

El museo imaginario de las obras musicales.
Un ensayo de filosofía de la música

Lydia Goehr

Prólogo de Richard Taruskin
Traducción de Sixto Castro

E D I T O R I A L T R O T T A

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Título original: The Imaginary Museum of Musical Works.
An Essay in the Philosophy of Music

© Editorial Trotta, S.A., 2023
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
E-mail: editorial@trotta.es
<http://www.trotta.es>

© Oxford University Press, Inc., 2007
Revised Edition

© Sixto Castro Rodríguez, traducción, 2023

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-1364-043-3
Depósito Legal: M-30194-2023

Impresión
Gráficas Cofás, S.A.



CONTENIDO

Prólogo: <i>Richard Taruskin</i>	9
<i>Prefacio</i>	13
<i>Ensayo introductorio</i> . La elección de su amo	17

EL MUSEO IMAGINARIO DE LAS OBRAS MUSICALES

<i>Introducción</i>	57
---------------------------	----

Parte I. EL ENFOQUE ANALÍTICO

1. Una teoría nominalista de las obras musicales	69
2. Una teoría platonista de las obras musicales	103
3. Los límites del análisis y la necesidad de la historia	129

Parte II. EL ENFOQUE HISTÓRICO

4. La afirmación central	151
5. Significado musical: desde la Antigüedad hasta la Ilustración	185
6. Significado musical: trascendencia romántica y el principio de separabilidad	215
7. La producción musical sin el concepto-obra	245
8. Tras 1800: el Paradigma Beethoven	275
9. <i>Werktreue</i> : confirmación y desafío en los movimientos contemporáneos	317
<i>Bibliografía de obras citadas</i>	363
<i>Índice analítico</i>	375
<i>Índice onomástico</i>	377

PRÓLOGO

Richard Taruskin

Me topé por vez primera con *El museo imaginario de las obras musicales* en Pittsburgh mientras paseaba por una exposición de libros en la reunión de 1992 de la Sociedad Musicológica Americana. El elevado precio de la primera edición me disuadió de comprarlo en aquel momento —era obvio que Oxford University Press confiaba en vender una pequeña tirada a las bibliotecas—, pero tomé nota para leerlo tan pronto como fuese posible, y seguro que muchos otros hicieron lo mismo. La edición en rústica apareció dos años después, y ahora el libro ha alcanzado la categoría de clásico, tal como manifiesta la presente reedición de lujo, adornada con un nuevo ensayo introductorio de la autora, además del homenaje que se me encargó y que ahora están leyendo.

Me alegra haber recibido ese encargo, porque me siento orgulloso de haber publicitado este libro y de haber ayudado a ponerlo en el mapa. Lo que primero llamó mi atención fue el apellido de la autora, que me era familiar —familiar no solo por su padre compositor (Alexander), sino también por su abuelo director (Walter), cuya obra circulaba en docenas de grabaciones de antiguos LP, incluyendo la que aún es mi favorita Novena de Beethoven—. Esta joven Goehr no era musicóloga, sino filósofa y, sin embargo, desde la primera página que ojeé pude ver que no era el tipo de filósofa del que escapan los musicólogos. Era obvio que ella describía la música y la práctica musical no de Laputa (o dondequiera que vivan los filósofos analíticos), sino del mundo que yo habitaba, y que su propósito era semejante al mío, es decir, dar al presente un pasado, con el convencimiento de que situar una práctica acreditada en la historia intelectual, trayendo a la conciencia sus presupuestos tácitos, acabaría por torpedear todas las afirmaciones universalistas y animaría a la evaluación racional de sus méritos. En suma, ella asumía

la misma misión política —la misma misión de desestabilización— que yo había aceptado como propia, y me apresuré a convertirla en una aliada fiable, aunque involuntaria, procedente de otra disciplina.

Al reivindicarla de este modo, creo que me convertí (en marzo de 1993) en el primer musicólogo que citaba su obra —el primero de innumerables—. Fue en mi reseña de una biografía de John Cage para *The New Republic*, una reseña que, más allá de la extensión que pretendía darle, acabó transformándose en un largo artículo de homenaje al compositor, que había muerto (en agosto de 1992) poco antes de que me encontrase con la obra de Goehr. Los editores de *The New Republic* titularon el artículo (que se convirtió en portada) «El tirano musical», subrayando la sorprendente —y para sus acólitos, muy chirriante— opinión sobre Cage a la que yo había llegado, en parte con la ayuda de Goehr. Armada con su teoría del concepto-obra y su función regulativa, Goehr veía que ni siquiera las premisas u objetivos más radicalmente antiautoritarios de Cage le permitían (caso de que realmente lo estuviese intentando) trascender las relaciones de poder del mundo de la música clásica —relaciones de poder que (tal como yo lo veía) estaban sofocando ese mundo y todas sus actividades—. Para poner fin a esas relaciones, haría falta una posición mucho más distanciada que la que estaba al alcance de Cage. Yo pensaba que una alianza de filósofos e historiadores era lo que se necesitaba para lograrla, pero ¿dónde estaban los filósofos? Con Goehr encontré una.

