

KANT CONTRA KANT: LA CUESTIÓN DE LA MÚSICA EN LA *CRÍTICA DEL JUICIO*

Harmony in Fray Luis de León

Ricardo PINILLA
Universidad Pontificia de Comillas

BIBLID [(0213-356)15,2013,83-101]

Recibido: 14 de marzo de 2013

Aceptado: 3 de junio de 2013

RESUMEN

En este trabajo abordamos los diferentes fragmentos de las obras de Kant en las que se refiere a la música. Más allá de los juicios que emite sobre el arte sonoro, un tanto decepcionantes, en la *Crítica del Juicio*, se puede detectar en las reflexiones kantianas una valoración positiva de la música, especialmente por lo que se refiere a su valor en relación con el sentido vital e incluso por su complicitad con el pensamiento.

Palabras clave: clasificación de las bellas artes, *Crítica del Juicio*, Kant, música, sentido vital.

ABSTRACT

In this work, we look at the different sections of Kant's work which refer to music. Beyond his opinions on music itself, which could be described as somewhat disappointing, in his *Critique of Judgment* we can detect in Kantian terms a positive evaluation of music, particularly with regards to its value in terms of vital meaning and even its complicity in thought.

Key words: classification of the fine arts, *Critique of Judgment*, Kant, music, vital meaning.

1. PLANTEAMIENTO DEL TEMA: ¿TRAICIONAR A KANT?

Me propongo abordar y considerar las opiniones de un gran filósofo como Kant acerca de la música; un asunto que trató sólo puntualmente, eso sí, entre otros textos dentro de una de sus obras más importantes: su tercera y última *Crítica*, donde trataba los juicios estéticos y los juicios teleológicos. Si en esta obra sobre todo buscaba una piedra clave de síntesis de su sistema, fracturado en un «abismo insalvable»¹ entre razón teórica y práctica, sin embargo regalaría a la historia del pensamiento uno de los textos cruciales para la fundamentación de la Estética filosófica en la modernidad.

Este planteamiento me obliga a confesarles una pequeña traición, pues me fijaré en un asunto inicialmente puntual, que el mismo Kant no planteó con profundidad ni exigencia sistemática. Ya en el prólogo de esta obra, pedía «indulgencia» por la imperfección de su trabajo en lo tocante a «la formación y el cultivo del gusto», y en cambio esperaba «el examen más severo» en lo que respecta a la «intención trascendental» con la que había sido abordado el problema de lo estético². En otras palabras, Kant no se presenta como un entendido en cuestiones de gusto y de bellas artes, sino como un filósofo que necesita en un momento de gran madurez de su trayectoria crítica, abordar esas cuestiones del gusto y de lo bello, que ya desde los escritos precríticos aparecían en la constelación de sus intereses (Recordemos sus *Observaciones sobre los sentimientos de lo bello y lo sublime* de 1764, bien es verdad que ya entonces más desde la óptica del tratadista psicológico-moral, al modo inglés, que del entendido o interesado en cuestiones de arte.).

Esas prevenciones y esa indulgencia parecen solicitarse de nuevo cuando aborda más adelante (CJ §§ 51 ss.) la cuestión de la clasificación de cada una de las bellas artes, su relación y su comparación, pues calificaba su propuesta de «ensayo» y de hecho se apuntan otros posibles criterios de clasificación. Es en este contexto en el que Kant aporta los pasajes más conocidos acerca de la música, su naturaleza y su valoración como arte en comparación con el resto de las artes. Es verdad que en otros lugares de la misma *Crítica*

1. KANT, I., *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Traducción de Manuel García Morente, Madrid 1977, p. 74 (en adelante CJ). Los textos de la CJ están cotejados y en ocasiones variados y traducidos por mi, a la vista de: KANT, I., *Werke in Zehn Bände*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt 1983: Vol. 8: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (Las citas de la *Crítica del Juicio* de esta edición en adelante como KU).

