

LA ARMONÍA DE LO INVISIBLE: LA MÚSICA COMO MOVIMIENTO PURO EN SCHELLING

THE HARMONY OF THE INVISIBLE: MUSIC AS PURE MOVEMENT IN SCHELLING

GUSTAVO CATALDO SANGUINETTI*
Universidad Andrés Bello

RESUMEN: A partir de la concepción pitagórica de la naturaleza como armonía, Schelling le otorga a la música lugar un ambivalente: por una parte es la más “física” de las artes, por otra, en cuanto expresa el “movimiento puro”, es la más espiritual. Esta ambivalencia, sin embargo, no alcanza a ocultar su indudable impronta romántica. La música finalmente, cual metafísica oculta, no es sino expresión de la propia naturaleza *in statu nascendi*.

PALABRAS CLAVE: Schelling, música, ritmo, metafísica

ABSTRACT: From the Pythagorean conception of Nature as harmony, Schelling gives the music an ambivalence: on the one hand is the most “physics” of the arts, on the other, as it expresses the “pure movement” is the most spiritual. This ambivalence, however, fails to hide his undoubted romantic stamp. The music finally - which hides metaphysics - is an expression of nature itself *in statu nascendi*.

KEYWORDS: Schelling, music, rhythm, metaphysics

* gcataldo@unab.cl. Departamento de Humanidades, Universidad Andrés Bello, Fernández Concha 700, Las Condes, Santiago, Chile. El artículo es parte del proyecto de investigación FONDECYT N° 1110752 de 2011 (*Música y metafísica: lenguaje y subjetividad en las concepciones románticas de la música*).

1. Música y armonía

No es novedad el rol principal que juega el arte en la filosofía de Schelling: el arte es la culminación del sistema del idealismo, culminación donde el principio se une con el fin y el absoluto se encuentra plenamente recuperado. Sin embargo, y más allá del “lugar sistemático” que ocupa la música en Schelling, es necesario destacar sobre todo el origen inicialmente “tradicional” de su interpretación: Schelling asume la tesis clásica de la música como ritmo. Esta concepción se remonta al menos hasta Pitágoras y reaparece en diversas épocas como una de las interpretaciones más persistentes de la estética musical: Pitágoras y los órficos, Ptolomeo, San Atanasio, Macrobio, Boecio, Juan Escoto Eriúgina, Marsilio Ficino, Pico de Mirandolla, Johannes Kepler, Isaac Newton, son algunos, entre otros muchos, de los que sostuvieron esta concepción de la música. Para la “escuela pitagórica” la música ocupa, como sabemos, un lugar central. Y ello no solamente como una región de la especulación filosófica, sino como denominación cosmológica y metafísica. La idea de armonía, en su aplicación a la música es, en cierto sentido, nada más que una prolongación de su valor metafísico: la armonía es la forma propia de la *physis* y el cosmos. Es esta relación entre música y cosmos la que permite afirmar, en rigor, que hay tanto algo musical en el cosmos como algo cósmico en la música.

En esta concepción musical del cosmos lo que está en juego, como principio fundamental, es la *correspondencia* entre los distintos niveles de realidad: la realidad “de abajo” se corresponde con la “de arriba”, ya que finalmente la totalidad misma tiene una forma orgánica. El carácter orgánico de la naturaleza se expresa perfectamente en el término griegos *kósmos* y el latino *mundus*. Como sabemos la palabra griega *Kósmos* proviene del verbo griego *Kosméo*, ordenar, arreglar, ornamentar: el *kósmos* es “orden” y “ornato” (belleza), es decir, una totalidad regida por “medidas” de claridad e inteligibilidad. Pero ciertamente la noción clave de la concepción pitagórica de la música es la de armonía. La expresión griega *harmonía* proviene de la voz *armós*, juntar, conectar, combinar. Esta idea de articulación o de juntura, es una determinación ontológica del propio cosmos y por extensión de la música en particular. Este es el sentido de la *musicalidad ontológica* del cosmos. La idea pitagórica de armonía como juntura o articulación implica, a la vez, la presencia de los contrarios: la armonía es una conciliación de opuestos. Esta conciliación, sin embargo, no solamente concierne el cosmos, sino también a la propia alma. El alma, como el cosmos, es también número. El número es el principio ontológico, por así decirlo, de la totalidad de

lo real y de su propia inteligibilidad. Esta ampliación “cosmológica” de la música reaparecerá en Schelling.

