

BERNARD SÈVE

EL INSTRUMENTO
MUSICAL

UN ESTUDIO FILOSÓFICO

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE JAVIER PALACIO TAUSTE

BARCELONA 2018



A CANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *L'instrument de musique*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2013 by Éditions du Seuil
© de la traducción, 2018 by Javier Palacio Tauste
© de esta edición, 2018 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

En la cubierta, fragmento de *El viejo violín* (1886),
de William Michael Harnett

ISBN: 978-84-16748-85-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 4628-2018

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2018*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio a la edición española</i>	9
<i>Introducción</i>	19

PRIMERA PARTE

INVENCIONES: DEL INSTRUMENTO A LA MÚSICA

I. LA INVENCIÓN ORGANOLÓGICA	41
1. La invención de instrumentos: resolución de problemas y fantasía	41
2. ¿Cuántos instrumentos ha inventado la humanidad?	53
3. Origen de los instrumentos	57
4. Las cinco lutherías	59
5. Los materiales	65
6. Apropiación del instrumento por parte de los músicos	68
7. Dinámicas de la invención organológica	71
8. Transferencia de imaginario: el instrumento en las artes y la literatura	75
II. LOS DOS CUERPOS DEL INSTRUMENTO, LOS DOS CUERPOS DEL INSTRUMENTISTA	80
1. El tacto	81
2. Gestos, posiciones, posturas	84
3. Transferencia y transformación de energías	87
4. Los dos cuerpos del instrumento	89
5. Los dos cuerpos del instrumentista	94

III. LA CONDICIÓN ORGANOLÓGICA DE LA MÚSICA	101
1. El instrumento musical, un universal antropológico	102
2. La música es el único arte que se sirve de instrumentos	106
3. La música sólo existe en cuanto que condición organológica	111

SEGUNDA PARTE

PRESENTACIONES: DE LO SENSIBLE A LA ESCRITURA

I. PRESENTACIÓN ESTÉTICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES	143
1. Presentaciones visual, técnica, discursiva y estética	143
2. ¿Presentaciones involuntarias de los instrumentos?	151
3. Presentación estética intragenérica del instrumento	153
4. Dos ejemplos ilustrativos: Bach y Berio	157
5. Del «simple uso» del instrumento a su automanifestación	173
6. Presentaciones transgenéricas del instrumento	176
7. Presentación estética del instrumento <i>in absentia</i>	180
II. PRESENTACIÓN DISCURSIVA DEL INSTRUMENTO MUSICAL	191
1. Instrumentos musicales, instrumentos de instrumentos y otras categorías	193
2. Tres definiciones significativas del instrumento	197
3. Otras concepciones del instrumento, y el rechazo a definir	203

4. El instrumento musical, un compromiso entre cualidades no coincidentes	209
5. ¿Herramienta, instrumento, máquina?	213
6. Clasificar los instrumentos	221
7. En las fronteras del instrumento acústico	229
 III. INSTRUMENTO, ESCRITURA Y NOTACIÓN	238
1. Dos formas de notación musical	239
2. Dos pianos	244
3. Interpretar, o lo que no puede prescribirse	247
4. La interpretación restablece la continuidad que la notación rompe	253
5. La flauta de hueso de buitre, o el instrumento como archiescritura	258
6. Una cítara espartana, o el instrumento como norma	263
7. El laúd dogón, o el instrumento como anzuelo	266

TERCERA PARTE

ONTOLOGÍA: DEL INSTRUMENTO A LA OBRA

I. LA SOCIEDAD DE INSTRUMENTOS	273
1. El concepto de disponibilidad organológica	278
2. El concepto de afinidad organológica	284
3. Un caso ejemplar de afinidad: el cuarteto de cuerda	296
4. Al margen del principio de afinidad	303
5. Conjuntos fusionados	306
6. Instrumentación y orquestación	308
7. ¿Puede hablarse de coherencia del instrumentario?	311