2. CJ, p. 68.

del Juicio y en su *Antropología* se pronunciará sobre la música y cuestiones afines, pero también de modo puntual. Hay que aclarar de partida que esas manifestaciones, a pesar de ser breves y secundarias, no han pasado desapercibidas en la recepción de la obra kantiana, ni tampoco en el campo de la estética de la música. Esto es posiblemente debido en parte a que, como recordaremos, dichas declaraciones son en conjunto paradójicas y en algunos casos polémicas, cuando no en ocasiones directamente irritantes para todo aquel que aprecie el arte musical, dado que Kant en varios pasajes parece plantearse si la música como tal, sin acompañamiento de la poesía, puede ser considerada arte bello, o no meramente un arte agradable de los sonidos. A esto se suma el no menos conocido añadido de la segunda edición de la *Crítica del Juicio*, de 1793, en donde Kant acusaba en la música una «cierta falta de urbanidad», dado que «extiende su influencia más allá de lo que se desea (a la vecindad) y así a la vez impone una interrupción de la libertad de los otros que están fuera de la sociedad musical»³. Junto a estos conocidos pasajes, encontramos otros en lo que se mostrará un singular aprecio y valoración del arte musical, que tampoco pasarán desapercibidos a sus lectores e intérpretes.

Mi intención no es quedarme en esa pequeña traición, o casi mezquindad, de tomar la palabra a un gran filósofo y una figura imprescindible, esto último casi a pesar suyo, para la historia de la Estética, allí donde él quiso sólo proponer un ensayo y pidió incluso indulgencia; y precisamente en uno de los puntos aparentemente más cuestionables o polémicos. Mi intención al tratar este tema es más bien casi la contraria: defender la profundidad del tratamiento kantiano de la música, y eso a veces, a pesar o *en contra* de algunas de sus propias declaraciones. Para esto no me ceñiré sólo a las declaraciones explícitas sobre música, sino en general a los planteamientos filosófico-estéticos generales kantianos⁴. Hay que añadir que con esta pretensión no parece que proponga algo tan extraño, pues ya desde la misma época de Kant, encontramos una importante recepción directa de la estética kantiana para la estética musical, sobre todo en la figura de Christian Friedrich Michaelis que ya en 1795 publicaba la obra *Sobre el espíritu de la música con atención a la*

3. KU § 53, pp. 432-433.

4. No por esto dejaré a un lado sus declaraciones explícitas sobre música, como en algunos ensayos, por otro lado de gran interés, se ha llegado a plantear como un método de ver con claridad todo el potencial de la estética kantiana para abordar la cuestión de lo musical: cf. Chr. BERGER, «Musik nach Kant» en: BEICHE, M., RIETHMÜLLER, A., (ed.), *Musik- Zu Begriff und Konzepten*, Franz Steiner Verlag, Munich, 2006, pp. 31-42, pp. 32 ss.

*Crítica del Juicio estético de Kant*⁵. Michaelis, además de kantiano, aportaría algunos textos fundamentales para la concepción romántica de la música, en la célebre *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig. Pero más allá de esa primera recepción, la estética kantiana y su tratamiento de la música ha sido objeto de numerosos estudios y consideraciones⁶.

Como bien indica Carl Dahlhaus en su estudio de la estética musical de Kant⁷ es imprescindible contar de un lado con el contexto histórico: la Centroeuropa de la segunda mitad del XVIII, periodo crucial para la historia de la música, y fundamental también en importantes cambios teórico-musicales. De otra parte, por supuesto, deberemos tener en cuenta el sistema de la filosofía kantiana como tal. Aludiré muy preliminarmente a lo primero para ahondar algo más en lo segundo, con el convencimiento de que las reflexiones kantianas, más allá del contexto histórico en donde surgieron y las limitaciones teórico-sistemáticas en las que abordó la música y lo musical, son aun de gran interés y muy estimulantes para nuestra meditación sobre la música; y esto, no sólo por las aserciones, sino, también por las contradicciones, ambigüedades o ángulos muertos que los textos ofrecen.