Mi principal preocupación en aquellos días era exponer las restricciones conceptuales que impedían que la «interpretación histórica» fuese verdaderamente histórica, y también aquí Goehr —junto a expertos en leyes, tales como Sanford Levinson y Jack Balkin— ofrecía un impresionante apoyo extradisciplinar. De hecho, el último capítulo de Goehr era una consideración fresca y filosóficamente aguda de la *Werktreue*, esa siniestra herencia del Romanticismo que no permitía que los músicos «históricamente informados» de la actualidad tocasen la música de compositores prerrománticos (Mozart, por tomar el ejemplo más sabroso) del modo en que sus compositores habrían esperado que se tocara. Y por eso llamé de nuevo la atención sobre la obra de Goehr en la introducción a *Text and Act*, una colección de ensayos sobre la práctica de la interpretación que Oxford publicó en 1995. Si mis citas ayudaron a que el libro de Goehr alcanzase la importancia que hoy tiene, tal cosa fue una justa recompensa por el hecho de que ella corroborase mis propios esfuerzos cuando muchos se oponían a ellos con furia.

También Goehr ha tenido que lidiar con la resistencia airada de muchos de aquellos que formaban parte del discurso que ha crecido en su

museo imaginario y en torno a él. (Me gusta denominarla la falacia *poiética*, porque solo reconoce como pertinente para la investigación erudita la integridad preconcebida de las obras y su relación con sus creadores). Goehr tiene algo que decirles en su nuevo «Ensayo introductorio», así que le dejo la lucha a ella —en su mayor parte—. Pero hay lugares, tanto en el texto original como en el nuevo «Ensayo introductorio», en los que Goehr ha cedido, quizás, demasiado terreno. Como los lectores descubrirán, Goehr se esfuerza en marcar distancias entre su propia definición de obras musicales y el contraejemplo a su tesis más frecuentemente citado, a saber, la referencia de Nikolaus Listenius en su *Musica poética* de 1537 a lo que él llama el *opus perfectum et absolutum* —eso que, según su definición, deja atrás la *música poética* (*grosso modo*, la labor del compositor)—. A primera vista, «una obra completa y acabada» parecería responder precisamente al concepto-obra de Goehr; y si esto es así, parecería refutar su afirmación de que ese concepto emergió en torno a 1800. Por eso, dado que a Goehr le conviene que Listenius quisiese decir otra cosa, atribuye la definición tripartita de música del escritor alemán —*teórica, práctica, poética*— a una transposición estricta de la tripartición de Aristóteles *episteme/energeia/ergon*, con *opus* en el lugar de *ergon*, «elaboración», un sinónimo de *poética* (un acto, en otras palabras, no un producto). Por si acaso, añade una cautela general contra el efecto pseudonaturalizador del regreso al infinito.

Pero estas tácticas precipitadas no parece que hagan otra cosa que debilitar una afirmación fuerte. Hubiese sido fácil para Goehr admitir que Listenius había anticipado su noción de una obra discreta y acabada sin que eso afectase a su tesis principal —es decir, que el concepto-obra se volvió regulativo en torno a 1800—. Un concepto regulativo, tal como Goehr lo define (solo indirectamente por vía de Kant) es un concepto que dirige la acción porque confiere valor y contribuye a la definición de una práctica. Fue en torno a 1800 cuando el concepto de obra musical se asoció con otros conceptos cargados de valor que, en conjunto, definieron la música como una de las bellas artes. Lo que era único y distintivo era el conjunto, aun cuando cada uno de los componentes hubiese existido previamente. En su operación conjunta, han proporcionado el apuntalamiento filosófico para los últimos dos siglos de la teoría y la práctica musicales.

De los conceptos concomitantes, el más importante era el de autonomía estética, que nadie discute que emerge en torno a 1800 como un dogma del primer Romanticismo. Sin la noción de autonomía estética, el moderno concepto de bellas artes es impensable, y para que la música cumpliera con los requisitos a fin de ser una de las bellas artes, tenía que

ser reconcebida no como una actividad, sino como un cuerpo de obras. Sin tales entidades u objetos, no habría habido nada que almacenar en el museo imaginario (es decir, conceptual) de Goehr.