8. La sociedad de instrumentistas	315
9. El lugar de actuación	317
II. EL INSTRUMENTO: EL TIEMPO DE LA OBRA Y EL TIEMPO HISTÓRICO	321
1. El instrumento en la intersección de los tiempos	321
2. La doble temporalidad del instrumento	327
3. El tiempo de la obra	337
4. El tiempo de la historia	353
III. UNA ONTOLOGÍA DE CÍRCULOS CONCÉNTRICOS	365
1. Lecciones ontológicas de la nota falsa	366
2. Malestar frente a la ontología analítica	380
3. Insuficiencia de los tres parámetros tradicionales	386
4. El instrumento y la obra: de la musicología a la ontología	391
5. Sustituciones de instrumentos	398
6. Una ontología de círculos concéntricos	403
7. El instrumento en la obra	409
8. Unas palabras de Cézanne	413
<i>Conclusión</i>	416
<i>Agradecimientos</i>	420
<i>Bibliografía</i>	421
<i>Índice de instrumentos</i>	432
<i>Índice analítico</i>	434
<i>Índice onomástico</i>	436

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

PREFACIO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Me alegra poder presentar este libro a los lectores en lengua española. No me considero, en absoluto, un especialista en las músicas de España o Latinoamérica, aunque no ignoro su admirable vitalidad y su raigambre, tanto en el ámbito culto como en el popular, ni su profunda influencia en las músicas de Europa y del mundo entero.¹

El objetivo de este libro es reflexionar, desde una perspectiva filosófica, sobre la importancia musical, cultural y humana de los instrumentos; y reflexionar también, desde un punto de vista más técnico, sobre la ontología del instrumento, es decir, sobre su modo de existencia y su identidad. Mi intención es que los instrumentos ocupen dentro de la filosofía de la música el importante lugar que propiamente ocupan en el campo de la música. La abundancia y diversidad de instrumentos musicales constituirá el punto de partida fundamental de estas reflexiones. Los instrumentos musicales son expresión del imaginario sonoro de las sociedades, la concreción de una atracción por la música que implica, también, cierta relación con el tiempo y con el mundo. A través de sus instrumentos, cada cultura nos informa de su sensibilidad sonora y su experiencia temporal. Para mí, la extraordinaria riqueza de formas que puede adoptar un instrumento musical ha supuesto siempre la mayor fuente de admiración, asombro y curiosidad. La formidable variedad de tipos de guitarras y laúdes (vihuela, bandurria, laúd, tiple, timple) o de cornamusas (gaita) existente en España y Latinoaméri-

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento al señor Philippe Gimié, profesor de español en los cursos de preparación de los Institutos Louis-le-Grand y Henri IV de París, por sus opiniones y consejos.

ca proporciona destacados ejemplos; no menos destacada es la incomparable riqueza de los órganos ibéricos, con sus célebres «trompetas de batalla» (disposición horizontal de los tubos dotados con juegos de lengüetas) y la increíble heterogeneidad de timbres que suministran (orlos o cromornos, dulzaina, viejas, chirimía, regalía, gaitas, trompeta de batalla, trompeta imperial, trompeta magna, llamada...). Son sólo algunos ejemplos entre otros muchos.

Pero los instrumentos musicales viven también en sus representaciones plásticas o poéticas. Quien haya visitado Santiago de Compostela recordará la serie de los ancianos del Apocalipsis tocando sus instrumentos: cítolas, guiternas, arpas, salterios, liras *rotttes*, *organistrum*; cierto capitel del claustro de Santa María de Estany, en Cataluña, muestra a unos bailarines (¿o es una pareja de enamorados?) tocando el rabel y unas tejoletas o castañuelas; en la Catedral de Salamanca se exhiben unos ángeles tocando la cítola, la flauta dulce y la zanfona. Pero los poetas tampoco se quedan atrás, y *El libro de buen amor* de Juan Ruiz (siglo XIV) propone una lista de treinta instrumentos musicales y presenta cada uno con particular viveza. Los siglos posteriores no son menos ricos en invenciones instrumentales y en representaciones poéticas y plásticas. A la guitarra andaluza de Lorca («Empieza el llanto | de la guitarra...», *La guitarra*) le responde la guitarra doliente y reivindicativa de Nicolás Guillén («Venga la guitarra vieja», *Guitarra*); a la corneta triunfal de Rubén Darío (*Marcha triunfal*) le responde su más enigmático *caracol*¹ (*Cantos de vida y esperanza*), «*ready-made* organológico» atendiendo a mi vocabulario, concha marina que permite escuchar sonidos aguzando el oído musical. Y tampoco hay que olvidar las guitarras de Picasso (*Ma Jolie*, 1914; o *Guitarra*, 1926), *El violín* de Juan Gris (1916) o las extrañas *Seis apariciones de Lenin sobre un piano* de Dalí (1931). ¿Pero so-