2. DE LA MÚSICA EN TIEMPOS DE KANT: UN CONTEXTO CRUCIAL E INABARCABLE

Kant vivió entre 1724 y 1804, años que coinciden con la salida del barroco y la consolidación y culminación del clasicismo en la historia de la música. Musicalmente este periodo ofrece una riqueza inabarcable, y se forja lo que

5. MICHAELIS, Ch. F., *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch*, Leipzig, 1795. En 1800 publicaba Michaelis en Leipzig otra obra homónima, con el subtítulo «zweiter Versuch» (segundo ensayo); de contenido diferente y que recoge diversas conferencias estético-musicales siempre en diálogo principal con Kant. (Ambas obras fueron reproducidas de modo facsimil en la colección *Aetas Kantiana* (1970), Vol. 187). Sobre la primera recepción y replicas a la concepción kantiana de la música: NOWAK, A., «Musikästhetische Kant-Repliken aus Wiemer und Jena um 1800» en: GEYER, H.; REDECKE, Th. (eds.), *Aufbrüche Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, Böhlau, Colonia 2003, pp. 25-37; sobre Michaelis y su relevancia: pp. 28 ss.

6. DAHLHAUS aporta y comenta un importante elenco bibliográfico sobre este tema en: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Regensburg 1988, pp. 80 s., nota 109.

7. DAHLHAUS, C., «Zu Kants Musikästhetik», aparecido en: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), pp. 338-347, e incluido en su obra: *Klassische und romantische Musikästhetik*, op. cit., pp. 49-55; y 80-84.

aun hoy entendemos por «música clásica», extendiéndose hasta bien entrado el siglo XIX. El clasicismo desarrolló de modo muy importante algunas formas instrumentales como la sinfonía o la música de cámara, siendo progresivamente éstas receptoras de los ideales expresivos de la burguesía ilustrada que emerge en Centroeuropa en esas décadas. Muchos monarcas, pensemos en Federico el Grande de Prusia, acogieron con gusto los ideales culturales ilustrados y fueron importantes impulsores del desarrollo de las artes y la música.

Desde el punto de vista teórico hay que destacar cómo a pesar del rico desarrollo de la música instrumental, acontecido ya desde el mismo periodo barroco, la estética musical veía aun en la música vocal, especialmente en la ópera, el modelo de la obra musical; hasta el punto de que la música puramente instrumental quedaba jerárquicamente relegada a un mero entretenimiento⁸. Es precisamente a final del XVIII y a comienzos del XIX donde tendrá lugar un importante cambio de paradigma, consolidado en el romanticismo alemán, que pasará a considerar la música pura o instrumental como la música más esencial y verdadera. Es la idea de la música absoluta que con el romanticismo llegará incluso a ser paradigma de toda expresión artística.

Kant pertenece aun a esa cultura centroeuropea que basaría la legitimidad del arte en su capacidad de expresar ideas morales, pero que a su vez asiste a la germinación de la idea de la autonomía del arte por el arte, ya en autores como Karl Philipp Moritz, y donde la música jugará un papel crucial en el proceso de la praxis artística⁹. En este sentido la misma estética de Kant, sabemos, será un elemento clave y crucial entre el paradigma clasicista-moral y el romántico-estético.

Pero, habida cuenta de un contexto tan rico y cambiante en la música y su modo de entenderse social y teóricamente, nos cabe preguntar: ¿tuvo Kant presentes de modo concreto estos procesos? A pesar de la imagen falsa que se ha dado con frecuencia de Kant como un pensador aislado y solitario, sabemos bien que siempre estuvo en pleno contacto con la cultura europea de su momento en casi todas sus facetas, y manifestaba una curiosidad por multitud de temas. En lo que respecta a la música baste aquí destacar su amistad con el célebre compositor y crítico Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), interlocutor habitual de sus cartas. Con todo no encontramos en

8. DAHLHAUS, C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, op. cit., pp. 12 ss.; del mismo autor: *La idea de la música absoluta*, (trad. Ramón Barce), Idea Música, Barcelona 1999, pp. 7 ss.

9. Cfr. DAHLHAUS, C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, pp. 30-43 («Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik»).