El último párrafo del capítulo final y más polémico de Goehr no deja lugar a dudas —al menos en mi opinión— de que es realmente la autonomía estética, y no las obras como tales, en lo que ella está pensando cuando exige una práctica musical menos forzada o (como podría haber dicho Shakespeare) una práctica a la que la autoridad no haya sellado los labios. Los que desean tal final aplaudirán los medios eruditos mediante los cuales Goehr ha expuesto las fuentes de tal autoridad. Pero no se confundan: el tema de este libro no es el origen del concepto-obra. Su tema es el origen de la palabrería solemne y socialmente regresiva sobre la música clásica que se ha popularizado durante los últimos cien años, una línea de propaganda que —obviamente, para todos, excepto para los charlatanes— ha ido perdiendo cada vez más terreno desde, al menos, los años setenta del siglo pasado. La erudición puede alejar la marea de este remanso estancado, pero solo si actúa de acuerdo con su propósito original, como un discurso inherentemente escéptico diseñado para liberar de la autoridad el pensamiento y la práctica. Por el contrario, en musicología, quizá más que en ninguna otra disciplina, la erudición ha actuado con demasiada frecuencia como instancia de aplicación de la autoridad. Me he esforzado por exponer las pretensiones pseudohistóricas de la práctica de la interpretación «histórica» sobre todo para que la erudición retorne a su función apropiada de duda, de interrogación y de elevación de la conciencia —y ciertamente no por falta de apreciación de sus logros artísticos—.

Pero la interpretación no es la única área que necesita liberarse de la tiranía de la autonomía estética. La vieja doctrina, que posibilitó ese incomparable florecimiento de la creatividad musical germánica en el siglo XIX, en su universalizante ancianidad, ha encorsetado de tal modo la música (o el «arte» o la «obra») clásica durante el curso del siglo XX, que, en el XXI, la música clásica se considera, en general, una realidad en extinción. Por eso *El museo imaginario de las obras musicales* sigue siendo un libro importante. Las ideas que tienen comienzos —en 1800, 1537, cuando sea— pueden tener también finales. Comprender las fuentes de las ideas que hemos recibido es el primer paso para el compromiso escéptico y la posible emancipación de ellas. Que la nueva edición de *El museo imaginario de las obras musicales* le dé una nueva vida en las aulas de los seminarios. Todavía necesitamos —sobre todo sus detractores, si llegaran a saberlo— comprender su irritante argumento.

PREFACIO

¿Qué implica la composición, interpretación y recepción de la música clásica? ¿Qué hacemos cuando escuchamos con seriedad esta música? ¿Por qué, cuando se toca una sonata de Beethoven, los intérpretes comienzan con la primera nota indicada en la partitura? ¿Por qué no se sienten libres para improvisar en torno al tema central de la sonata? Por último, ¿por qué va contra la tradición que el público golpee el suelo con los pies en un concierto de música clásica? Este libro busca respuestas a estas cuestiones al explorar las ramificaciones filosóficas y musicales del hecho de hablar sobre la música en términos de *obras*. Su objeto son las sinfonías, conciertos y sonatas, pero no las obras individuales.

Este libro no es ante todo un tratado de estética, si por «estética» se entiende una investigación del valor y la experiencia artísticos. Tampoco es una historia o una sociología de la música, una historia de la filosofía de la música, ni una filosofía de la historia de la música, aunque tiene mucho que ver con todas ellas. Es una investigación filosófica sobre cómo un único concepto conforma una práctica y qué efectos se siguen de ello. El concepto es el de obra musical.

Buena parte del argumento del libro depende de una descripción de cómo y cuándo emergió este concepto. A finales del siglo XVIII, los cambios en la teoría estética, la sociedad y la política dieron pie a que los músicos pensasen la música en nuevos términos y produjesen música de nuevas maneras. Los músicos empezaron a pensar que la música implicaba la creación, interpretación y recepción no solo de música *per se*, sino de obras de música. Por vez primera, el concepto de obra comenzó en este momento a servir a la práctica musical con su potencia regulativa. Los musicólogos y otros historiadores de la música han fechado

este desarrollo mucho antes, normalmente en fechas tan lejanas como principios del siglo XVI.