No obstante - y en este contexto pitagórico - Schelling hace pie sobre todo en la doctrina de la “armonía de las esferas” y lo hace para reafirmar su propuesta de la música como ritmo o movimiento puro. El arte para Schelling no se dirige “a las cosas mismas (*Dinge selbst*), sino sólo a sus formas o esencialidades eternas (*Formen oder ewigen Wesenheiten*)” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 329). En este sentido el arte no aspira a competir con los productos de la naturaleza, sino que busca la mera forma, ideal, de lo cual la cosa (*Ding*) no es más que la otra cara. La música, por su parte, hace intuible a través del ritmo la *forma pura* de los movimientos de los cuerpos físicos, liberados de la materia: “La música es el arte que más se despoja de lo corpóreo, por cuanto representa el movimiento *puro* (*reine Bewegung*) como tal desprendido del objeto y llevado por alas invisibles, casi espirituales” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 330). Schelling anota que el primer autor de esta concepción de la música fue Pitágoras: los movimientos celestes como ritmo y música. Sin embargo, precisa inmediatamente su sentido y alcance. Comúnmente la doctrina pitagórica de la música de las esferas ha sido entendida en el sentido de que los grandes cuerpos tienen que “provocar” un sonido con sus movimientos rápidos y originar una armonía ordenada según relaciones tonales. El sistema solar se asemejaría así a una lira de siete cuerdas. A esta interpretación de la doctrina pitagórica Schelling responde taxativamente: “Pitágoras no dice que estos movimientos *provoquen* música (*Musik verursachen*), sino que ellos mismos lo son” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 330). Los movimientos celestes no requieren de ningún medio externo para hacerse música, lo son en sí mismos. Por ello no es que esta música no pueda ser percibida debido a su gran potencia y constancia -como ocurre con los hombres que viven en un molino- sino más bien, al contrario, es por este ruido sensible que los hombres no pueden percibir la música celestial. Tal es también la doctrina platónica: músico es aquel que avanza desde las armonías percibidas sensiblemente hacía las armonías no sensibles.

2. Tiempo y conciencia

Como es patente la doctrina pitagórica le sirve a Schelling para “ontologizar”, por decirlo así, la música: el ritmo afirma Schelling, “es la música en la música (*die Musik in der Musik*)” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 322). Y ello porque el ritmo es la “configuración de la unidad en la multiplicidad (*Einheit in die Vielheit*) o

unidad real, comprendida en la propia música como unidad particular” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 319). El ritmo no es más que la distribución periódica de lo homogéneo por lo cual la cual lo uniforme se combina con lo múltiple: unidad en la multiplicidad. Pero para captar la importancia del ritmo debemos prescindir de todo elemento excitante o puramente emotivo. Los tonos, por ejemplo, poseen por sí un significado; pueden ser alegres o tristes, dolorosos o tiernos. Sin embargo, para agradar absolutamente es necesario el ritmo. Golpes o tonos que se suceden sin orden no tienen ningún efecto; es necesario que se repitan en intervalos y formen un período para que nuestra atención se sienta atraída. El ritmo no es pues una mera sucesión azarosa, sino una *sucesión significativa*: “Considerado en general, el ritmo es la transformación de la sucesión en sí sin sentido en una sucesión significativa (*Sucession in eine Bedeutende*)” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 321).