Kant un entendido en música ni un melómano, y no parece inserto de primera mano en discusiones teórico-musicales; lo que no excluye que el hecho musical le plantease en términos filosóficos y estéticos interrogantes de primer orden. Procedamos ahora a un análisis más detenido de los textos kantianos.

3. LA MÚSICA DESDE LA CLASIFICACIÓN DE LAS BELLAS ARTES Y EL PROBLEMA DE LA *SENSACIÓN*

Kant aborda la música sobre todo dentro de su clasificación de las bellas artes en su *Crítica del Juicio*, una vez que ha desarrollado ampliamente su idea de juicio estético y ha expuesto su concepción del arte bello. A la hora de la clasificación, opta por el criterio que le parece más *cómodo* a partir de una analogía con los modos de expresión en el habla humana:

Así, pues, si queremos dividir las bellas artes, no podemos elegir, por lo menos, como ensayo, que la analogía del arte con el modo de expresión que emplean los hombres en el hablar (...). Éste consiste en la *palabra*, el *gesto* y el *sonido* (articulación, gesticulación y modulación)¹⁰.

A partir de ahí Kant irá definiendo y relacionando las distintas artes: las *artes de la palabra*, las *artes plásticas* (pintura, escultura, arquitectura); y el *arte del bello juego de las sensaciones*, que comprende la música y el arte del color.

Esta tercera clasificación no corresponde como las otras a un grupo delimitado de artes por la tradición de la teoría del arte, y une dos artes heterogéneas, una de ellas, el arte del color, al menos en tiempos de Kant, no consolidado como arte autónomo, sino como una parte de la pintura. Es verdad que Kant aborda en este tercer grupo sobre todo la música, pero siempre en ese contexto del juego bello de las sensaciones (*Empfindungen*). Kant piensa en efecto en la modulación, esto es en «la proporción de los diferentes grados de de modulación y de grado de la disposición (*Stimmung*) (tensión)»¹¹, tanto de la luz, como sensaciones visuales, como del sonido o los tonos, como diferentes vibraciones del aire. Kant utiliza así el término general de modulación aplicado a la música para todos los posibles parámetros posibles de la sonoridad (altura, tiempo, intensidad, timbre).

Para alguien familiarizado con el pensamiento estético kantiano, el término «sensación» viene a quedar como algo previo y no constituyente del objeto del juicio de gusto, que, partiendo de representaciones e impresiones sensibles,

10. CJ, § 51, p. 227; KU, p. 422.

11. CJ, § 51, p. 231; KU, p. 426.

tiene lugar en la disposición en juego libre de las facultades de conocer. En otras palabras; un placer basado únicamente en las sensaciones, sería para Kant en principio un sentimiento agradable, pero no constituiría un juicio estético acerca de lo bello, esto es un juicio puro de gusto. Con todo, Kant se plantea, ya desde el § 14 si hay determinadas sensaciones, concretamente los tonos y los colores, que en sí mismas no poseen ya una materia para la reflexión, esto es, para el juicio estético como tal. Para ello acude a las tesis de Euler, según la cual los colores serían vibraciones del éter, igual que los tonos serían vibraciones del aire. Kant dice ahí que «duda mucho» de estas teorías¹²; pero no deja de permitirse seducir por una hipótesis que sin duda pondría en cuestión tanto su estética como en parte su teoría del conocimiento; a saber, que desde la pura percepción o afección sensible (*Empfindung*) del color y del sonido. Creo que en el citado párrafo Kant incurre en ciertas contradicciones, sobre todo al alternar dos nociones diferentes de pureza (en la materia de la sensación y en el juicio). En ese cuestionamiento de una posible puerta a la estética desde la pura sensación que inaugura el § 14, Kant deja claro que por mucho que nos parezca «bello» un sonido de violín o un color, lo bello como tal «se refiere ya a la forma»¹³, esto es, en el caso del sonido, a la composición y disposición concreta de unos tonos en una obra.