¹ En castellano en el original. (N. del T.).

mos capaces aún de «escuchar la música de las guitarras de Picasso», según la ensoñación de Jean Cocteau?

La presente traducción supone para mí una buena ocasión de precisar cuatro puntos, como complemento al libro. En primer lugar desearía subrayar la profunda originalidad de la música, que es el único arte que debe *producir su material*. Las demás artes (arquitectura, pintura, escultura, danza o incluso poesía) toman sus materiales de la naturaleza (madera, metales, mármol, arcilla...) o de la cultura (las palabras, la lengua, los movimientos corporales). La música no recibe su material, el sonido, de la naturaleza o de la cultura (la «música concreta» constituye una excepción, muy específica, que no altera esta circunstancia general). La música no se sirve de los sonidos del mundo, sino que produce por sí misma los sonidos que necesita para, más tarde, darles forma. Para producir esos sonidos debe inventar, y después construir, objetos técnicos destinados a fabricarlos: los instrumentos musicales denominados acústicos o, en las distintas corrientes musicales contemporáneas, los dispositivos electroacústicos y digitales. La música conlleva, pues, una etapa suplementaria en comparación con las otras artes. Las demás artes recogen sus materiales de la naturaleza o de la cultura, y después los elaboran y les dan forma, los trabajan en forma de composición (plástica, poética o coreográfica). La música, por su parte, recoge en un primer momento materiales de la naturaleza (madera, metal y diversas materias animales) para fabricar objetos técnicos, los instrumentos, que producirán en un segundo momento unos materiales, los sonidos, a los cuales el músico finalmente dará forma con sus composiciones o improvisaciones. Hegel subraya esta singularidad en un pasaje, breve aunque sugestivo, de la *Estética*:

α) La escultura y la pintura encuentran más o menos su material sensible, la madera, la piedra, el metal, etcétera, colores, etcétera, previos, o bien sólo en grado menor tienen necesidad de prepararlos para hacer que se acoplen al uso artístico.

αα) Pero la música, que en general se mueve en un elemento sólo hecho por y para el arte, debe pasar por una preparación significativamente más dificultosa antes de llegar a la producción de los sonidos. Aparte de la mezcla de los metales para la fundición, el preparado de los colores con jugos vegetales, aceites y otras cosas por el estilo, la mezcla para nuevos matices, etcétera, la escultura y la pintura no precisan de invenciones más ricas. A excepción de la voz humana, dada inmediatamente por la naturaleza, la música debe por el contrario procurarse sin excepción ella misma sus medios ejecutantes para el sonar efectivamente real, antes de que pueda en general siquiera existir.¹

Esta constatación de la necesidad del instrumento, por desgracia, no tendrá mayor continuidad en la *Estética* de Hegel. Pero el reconocimiento de la singularidad organológica de la música, tan inusual en la historia de la filosofía, supone un paso muy importante en dirección a una verdadera filosofía de la música, a mi juicio inseparable de una filosofía del instrumento musical.