Ahora bien, Schelling distingue al interior de la música tres elementos: ritmo, modulación y melodía. Estos elementos reiteran la división de tripartita de todo su sistema: el ritmo representa el elemento real, la modulación el ideal y la melodía la síntesis de los dos anteriores. Por el primer elemento la música está determinada para la autoconciencia, por el segundo para la sensibilidad y por el tercero para el juicio. Y si las tres formas básicas del arte son la música, la pintura y la escultura, el ritmo es lo musical en la música, la modulación lo pictórico y la melodía lo escultórico. El ritmo es pues el elemento de mayor importancia y que define lo propiamente musical: “El ritmo pensado en su absolutidad (*Absolutheit*) es toda la música” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 324). El ritmo, sin embargo, como sucesión temporal, tiene a su vez su peculiar réplica en la conciencia: “El principio del tiempo en el sujeto es la autoconciencia (*Selbstwebussein*), que es también la configuración de la unidad de la conciencia en la multiplicidad en lo ideal. A partir de esto también puede comprenderse la íntima conexión entre el sentido auditivo en general y la música y, en especial, el discurso con la autoconciencia” (Schelling, 1985, vol.2, p. 319). De aquí que también la música sea un “Autonumerarse del alma” (Schelling, 1985, vol. 2, p.319), pero un autonumerarse que es inconsciente, que se olvida de sí mismo, o como diría también Leibniz: *Musica est raptus numerare se nescientes animae*. A este respecto cabe enfatizar que el concepto de temporalidad es clave en esta reconducción de la música a la conciencia. Así como el ritmo, interpretado como sucesión, es la unidad de lo múltiple, así también la conciencia es el punto - el centro - de encuentro de la multiplicidad de los estados de ánimo. Como se sabe este nexo entre música, temporalidad y conciencia será un tema que solamente encontrará

su pleno desarrollo en Hegel, pero que ya en Schelling podemos encontrar de manera incipiente.

3. Música y naturaleza

Esta concepción de la música como ritmo o *movimiento puro* tiene una inconfundible tesitura metafísica y romántica: la música finalmente es una especie de *Metamusik* (Dahlhaus, 1988, p. 256). Como se sabe para el romanticismo el “lenguaje” musical trasciende la capacidad de *representar* del lenguaje común: la música puede penetrar la esencia del mundo y la realidad; es capaz de alcanzar el espíritu, la idea, el infinito. Más todavía, la música tiene esta capacidad tanto más cuanto más se aleja de cualquier tipo de “semanticidad”. Es por ello que será sobre todo la música instrumental pura – antes que el melodrama o la música con texto – la que más se acercará a este ideal de *música absoluta* (Dahlhaus, C., 1976). Lo relevante, sin embargo, es que esta modificación en el *paradigma estético* de la música – muy distante ya de las funciones miméticas asignadas por la ilustración – se mantendrá, con diversos matices e inflexiones, en gran parte de las concepciones románticas de la música; concepciones que aunque no pertenezcan ya al moviendo histórico denominado “romanticismo”, sí pueden calificarse como genuinamente románticas. Tal es el caso de Schelling. En Schelling la música cumple una función en cierto sentido metafísica: la música reproduce el movimiento puro, el ritmo cósmico, el orden de la naturaleza. Y lo reproduce ya no de una manera puramente empírica o material, sino prescindiendo de los objetos y quedándose con la “forma pura”. De aquí que Schelling defina la música como la “forma del arte en la cual la unidad real puramente como tal se hace potencia y símbolo” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 319). La música es símbolo, pero símbolo de sí misma: “La música como forma en la cual la unidad real (*reale Einheit*) se convierte en símbolo de sí misma comprende necesariamente todas las unidades en sí, pues la unidad real se *acoge a sí misma* (en el arte) como potencia, sólo para representarse *por sí misma* (*durch sich selbst*) absolutamente como forma” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 319). Este predominio de la *forma pura* hace que la concepción de Schelling se aleje de toda forma de “semantización” de la música y de todo ideal mimético. En la música la forma se *muestra a sí misma* y solamente de esta manera puede revelar, en lo finito, lo infinito y absoluto.