No obstante, hay que constatar que la sugerencia de esa hipótesis de inmediatez del juicio estético en la misma sensación sigue muy presente para Kant a la hora de explicar lo musical. Le parece cuando menos *curioso* que la vista y el oído, además de servir en el proceso del conocimiento a través de las impresiones, «son capaces de una sensación particular unida con ellas (las impresiones) de la que no se puede resolver exactamente si tiene a la base el sentido o la reflexión»¹⁴. Desde una serie de confusas aserciones, parece que Kant salvará esa base de reflexión, pero no ya para una sensación aislada, sino para el *juego* en el que éstas entran y en la relación y proporción que guardan varios tonos, ya en una composición, que puede también expresarse matemáticamente¹⁵. La expresión matemática de la música, que recorre la historia de la reflexión filosófica sobre ella, desde Pitágoras a Leibniz, no

12. CJ § 14, p. 124; KU, p. 304.

13. *Ibid.*

14. CJ, § 51, p. 231; KU, p. 426.

15. Esta interpretación quedaría respaldada desde importantes receptores del kantismo y desde interpretaciones más actuales por parte de la estética musical: SNELL, Fr. W. D., *Darstellung und Erläuterung der Kantischen Kritik der ästhetischen Urteilkraft*, Mannheim, 1791, pp. 191 ss.; MICHAELIS, *op. cit.* (1791), pp. 14 ss.; (1800), pp. 71 ss.; COHEN, H., *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1889, p. 351 ss.; DAHLHAUS, C., «Zu Kants Musikästhetik», *op. cit.*, p. 51.

es aquí invocada como una base natural o metafísica, sino como aspecto que no es percibido en la mera impresión, aunque se de realmente, sino que apela ya a un juicio de ese juego de proporciones. En resumen, como bien aclara Michaelis, Kant valora lo bello en la música desde la *composición*¹⁶. Esta interpretación, además de acorde con el espíritu general de la estética kantiana parecería salvar el dilema acerca de la naturaleza de las sensaciones y su valor estético.

Al final del § 51 Kant pone en juego el mismo «fundamento de la música» como arte bello o bien como arte meramente agradable, dependiendo de si juzgamos ese conjunto de sensaciones como objeto de nuestro juicio o como mera impresión sensible. Aquí parece que requiere la confirmación de la tesis de Euler, acerca del contenido ya reflexivo de la pureza del tono o el color, pero hay un sutil matiz, que puede pasarse por alto, y es que Kant no habla del juicio acerca de una sensación como tal sino como «efecto de un juicio sobre la forma en el juego de muchas sensaciones»¹⁷. No obstante, la dilucidación de la música en sí como arte bello o como mero entretenimiento, seguirá estando en juego en otros textos, tanto de la *Crítica del Juicio* como de la *Antropología*. En otras palabras, la cuestión es si ese juego de tonos que ofrece la música queda o no fuera del genuino juicio acerca de lo bello.

4. EL VALOR ESTÉTICO DE LA MÚSICA Y LA COMPARACIÓN CON LAS OTRAS ARTES: UN LUGAR POLIÉDRICO

Sin duda, aunque pueda parecer un tema menor o incluso algo ingenuo, la comparación de las artes entre sí, y la reflexión sobre sus afinidades y diferencias siempre ha sido un tema de gran fecundidad para la reflexión estética (pensemos en el *Laocoonte* de Lessing¹⁸). Más que un resultado práctico acerca de la jerarquía y correlación de las artes, nos brinda este tipo de reflexiones profundizaciones, a veces inesperadas, siempre iluminadoras, sobre los principios estéticos-filosóficos desde donde se hacen (más allá de gustos u opciones personales, y también incluso de los fundamentales condicionamientos epocales e histórico-artísticos).