Esta singularidad me lleva a destacar un segundo punto relevante. El inmenso número de tipos de instrumentos inventados por la humanidad (el *Grove Dictionary of Musical Instruments* establece dos mil tipos de instrumentos europeos y diez mil tipos de instrumentos extraeuropeos) revela un hondo significado antropológico y filosófico. ¿Cómo entender este hecho decisivo? Tan increíble variedad de instrumentos es consecuencia de *la sobredeterminación funcional de los instrumentos musicales*. Un martillo o un automó-

¹ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2007, III, 3, cap. 2, «La música», p. 667.

vil obedecen a unas funciones estrictamente determinadas; las características formales y materiales de esos objetos técnicos vienen dictadas por las funciones específicas que deben cumplir. Seguramente existen tantos tipos de martillos (y ni uno más) como formas de utilizar esa clase de objeto. En pocas palabras: la función determina rigurosamente el objeto y limita, por lo tanto, la fantasía del inventor. Pero este principio técnico, tan generalizado, no puede aplicarse al instrumento musical puesto que éste no tiene una función estrictamente determinada. Si existen tantos tipos de instrumentos—y tantas variedades de cada tipo—, si existen tantas clases de laúdes, de flautas, de acordeones, de clavecines o de trompas, es porque la función de los instrumentos musicales apenas está determinada. Sin duda, en algunos casos es preciso que un instrumento responda a ciertos criterios: para la caza o la guerra se necesitan instrumentos de fuerte sonoridad y largo alcance, pero son muchos los que disponen de esas propiedades y pueden, pues, desempeñar esa función (un silbato, una trompa, una trompeta, una corneta...). Es a eso a lo que llamo sobredeterminación funcional de los instrumentos musicales. La mayor parte de las veces la función del instrumento musical consiste en producir los sonidos que su inventor y constructor (el luthier) desea que produzca: en este caso, la función no es anterior a la invención, ni tampoco la condiciona; de hecho, a menudo la función sigue a la invención y depende de ella; el solo hecho de que se invente un nuevo instrumento hace que los músicos deseen aprovecharlo (en ocasiones no lo hacen, y el instrumento termina por olvidarse o anquilosarse). De repente surge el deseo de encontrar un nuevo sonido, de trabajar con un material diferente, de experimentar un gesto instrumental insólito; y de ese modo se inventa y fabrica un nuevo instrumento. Así pues, la inmensa variedad de instrumentos inventados por la humanidad es expresión y consecuencia directa de su sobredeterminación funcional.

Mi tercera observación es de naturaleza metodológica. El instrumento musical constituye, a mi parecer, una preciosa herramienta intelectual para quien se interese por entender lo que es la música. El instrumento musical funciona como un indicador: esencial para el hecho musical (lo que denomino la «condición organológica de la música»), expresa su naturaleza y ambigüedad. Me gustaría insistir sobre esta idea de ambigüedad, que me parece particularmente significativa. Al igual que la música, el instrumento participa tanto de la medida como de la desmedida. Como objeto técnico, producto de una actividad humana racional, el instrumento musical es concebido, cuidadosamente fabricado, probado, transformado, mejorado, etcétera; está construido según las escalas y gamas vigentes en una sociedad concreta, expresa en su estructura el orden y la medida (el violín está afinado en quintas, sol-re-la-mi), e incluso en ocasiones se considera un regulador de las pasiones y de las costumbres. Y, sin embargo, tal como ha señalado André Schaeffner, fundador de la organología científica, el instrumento musical está lejos de ser por completo racional. Se han inventado, y se inventan todavía, instrumentos gigantescos o microscópicos, instrumentos de sonoridades extrañas o infrecuentes, instrumentos de muy difícil manejo, en pocas palabras, instrumentos extravagantes; muchos de ellos, tras construirse unos cuantos ejemplares, se arrinconan sin haber logrado imponerse jamás, aunque ocasionalmente estén presentes en los almacenes de los museos o en colecciones privadas. El instrumento expresa así la ambigüedad de la atracción por la música: atracción por la medida y el orden, atracción por la desmedida, el trance o el éxtasis. Quien comprenda el instrumento no está lejos de comprender la música (a menos que sea necesario, por el contrario, comprender la música para comprender los instrumentos). Instrumento y música son, pues, indisolubles, como el anverso y el reverso de una hoja de papel.