Sin embargo, esta tesis central de Schelling no está exenta de complejidades y ambigüedades. Estas “ambigüedades” provienen fundamentalmente del carácter dialéctico de la ordenación de las artes. Esta “ordenación dialéctica” hace, por una

parte, que todas las artes converjan hacia un arte pleno, pero también, por otra, que el “lugar” que cada una ocupa no sea una especie de territorio definitivo, sino un zona de tránsito, determinada ciertamente por aquello a lo que se va, pero también por aquello que se abandona. Esta doble faz, esta ambivalencia, no es más que una consecuencia de la concepción dialéctica de la realidad. Por ello los límites que separan las diversas artes no sólo son inestables y difusos, sino además susceptibles de interpretarse desde perspectivas diversas. En las estéticas del idealismo y el romanticismo el lugar de las artes, su jerarquía e importancia, no está determinada simplemente, como en la concepción ilustrada, por un paradigma fijo y estable. La ordenación ilustrada de las artes está, en general, configurada por el ideal mimético. La superioridad o inferioridad de un arte se constituye conforme se aleje o acerque respectivamente al principio de “imitación de la naturaleza”. Determinar, en cambio, cuándo y en qué sentido un arte es superior a otro resulta mucho más complejo en las estéticas románticas y del idealismo alemán. En el caso de Schelling esta complejidad se manifiesta sobre todo en el hecho en que, por una parte, la música parece ser la más material de las artes y, por otra, la más espiritual. ¿Cómo es posible esta ambigüedad?

Se ha hablado, con razón, de la filosofía de Schelling como una *filosofía de la identidad*. Pero por lo mismo es también una *filosofía de la dualidad*, de la escisión. Todo sistema de Schelling parte de la identidad del yo, de autoconciencia o la subjetividad. Sin embargo, decir “identidad” o “indiferencia” es apuntar al mismo tiempo a la relación de algo que le hace frente al yo como un otro que se ha desprendido de esta unidad originaria. El problema es pues el de la “escisión” (*Entzweiung*): escisión o dualidad entre naturaleza y libertad, consciente e inconsciente, sensible e inteligible, subjetivo y objetivo, finito e infinito, etc. Es aquí donde el arte juega un papel fundamental, en cierto sentido inédito en la historia de la filosofía: el arte no viene sino a representar la identidad o indiferencia - unidad o reconciliación - entre estas realidades contrarias. El arte es así la representación de lo infinito en lo finito, unidad o identidad de naturaleza y libertad: “La indiferencia (*Indifferenz*) entre lo ideal (*ideale*) y lo real (*reale*) como indiferencia se presenta en el mundo ideal por medio del arte” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 208). En este sentido, señala Schelling, el arte no es ni un simple actuar ni un simple saber, sino justamente la indiferencia de ambos: una acción penetrada de saber o un saber penetrado de acción. Ahora bien, el criterio para distinguir las diversas artes sigue también este mismo método: la unidad y oposición de lo real y lo ideal. Aunque el arte como tal no es sino la concreción sensible y real de las ideas – la presencia de lo infinito en lo finito – el arte también se diversifica conforme a esta oposición: las artes son reales o

ideales. El momento real funda las artes figurativas y el ideal las artes literarias o del discurso. Al interior de ambos tipos de artes también se reproduce la misma división. Entre las artes figurativas están la música (real), la pintura (ideal) y la plástica (síntesis o indiferencia de lo real y lo ideal). El término *Bildende kunst*, artes figurativas, Schelling no lo utiliza en el sentido de un “representar objetos”, sino en referencia a la materia en cuanto que es “imaginable”. Entre las artes de la palabra, por otra parte, están la poesía lírica (real), la épica (ideal) y la dramática (síntesis o indiferencia entre lo real y lo ideal). Según es patente la música se sitúa entre las artes figurativas, esto es, en el momento “real”. Pero también al interior de las propias artes figurativas pertenece al momento real: la música es, por así decirlo, “real-real”, doblemente real.