Kant no se resistió a esta tentación de la comparación, y colocará la poesía como el arte más valioso; elección que llega a desvelar como opción personal,

16. MICHAELIS, *op. cit.*, (1791), p. 14.

17. CJ, p. 232; KU, p. 428.

18. Un ejemplo actual de esta fecundidad sería la reflexión llevada a cabo por Eugenio Trías en *Lógica del Límite* (1991).

pero que es perfectamente congruente con la teoría del arte de su época. Ahora bien, más allá de esta congruencia epocal, se advierte que en su opción por la poesía respecto a otras artes de la palabra, Kant esgrimirá una serie de argumentos muy propios de su pensamiento estético. En efecto, aun siendo un arte de la palabra, la poesía ofrece una serie de pensamientos para la que «ninguna expresión verbal es adecuada, elevándose así, estéticamente hasta ideas. Fortalece el espíritu, haciéndole sentir su facultad libre, espontánea, independiente de la determinación de la naturaleza...»¹⁹. La poesía ofrece, sin engaño, un «juego aparente» que puede ser adecuado a los fines del entendimiento. Y en definitiva, en contraste con la oratoria, la poesía da mucho más de lo que promete.

Este encendido elogio (dentro de lo que el lenguaje trascendental kantiano lo permite) es sobre todo coherente con la idea kantiana de *arte bello* y con un concepto central, surgido en el abordaje de la creación del genio, a saber: la noción de *idea estética*. Volveremos más adelante brevemente sobre estos puntos generales, pues son elementos imprescindibles para encuadrar y culminar nuestras reflexiones.

Después de la valoración de la poesía y las artes verbales, introduce Kant la valoración de la música en un importante pasaje:

Después de la poesía, pondría yo, *si se trata de encanto y movimiento del espíritu*, aquel arte que sigue de más cerca a las de la palabra y se deja unir con ellas muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más variadamente, y, aunque transitoriamente, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura (...) y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes²⁰.

A lo largo de este pasaje y en lo que sigue, la música pasará, dependiendo de los criterios, de un honroso segundo lugar, al último, si se evalúa «desde la razón» y atendiendo a la «cultura que provocan en el espíritu»²¹. En un pasaje de la *Antropología* llegará a afirmar que si no es vehículo de la poesía, la música no puede considerarse como un arte bello, sino solo como un arte de lo agradable²². Pero de otro lado, si juzgásemos las artes únicamente «según

19. CJ, p. 234.

20. CJ, p. 235.

21. *Ibid.*, pp. 236 ss.

22. KANT, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* en: *Kant Werke in zehn Bände*, ed. cit. Vol. 10, p. 575.

su agrado»²³ ocuparía la música «quizá el superior», por encima incluso de la poesía.

Esta poliédrica y ambigua valoración de la música refleja de modo muy elocuente todo un cambio de paradigma, tanto en la concepción de la música como tal, sin ser apoyo de la palabra cantada, como de la reflexión moderna sobre la función del arte y su cometido social y moral. Es precisamente la música entre todas las artes que Kant valora, la diana de las más variopintas y contradictorias ubicaciones. Parece que con esa múltiple ubicación, el filósofo de Königsberg está expresando indirectamente un cuestionamiento y una perplejidad acerca de lo musical, en cuya época estaba experimentando grandes cambios: cambios técnicos y teóricos ya iniciados desde la época barroca; y cambios en su función y ubicación social en la moderna burguesía de la Ilustración. La descalificación de la música en buena parte se basa posiblemente en la falta de determinación y de capacidad para expresar un asunto concreto, por el contrario la vuelta una y otra vez a la cuestión de su valoración y su ubicación respecto a las otras artes habla de un interés que seguramente tiene que ver con la experiencia de la fuerza expresiva, casi subyugante, de lo musical, que junto con la risa, y aun pudiendo expresar ideas estéticas, lo hacen desde una «animación meramente corporal»²⁴.

Desde el punto de vista de las ideas estéticas kantianas, esta compleja ubicación también es reflejo de algunas tensiones fundamentales. Unas de orden más gnoseológico, acerca de la articulación de la expresión estética, y otras de orden más práctico, acerca de la relación entre belleza, arte bello y moralidad.

5. MÚSICA, LENGUAJE Y EXPRESIÓN DE *IDEAS ESTÉTICAS*. A LA VISTA DE LA ESTÉTICA KANTIANA

La afinidad de la música con la poesía a la que apela Kant, en el pasaje antes citado, es muy coherente con el mismo proceso de evolución de la música occidental a partir de la voz cantada. Desde el punto de vista teórico, esa analogía de la expresión en el habla con los modos de expresión artística, resulta para la música doblemente afirmada. En expresión de Fr. Snell, un discípulo de Kant y continuador de su estética, la música puede definirse como una «modulación sin palabras»²⁵. Desde esta definición, que aclara

23. CJ., p. 237.

24. *Ibid.*, § 54, p. 239.