Mi última observación concierne a la manera en que se imbrican el tiempo y el sonido en el instrumento. En este libro he querido retomar la hermosa definición de André Boucourechliev sobre la música: «Un sistema de diferencias que estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro». Esta definición, ciertamente profunda, resulta en mi opinión aplicable a cualquier tipo de música, de cualquier cultura, de cualquier época. De toda música, sea cual fuere, buena o mala, antigua o reciente, simple o compleja, culta o popular, vocal, instrumental o mixta, puede decirse que estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro. Pues aunque el instrumento produzca sonidos que no existen en la naturaleza, como hemos visto, produce también formas originales de temporalidad, formas densas de una temporalidad desalienada.¹ Con el instrumento, antes que con la voz humana,² se configuran los ritmos, las duraciones, las intensidades, las respiraciones, las velocidades, todo cuanto constituye la riqueza y singularidad del tiempo musical. Y con el «concierto» de los instrumentos que suenan juntos, o con los instrumentos polifónicos (el órgano, el clavecín, el piano, en ocasiones la guitarra o el laúd), se configuran las complejas formas del tiempo musical, con sus características posibilidades de entrelazamiento de líneas sonoras y temporales independientes. El instrumento es productor de tiempos (complejos) no menos que productor de sonidos (nuevos); es en él donde se imbrican el sonido y el tiempo. Algunos instrumentos son más lentos, más solemnes, más aptos para evocar un tiempo hierático y denso (la tuba, los trombones, el órgano, el tañido de las campanas); otros, vivos y dinámicos, permiten expre-

¹ En relación con este punto me permito remitir a un libro anterior: Bernard Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, París, Seuil, 2002 (reed. 2013, con prefacio inédito).

² A lo largo del libro argumento e intento demostrar la tesis, que reconozco paradójica, de la primacía del instrumento musical sobre la voz humana.

sar mejor la fugitiva ligereza del tiempo (la flauta, el flautín, el clavecín, el arpa, el carillón); muchos de ellos disponen de una amplia gama de sonidos y tiempos (el violín, el violonchelo, el piano, el clarinete con sus distintos registros, el saxofón...). La música conjuga la invención sonora y la invención temporal. Aunque el compositor escriba la partitura con su pluma o su ordenador (en cuanto que herramienta gráfica), también escribe la pieza musical con los instrumentos que tiene en mente.

Por otra parte, ningún instrumento está fijado a su constitución física, y los compositores, en especial de los siglos XX y XXI, se las ingenian para transformar su identidad habitual: Ligeti y Berio han reinventado, por decirlo así, el clavecín, el fagot o la viola. Y en el libro comprobaremos que Stravinski sostenía, no sin humor ni espíritu provocador, que «la mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existían antes de que Schönberg las imaginara de manera absolutamente original en su *Serenade*». ¡La guitarra fue inventada por Schönberg, menuda sorpresa! Pero lo que Stravinski quería decir es que el uso novedoso que Schönberg hizo de ese instrumento supuso inventar una nueva guitarra musical a partir del cuerpo de la guitarra existente desde hacía tanto tiempo. El instrumento musical se singulariza, y en cierta forma se enriquece ontológicamente, gracias a las obras que se escriben para él. El propio piano (físico) suena de manera diferente si se toca una obra de Beethoven o de Albéniz. Es como si muchos instrumentos habitaran en un único objeto físico, como si cada instrumento fuera promesa, en sí mismo, de innumerables músicas e innumerables instrumentos. Pero los instrumentos no se tocan solos; el instrumento tan sólo alcanza plena existencia cuando es tocado por un músico, tan sólo existe plenamente durante su acoplamiento concreto con un instrumentista. Además, cuando ello ocurre, el instrumento se diversifica: con el mismo piano, con la misma partitura de *España* de Albéniz, dos pianistas diferentes crearán dos inter-

PREFACIO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

pretaciones diferentes de la misma obra, prácticamente dos tipos de música diferentes e incluso dos pianos diferentes. La existencia e identidad del instrumento dependen de lo que es físicamente, pero también de lo que suene y de la personalidad musical y humana del músico que lo interprete. No obstante, el proceso es recíproco: gracias a la mediación y al manejo de los instrumentistas, los instrumentos insuflan vida a la música, del mismo modo en que la música insufla vida a los instrumentos.

París, febrero de 2018