Si se considera esta peculiar ordenación de las artes – que reproduce el sistema mismo de Schelling en su ordenación triádica – la música es la más “originaria” de las artes; originaria en el sentido de que se contacta con los principios más elementales y profundos de la naturaleza. En la música la idea penetra en la materia en una sola dimensión: como pura temporalidad o sucesión. Esta materialidad elemental de la que se hace cargo la música es el sonido. El sonido es “La indiferencia de la configuración (*Einbildung*) de lo infinito (*Unendlichen*) en lo finito, tomada puramente como indiferencia...” (Schelling, 1985, vol.2, p. 316). Hagamos notar que en esta abstrusa definición lo que se expresa finalmente es que el sonido es una identidad o “síntesis originaria de la naturaleza” (Frank, 1989, p. 209). El sonido es el primer y más originario símbolo de lo absoluto como identidad; identidad a la cual tiende el propio devenir del espíritu. La música a través del sonido, nos vincula a la dimensión más “física” de la realidad y así, en cierto sentido, es la más elemental de las artes. Esta “elementaridad” de la música – que parece situarla en el peldaño más bajo en la escala de las artes - reproduce la propia estructura de la materia: los tres momentos de “configuración” (*Einbildung*) de la materia son el magnetismo, la electricidad y el proceso químico, tercera dimensión o síntesis. El sonido se encuentra relacionado con esta primera dimensión de la materia que es el magnetismo. Resulta significativa esta correspondencia entre la estructura de la materia y la música porque remite finalmente a propia filosofía de la naturaleza de Schelling. Como sabemos la Filosofía de la naturaleza ocupó en Schelling un lugar privilegiado y lo ocupó precisamente por su carácter primigenio. Lejos del yo y la conciencia, la naturaleza representa el momento más primitivo del absoluto. Esta misma “originaridad” de la naturaleza la posee la música: *la música representa el momento más originario de la naturaleza*. La música finalmente no representa sino a la naturaleza misma *in statu nascendi*.

Sin embargo, visto desde otro punto de vista, así como la música parece ser lo más cercano a la naturaleza y la materia, por otra parte, parece ser lo más lejano. Desde el momento en que la música se dirige a la “forma pura” de los cuerpos físicos, liberados de la materia, parece ser el arte más espiritual. Pero el privilegio de la música no solamente se refiere a su carácter espiritual – al ritmo como “forma pura” de los cuerpos físicos – sino sobre todo a que la música replica, en cierto modo, el propio proceso genético del cosmos. La música es una especie de *cosmogonía poética*: representa la propia naturaleza *in statu nascendi*. Si, en efecto, como afirma Schelling, la primera unidad en el ser absoluto es la materia o la propia naturaleza eterna, la música justamente reitera ese primer momento del absoluto. Este primer momento es esencial no solamente para la propia naturaleza, sino también para la constitución de la conciencia: sólo por la objetivación de la naturaleza la conciencia puede regresar sobre sí. Si la música tiene pues el privilegio del ser la revelación de lo absoluto en su génesis, esta preeminencia consiste, por una parte, en la relación que establece con las estructuras elementales de la naturaleza y, por otra, con nuestra propia conciencia (Fubini, 2010, p. 280).

4. Música y metafísica

Si miramos, ahora retrospectivamente, la concepción de Schelling sobre la música, resulta evidente su impronta metafísica. Y ello por varias razones. En primer lugar por su peculiar integración en el sistema y en su filosofía del arte. Si atendemos al papel que juega el arte en el sistema de Schelling puede resultar más evidente. Para Schelling, como recordábamos más arriba, el tema de la “fragmentación” o la “escisión” entre naturaleza y espíritu, entre inconsciente y consciente o entre finito e infinito, resulta ser un motivo determinante de toda su filosofía. Si la tradición racionalista, si cabe hablar tan genéricamente, confirma la escisión entre sensibilidad y razón -dejando al arte al margen de la verdad- el romanticismo y el idealismo vendrán a otorgarle una función privilegiada en la recuperación de su unidad. No es casualidad, a este respecto, que la filosofía de Schelling se presente a sí misma como una “filosofía de la identidad”. “Filosofía de la identidad” o “filosofía del absoluto” vienen a ser rubricas apropiadas para este intento de recuperación de una totalidad extraviada. Es precisamente en la recuperación de esta *totalidad extraviada* que el arte viene a cumplir una función intransferible. Schelling a este respecto resulta ejemplar para todos los desarrollos posteriores de la filosofía del arte, tanto del idealismo como del romanticismo. Para Schelling, en efecto, solamente el arte tiene la capacidad de expresar la