25. SNELL, *o. c.*, p. 191.

la concepción kantiana, lo musical sería un elemento desgajado del mismo habla, y donde faltaría la unidad significativa concreta de la palabra. De hecho Kant justificará el mismo *encanto* de la música y su capacidad de «ser comunicado universalmente» desde una adscripción a la teoría de los afectos, muy dominante en esa época, admitiendo que «cada expresión del lenguaje tiene en conexión con ella un sonido adecuado de la misma»²⁶ y llegando a hablar de la música como «lenguaje de los afectos», o emociones. Esta formulación, en exceso estrecha, queda luego matizada, pues, precisamente por la indeterminación del asunto, indica Kant que una obra musical sería expresión de «una idea estética de un todo conexo de indecible abundancia de pensamientos, en conformidad con un cierto tema que constituye la emoción dominante»²⁷. En efecto, parecería cuestionar precisamente la indeterminación del asunto que Kant detecta en la música la concepción de un lenguaje determinado de diversos afectos. Kant apela a un afecto o emoción dominante, que posiblemente alberga un flujo indeterminable de variaciones; y de hecho, desde la temprana recepción de la estética musical kantiana, tanto Michaelis como Snell, rebasarán un planteamiento estrecho de la teoría de los afectos, admitiendo que los afectos y sentimientos que provoca una pieza musical son variados y fruto más de la composición y estructura que de una asignación concreta de sonidos a significados afectivos concretos. Carl Dahlhaus señala en todo caso que la adscripción kantiana en este pasaje a la *Affektenlehre* es aceptada como «histórica» y no necesariamente de modo sistemático. Esto es coherente, tanto por esa indeterminación temática como por una posible incidencia de la música más allá de los meros «afectos». De todas formas, si en lugar de «afecto» pensamos en la amplia noción kantiana de «sentimiento», habrá que preguntar, dentro de sus planteamientos estéticos, si lo bello como objeto del juicio estético puro incide realmente más allá de éste. Es verdad que lo estético aporta a la reflexión, al juego de las facultades de conocer y ha de dar ocupación al pensamiento, pero nunca desde la vía del razonamiento, sino desde el sentimiento producido por el juego libre del entendimiento y la imaginación²⁸.

Ahora bien, aun partiendo de esa afinidad y dependencia del habla, Kant parece que tiene presente que el desarrollo de la composición y combinación de los sonidos ha adquirido una entidad expresiva propia, y de ahí que indique que la música incide de un modo más *variado* y diverso, y más *interiormente*, aunque *transitoriamente*, que la misma poesía. Kant admite y tematiza así

26. CJ, p. 235.

27. CJ, p. 236.

28. CJ, §§ 8 y 9.

esa capacidad de penetración casi inmediata e íntima de la expresión musical, pero encuentra dos escollos: su asemantividad o al menos indeterminación del asunto y también, como veremos, su intrínseca naturaleza temporal; dos asuntos innegables de la esencia de lo musical, que en un futuro podrán verse antes como virtudes o retos estéticos, pero no al parecer desde los parámetros teórico-artísticos desde los que opera aquí Kant. O tal vez sí...

En este punto es donde es pertinente recordar brevemente la noción general kantiana acerca del juicio estético puro, esto es acerca de lo bello y lo sublime en la naturaleza y en el arte. Esta noción se expone paradigmáticamente en la *Analítica del juicio estético* (CJ §§ 1-29), especialmente en la *analítica de lo bello* (CJ §§ 1-22).

