera persona, se expresa en los juicios estéticos.
- (v) Por su dimensión normativa, solemos pedir y dar una justificación del juicio estético musical apelando a razones.
- (vi) Las razones relevantes para la justificación del juicio estético musical son tanto formales como extramusicales.
- (vii) Los juicios estéticos musicales son normativos, o sea, pretenden asentimiento universal.

A la luz de estas afirmaciones, consideramos que la postura más favorable respecto a la normatividad de los juicios estéticos musicales desde el segundo Wittgenstein es una de carácter contextualista y naturalista.

Comprender una obra musical es percibirla como correcta en el juego de lenguaje musical relevante. Ese juego de lenguaje se compone de reglas determinadas por el uso musical, las cuales condicionan la experiencia estética y, en virtud de ello, subyacen a nuestros juicios musicales y los dotan de normatividad. Y pese a poder hacerlo en muchos casos, no es necesario formular esas reglas o conocerlas de manera consciente; basta con que el juicio las tenga a su base por el mero hecho de participar, como sujetos que juzgan, del juego de lenguaje de la obra. Todo juego de lenguaje – también los musicales – implica una forma de vida, por lo que sus reglas dependerán tanto de los aspectos formales como de los aspectos contextuales implicados en cada caso. Estos aspectos comprenden tanto aquellos propios del contexto de producción como los del de interpretación, así como los del contexto de escucha. He aquí el carácter contextualista: los juicios estéticos musicales pueden ser justificados indistintamente por razones teórico-formales o extramusicales; la relevancia de unas u otras dependerá del contexto de cada experiencia estética de una obra determinada. De ahí que el juego del lenguaje de Beethoven no sea

uno meramente formal, sino que tenga que ver con lo *tremendo* o con el *destino*, según Wittgenstein.

Sin embargo, el acuerdo pretendido en nuestros juicios es un requisito previo al conocimiento del trasfondo de nuestros usos, costumbres y prácticas compartidos. Por ello, prolongado el proceso de justificación mediante razones, llega un momento en que nos quedamos sin ellas y sólo queda remitir al asentimiento de los otros. O bien hay ocasiones en las que directamente no damos con razones a las que apelar. Al hacer cosas con la música, ya prescribimos lo que el resto debería hacer – o ser capaz de hacer – con ella, por lo que la normatividad estética va más allá del conjunto de reglas constituyentes del juego de lenguaje musical. Hemos de apelar a una normatividad primitiva y perceptual: percibimos las obras musicales de un modo determinado bajo la consideración de que así es como *deberían* percibirse. Aquí reside el carácter naturalista de nuestra propuesta. La normatividad estética es fruto de la naturaleza de nuestra percepción.

La filosofía del segundo Wittgenstein permite hablar de las particularidades de la música como objeto estético de un modo compatible con nuestras experiencias musicales más cotidianas. Vivimos la música como forma artística sin constricciones ni exigencias externas, bien sean creativas o apreciativas. Y, aun así, compartimos reglas más o menos implícitas pero infinitamente variadas que nos permiten hablar de comprensión y de corrección, así como emitir juicios acerca de las obras que escuchamos. La nuestra es una postura inclusiva con todas y cada una de las posibles experiencias musicales, a la vez que afirma la normatividad de nuestras valoraciones; sólo así puede hacerse justicia a nuestro objeto.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aguilar, C. (2016). *Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla*. Tesis doctoral disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42481/>
- Ahonen, H. (2005). “Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication” en *Philosophy*, vol. 80, 4. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4619677?seq=1>
- Appelqvist, H. (2017). “What Kind of Normativity is the Normativity of Grammar?” en *Metaphilosophy*, vol. 48, 1-2. Disponible en: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/meta.12223>
- Bicknell, J. (2011). “The early modern period” en T. Gracyk y A. Kania (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Oxford: Routledge.
- Bouveresse, J. (1973). *Wittgenstein y la estética*. Traducción e introducción de J. J. Marzal y S. Rubio. Valencia: Universitat de València (1993).
- Budd, M. (2008). “Wittgenstein on Aesthetics” en M. Budd, *Aesthetic Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2011). “Analytic philosophy and music” en T. Gracyk y A. Kania (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Oxford: Routledge.
- Defez I Martín, A. (2004). “Significado y comprensión en la música” en *Daimon. Revista de filosofía*, 31. Disponible en: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/14481>
- Ginsborg, H. (2011). “Primitive Normativity and Skepticism about Rules” en *The Journal of Philosophy*, vol. 108, 5. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23142867?seq=1>
- Ginsborg, H. (2015). *The Normativity of Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós (2010).
- Hanslick, E. (1854). *The Beautiful in Music*. Indianápolis: The Library of Liberal Arts (1891).
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Lewis, P. B. (1977). “Wittgenstein on Words and Music” en *The British Journal of Aesthetics*, vol. 17, 2.

- Mathiesen, T. J. (2011). “Antiquity and the Middle Ages” en T. Gracyk y A. Kania (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Oxford: Routledge.
- McClary, S. (2003). “Lo narrativo en música «absoluta»: identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms” en *Quodlibet: revista de especialización musical*, 25. Disponible en: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/36627>
- Peirce, Ch. (1897). *Collected Papers*. Harvard: Harvard University Press (1932). Traducción castellana disponible en: <https://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>
- Rosen, Ch. (1994). “Las fronteras del sinsentido” en Ch. Rosen, *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*. Barcelona: Acantilado (2017).
- Scruton, R. (2004). “Wittgenstein and the Understanding of Music” en *The British Journal of Aesthetics*, vol. 44, 1. Disponible en: <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/44/1/1/113276>
- Wittgenstein, L. (1914-1951). *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, Colección Austral (2007).
- Wittgenstein, L. (1938). “Lecciones sobre estética” en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Introducción de I. Reguera. Barcelona: Paidós (1992).
- Wittgenstein, L. (1921, 1950-1951, 1953). *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Estudio introductorio de I. Reguera. Madrid: Gredos (2009).
- Wollheim, R. (1990). “On Pictorial Representation” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, 3. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/432361?origin=crossref&seq=1>