identidad entre lo finito y lo infinito: el arte es configuración (*Einbildung*) de lo infinito en lo finito. Ciertamente en esta determinación late una radical sospecha acerca de la insuficiencia de la razón puramente teórica y de la filosofía como tal. Como sabemos en el *Sistema del idealismo trascendental* el arte es la culminación de todo el sistema; lugar de la identidad donde el absoluto se encuentra finalmente recuperado. En el centro de esta necesidad de identidad se encuentra en Schelling el concepto de intuición (*Anschauung*). Al final del *Sistema del Idealismo Trascendental* Schelling recapitula los momentos esenciales de todo el sistema: “Todo el sistema cae entre dos extremos, uno de los cuales es designado por la intuición intelectual, el otro por la estética. Lo que la intuición intelectual es para el filósofo, lo es la estética para su objeto. La primera, siendo necesaria sólo con motivo de una dirección particular del espíritu que él toma al filosofar, no aparece en absoluto a la conciencia común; la otra dado que no es sino la intelectual hecha universalmente válida u objetiva (*allgemeingünstig oder objektiv*), al menos puede aparecer a cualquier conciencia” (Schelling, 1985, vol. 1, p. 630). Todo el sistema se desarrolla, pues, entre dos límites: la intuición intelectual (*inllektuelle Anschauung*) y la intuición estética (*ästhetische Anschauung*) - o intuición artística (*Kunstanschauung*), como la llama también en otros lugares -. El sistema se encuentra completo cuando no es posible derivar ninguna nueva proposición, cuando a la manera de un círculo el final coincide con el principio.

Para Schelling la intuición estética es el verdadero órgano de la filosofía. La intuición estética no solamente opera sin mediaciones conceptuales y demostraciones, sino además es la facultad de lo absoluto; la que *produce* la identidad sujeto-objeto. Precisamente lo que la intuición estética realiza – en tanto intuición intelectual objetivada- es la unión entre naturaleza y libertad: “La intuición postulada debe reunir lo que existe separado en el aparecer (*Erscheinnung*) de la libertad y en la intuición del producto natural, a saber, identidad de lo consciente (*Bewusstsen*) y lo no consciente (*Unbewusstsen*) en el Yo y conciencia de esta identidad” (Schelling, 1985, vol. 1, p. 612). Aunque para Schelling la finalidad de la naturaleza representa una identidad originaria entre la actividad consciente y la no consciente, sin embargo esta identidad no tiene su fundamento en el Yo mismo. De lo que se trata, por consiguiente, es de fundamentar cómo al Yo se le objetiva finalmente la armonía entre lo subjetivo y lo objetivo: “Se ha de poder mostrar en la inteligencia misma una intuición por la cual el Yo sea a la vez consciente y no consciente para sí mismo en uno y el mismo aparecer (*Erscheinnung*), y sólo mediante tal intuición sacamos a la inteligencia, por así decir, totalmente fuera de sí misma, sólo por ella, pues, se resuelve todo el problema {el supremo} de la filosofía trascendental (explicar la coincidencia de lo

subjetivo y lo objetivo)” (Schelling, 1985, vol. 1, p. 611). Es claro el problema a resolver: el problema de la identidad (*Identität*), de la armonía (*Armonie*) o de la coincidencia (*Übereinstimmung*) entre libertad y naturaleza, entre consciente e inconsciente, subjetivo y objetivo. En los productos naturales sin duda reconocemos ya dicha identidad: toda organización – dice Schelling – es ya un “nograma” (*Monogramm*) o un “gesto” (*Zug*) confuso de esa identidad originaria, pero no una identidad cuyo principio resida en el Yo mismo. Lo que se requiere es que el Yo *se reconozca* en la identidad; que sea *consciente* de la identidad entre lo consciente y lo no consciente. Y esto es sólo posible en la intuición estética.

Pero la música no solamente realiza la identidad propia de la intuición estética, sino además la realiza replicando, como hemos dicho, el momento más originario de la naturaleza. Resulta pues patente la impronta “metafísica” de la música y, por lo mismo, su inconfundible carácter romántico. Como sabemos lo que caracteriza a las concepciones románticas de la música– en claro contraste con las concepciones ilustradas - es la función abiertamente metafísica que se le otorga. La música ya no es un mero juego puramente recreativo o un placer simplemente sensitivo. Si en las concepciones ilustradas, como hemos dicho, la “asemanticidad” de la música era el motivo de su depreciación, para los románticos será justamente este mismo carácter asemántico la causa de su exaltación (Rivera de Rosales, 2006, p. 95). Precisamente porque la música no “significa nada” – al menos nada de lo que significa el lenguaje ordinario– es capaz de alcanzar la *esencia* misma del mundo: el espíritu, la infinitud, el absoluto. Y lo hace en la misma medida en que más está alejada de cualquier tipo de mediación conceptual. Schelling en esto es perfectamente romántico: *la música revela el absoluto en su génesis originaria*.