Si los músicos anteriores a 1800 no pensaban la música en términos de obras, ¿cómo la pensaban? ¿Qué condiciones e ideas caracterizaban su producción musical y cómo diferían estas de aquellas que caracterizaban la producción de obras? Parte de la respuesta a esta pregunta se vislumbra si se admite que los músicos que crean jazz, canciones pop, y muchos, si no todos los tipos de música que se interpretan en ceremonias y ritos sociales, pueden arreglárselas bien sin el concepto-obra. ¿No podrían los músicos clásicos habérselas arreglado también sin ese concepto-obra en alguna etapa de su historia?

Suele decirse de los filósofos de las artes que tratan todos los temas excepto aquellos que realmente interesan a los artistas y a los músicos; que, en su intento de producir teorías, sus preocupaciones se divorcian con demasiada rapidez de los asuntos prácticos, especialmente de aquellos que tienen que ver con los enormes y variados efectos que las artes tienen en nuestras vidas. A pesar de que simpatizo con esta queja, sigo creyendo que la práctica musical no es tan efímera, desorganizada o libre de teoría que no pueda decirse nada de naturaleza teórica sobre ella. Gran parte de nuestra experiencia ordinaria de las artes presupone una comprensión arraigada y estructurada, aunque no necesariamente explícita. Cómo respondemos a diferentes clases de música suele depender de que tengamos expectativas. Son precisamente estas expectativas y la comprensión que implican las que aquí van a someterse a la teoría. Únicamente hemos de tener más cuidado en nuestro modo de teorizar del que aparentemente hemos tenido.

Por todo ello, este libro está presidido por la preocupación por la metodología filosófica. En la búsqueda de un modo adecuado de teorizar sobre la música en términos filosóficos, defiendo que hay que alejarse de la aproximación analítica angloamericana tradicional y optar por una aproximación enraizada en la historia. En último término, el argumento metodológico está diseñado para mostrar de qué manera es indispensable la historia para la filosofía de la música e, implícitamente, también para otros tipos de filosofía.

Debo expresar mi profunda gratitud a todos aquellos que me han ayudado a dar a este libro su forma actual y final. Primero, y, ante todo, a Bernard Williams. Entré en contacto con él por vez primera cuando aceptó supervisar mi investigación doctoral en la Universidad de Cambridge. Con paciencia y cuidado, guio mi pensamiento y mi consiguiente itinerario por el mundo académico. Mis más sinceras gracias van también para Jerrold Levinson, que me ha animado sin límites. Me ofreció

PREFACIO

su propio trabajo para que lo criticase y me apoyó del modo más imparcial mientras lo hacía. Recibí ayuda en diferentes momentos de Malcolm Budd, Bernard Elevitch, Steven Gerrard, Peter Kivy, Barry Smith, Michael Tanner y Kendall L. Walton. Todos ellos leyeron borradores anteriores (a veces muy anteriores) del manuscrito o partes específicas del mismo. Me fue sumamente útil su crítica detallada, además de su amistad. Me fueron de utilidad también las muchas conversaciones que tuve a lo largo de los años con amigos y colegas de la Universidad de Cambridge, de las universidades de Maryland en College Park y de Nevada en Reno, y de las universidades de Boston y Harvard. En particular, doy las gracias a Deborah Achtenberg, Amy Ayres, James Celarier, Robert Cohen, Douglas Dempster, Mary Devereaux, Linda Gorelanton, Karey Harrison, Tim McFarland, Peter Murphy, Mark Sacks, Joseph Tolliver, Anna Wesely y William Wilborn. Con su ayuda este libro mejoró mucho. Agradezco a la Fundación Mellon y a la Universidad de Harvard haberme dado la oportunidad de pensar de modo casi ininterrumpido durante un año. Elise Springer me proporcionó una valiosa ayuda editorial. En último lugar, pero no en importancia, estoy agradecida a los miembros del equipo editorial de Oxford University Press, especialmente a Angela Blackburn, por su paciencia y apoyo, además de por haberme proporcionado estimulantes comentarios de lectores anónimos. A pesar de toda la ayuda que he recibido, nadie salvo yo es responsable de cualquier error del texto.

Deseo dar gracias de un modo más personal a mi padre, Alexander Goehr, a mi madre, Audrey Crawford, a mis hermanas, Julie y Clare, y al resto de mi extensa familia. Todos me han animado, tanto intelectual y musicalmente como desde el punto de vista emocional. Durante buena parte de la preparación de este manuscrito, mi marido Benjamin Kaplan me ayudó de muchas formas. Al final, me ayudó a encontrar el valor para dejar la pluma y terminar el libro, sin duda la tarea más difícil de todas. A Ben le dedico este libro con amor.

Boston, Massachusetts, 1991