5. La música como símbolo

Pero hay más. Tal orientación a lo absoluto no solamente es posible en la medida en que la música se desprende de toda mediación significativa, sino también en tanto la música como *forma* se convierte en símbolo de sí misma. El símbolo es el recurso que verifica la unidad de naturaleza y espíritu. El símbolo – a diferencia de la alegoría - representa la perfecta unidad entre lo general y lo particular, entre lo sensible y lo puramente inteligible. Precisamente el párrafo 39 de la *Filosofía del arte* se encabeza con la siguiente proposición: “La representación de lo absoluto con absoluta indiferencia de lo general y lo particular **en lo particular** sólo es posible simbólicamente” (Schelling, 1985, vol. 2, p. 234). El

símbolo se distingue tanto del esquema como de la alegoría. En el esquema rige lo universal, ya que el proceso de esquematización parte del concepto que al ser temporalizado logra acercarse al particular. Es una regla de construcción de lo particular en el que lo universal significa lo particular. La alegoría procede de un modo inverso: parte de lo singular y apunta significativamente a lo universal. El símbolo, en cambio, es la indiferencia de ambos ya que los contiene y los supera en su unidad. Aquí Schelling recupera el significado etimológico de la palabra alemana *Sinnbild* (símbolo): frente a la vaciedad significativa que aparece como mera imagen (*Bild*) de lo particular y el concepto separado de toda referencia particular (*Sinn*), el símbolo (*Sinnbild*) es la unidad entre lo universal y lo particular, imagen indiscernible de su significado. La música no es, por consiguiente, simple *representación* de “algo otro”, mero medio “designación”, sino forma que se representa a sí misma. El sonido no opera, como en el lenguaje ordinario, como signo de una realidad distinta del sonido; el sonido aquí vale en su propia forma de sonido. En este sentido, resulta claro, aunque Schelling no lo afirme directamente, el privilegio que tiene la *música pura* -o música instrumental- por sobre la música con texto. Aquí también Schelling no solamente sigue una concepción de la música de indudable tesitura romántica, sino además puede considerarse como uno de los precursores del formalismo musical.

6. Conclusión

Pero detengámonos un momento – y a modo de conclusión – en este carácter “formal” de la música y, en particular, en la orientación metafísica de este formalismo. Dicho carácter “formal” es lo que podemos denominar, sin más, como *formalismo metafísico* de la música. Hemos señalado que uno de los rasgos característicos de las concepciones románticas de la música - desde Wackenroder, Tieck y E.T.A. Hoffmann, hasta Schopenhauer o Nietzsche - es su disputa con el lenguaje mimético-apofántico. El lenguaje musical trasciende la capacidad de *representar* del lenguaje ordinario: la música no “significa nada”, pero precisamente por ello es capaz de revelar lo absoluto. Como consecuencia de lo anterior la música ya no debe estar sujeta a un texto o un significado determinado, sino que debe ser “música pura”, *música absoluta*. Con ello se establece la superioridad sin contrapeso de la música instrumental por sobre el melodrama o la música con texto. Si se quiere acceder a lo específicamente musical se debe pues abandonar todo elemento “pictórico” o “plástico” en beneficio de la propia autonomía del sonido: el sonido no ya como medio o instrumento de designación, sino como revelación inmediata de lo absoluto. El *formalismo metafísico* de Schelling tiene,

sin embargo, rasgos peculiares. La herencia pitagórica es aquí determinante. La música, es verdad, tiene por objeto a la naturaleza en su génesis originaria, pero no la *naturaleza empírica*, sino a la naturaleza desligada de la materia: la naturaleza como ritmo o movimiento puro (*reine Bewegung*). El número signa aquí la ordenación metafísica de la música: la *matematización* juega como valor metafísico. Este formalismo matemático exige incluso, como hemos visto, el desprendimiento de todo elemento emotivo o excitante: “Pero para captar el ritmo puro (*Rhythmus rein*) – afirma Schelling – tenemos que prescindir previamente de todo lo que la música tiene además de incitante (*Reinzendes*) o excitante (*Erregendes*). Los tonos, por ejemplo, también tienen en sí un significado, pueden ser en sí alegres, tiernos, tristes o dolorosos. Aquí se abstrae totalmente de la consideración del ritmo, su belleza no es material y no necesita emociones meramente naturales que se encuentren en los tonos en sí y por sí para agradar absolutamente y conmover un alma sensible” (Schelling, 1985, vol. 2, p.320).

Ciertamente esta definición del ritmo como *forma pura del movimiento* debería conducir a una visión mucho más matizada de la *estética del sentimiento* (*Empfindung*) que comúnmente se le asigna al romanticismo. Una cierta consideración persistente suele asignarle al romanticismo una teoría emotivo-expresiva de la música (*Affektenlehre*) y a la ilustración una teoría formal-racional. La geométrica oposición entre ilustración y romanticismo como una oposición entre una tendencia racional-formal y una tendencia mística-irracional debe ser desmontada en beneficio de una visión mucha más matizada y plural (Neubauer, 1992, p.287). De hecho incluso allí donde el sentimiento parece definir la música – como en Wackenroder, por ejemplo – el sentimiento no vale como mera expresión de sentimientos particulares, sino como un orden metafísico numéricamente configurado (Wackenroder, 1991, vol. I, 216). Esta *trascendentalización del sentimiento* impide que las concepciones románticas de la música puedan ser entendidas simplemente como parte de una teoría emotivo-expresiva. La misma definición hegeliana de la música como *arte del animo* (*Kunst des Gemüts*) no alude a la mera *expresión mimética* de sentimientos, sino al hecho de que únicamente la música se dirige al *yo*, al *sí mismo* (*Selbst*) como tal, absolutamente: “La principal tarea de la música – afirma Hegel en sus *Lecciones de Estética* – consistirá por tanto en que resuene no la objetualidad (*Gegenständlichkeit*) misma, sino, por el contrario, el modo y la manera en que el sí mismo más interno (*das innerste Selbst*) se mueve en sí según su subjetividad y alma ideal” (Hegel, 1970, vol.15, p.135). Esta orientación metafísica de la música será interpretada por Schelling en clave pitagórico-platónica: “Sócrates dice en Platón: el músico es aquel que avanza desde las armonías percibidas sensiblemente hacia las armonías

no sensibles e inteligibles y a *sus* proporciones” (Schelling, 1985, vol. 2, p.331). La peculiar sensibilidad emotiva de la música no se contradice con la “formalización racional”, sino que es esta misma formalización la condición de su *sensibilidad metafísica*. Schelling establece así un puente entre subjetividad y forma. La música para conmover no necesita ni expresa sentimientos particulares, pues finalmente la música - en su peculiar autonomía formal - no revela otra cosa sino la misma *esencia musical* del cosmos.

Bibliografía

- Dahlhaus, C. (1976), *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter.
- Dahlhaus, C. (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag.
- Frank, M. (1989), *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Fubini, E. (2010), *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hegel, G.W.F. (1970), *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Neubauer, J. (1992), *La emancipación de la música*, Madrid, Visor.
- Schelling, F.W.J. (1985), *Auswählte Schriften, Werke in 6 Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Rivera de Rosales., J. (2006), *Aisthesis*, N°40, 92-118, Santiago de Chile.
- Schelling, F.W.J. (1988), *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Ed. Anthropos.
- Schelling, F.W.J. (1999), *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos.
- Wackenroder, W.H. (1991), *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Silvio Vietta, Richard Littlejohns (Hrsg.), 2 Bände, Heidelberg, Winter.

Enviado: 13/04/2015

Aceptado: 20/06/2015

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0



ÉNDOXA: Series Filosóficas, n.º 36, 2015, pp.181-194. UNED, Madrid