Los juicios acerca de lo bello apelan a lo subjetivo y a la esfera del sentimiento y, diferentes de los juicios sobre lo agradable y lo bueno, donde hay materia o concepto de lo juzgado, los estéticos apelan la mera forma del juzgar que pone en juego libre y desinteresado nuestras facultades de conocer (entendimiento e imaginación) sin que haya ningún concepto, ni interés (ni moral ni empírico) a la base. En principio estos juicios pueden encontrarse al juzgar la belleza natural o la belleza artística, si bien, ya a partir del § 17 y sobre todo a partir del § 43 y ss. el *arte bello* se tiene en cuenta como un caso específico de belleza. El arte bello para Kant, en célebre formulación, será arte del *genio*, y, a través de esta facultad la *naturaleza* dará «la regla al arte en el sujeto»²⁹, sin un método concreto ni un concepto o regla.

La introducción de la teoría del arte bello no parecía sistemáticamente exigir nuevos principios, en cambio su tratamiento y desarrollo lleva a Kant a plantearse cuestiones tanto morales, como sociales que hasta entonces parecen más obviadas (en el trabajo analítico); de otro introducirá una parte clave de su estética: la que hace referencia a la creación, con la estética del genio y otros conceptos fundamentales.

Es al plantearse Kant qué facultades entran en juego en el genio donde aportará su importante noción de «idea estética»; en palabras de Dahlhaus, verdadero «centro oculto» de toda la estética Kantiana³⁰:

Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que sin embargo pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, ningún *concepto*, y por consiguiente ningún lenguaje alcanza ni puede hacer enteramente comprensible³¹.

29. CJ, § 46; KU, p. 406.

30. DAHLHAUS, C., «Zu Kants Musikästhetik» *op. cit.*, p. 53.

31. KU, § 49, pp. 413 ss; CJ, p. 220.

Kant llega a este concepto para describir aquello que es capaz de aportar la facultad del genio a una obra para que ésta, más allá de su corrección formal y compositiva, tenga *espíritu*, en *significado estético*, esto es, vivifique todo nuestro ánimo y sentido vital y ponga en juego las facultades de conocer, tal como sucede en los juicios estéticos. Es una noción así que podría verse como una matización, desde una intencionalidad más creativa, del mismo juicio estético. Pero en efecto, este concepto comienza a operar de modo importante a la hora de explicar el arte bello; y cómo las ideas y los conceptos pueden ser «ampliados estéticamente» desde las ideas estéticas. En realidad, esta noción no entra en colisión con la idea kantiana de juicio estético, es más, lo pone a salvo de toda interpretación de la estética kantiana como un formalismo vacío. Las aparentes carencias del juicio estético puro (sin concepto, sin interés, sin fin); son a la vista de la noción de *idea estética* consecuencia de una plétora o *abundancia indecible*³² de pensamiento que ningún concepto, ningún lenguaje puede abarcar. La relación estética en Kant es una verdadera contemplación que acoge un estado de riqueza subjetiva, conceptualmente inabarcable, pero de indudable fuerza vital.

Ya a la vista de este concepto, que tanto influirá ya en el romanticismo, se puede pensar que un arte como la música podría ser no sólo apto, sino idóneo como expresión de ideas estéticas. ¿Qué arte sino la música es capaz de provocar un estado despojado de conceptos, pero que no se quede en un mero entretenimiento, sino que lleve a riqueza de reflexión y sugerencia que ninguna palabra puede abarcar? Kant, más allá de su noción expresa de música, abre decididamente la estética a la cuestión de la asemantividad o de la abstracción; que, a la vista de la noción de idea estética; no es mero juego intrínseco autorreferente (al modo del formalismo más clásico, y en estética musical, al modo de Hanslick).

Esta vía de interpretación, apoyada sobre todo en la Analítica de lo bello, tal vez también en la idea de sublime (así lo hará E.T.A. Hoffmann) y en la noción de idea estética, nos llevaría a proponer la música como paradigma de la expresión estética. Este es ya el camino que con gran fecundidad emprendió Michaelis³³. Pero, aun incluso éste, tuvo en cuenta por qué Kant no lo emprendió. En todo caso aquí, como en tantas ocasiones, parece el

32. Recordemos esto literalmente en relación con la música: CJ, § 53, p. 236.

33. En un artículo anterior, presenté la contribución fundamental de Michaelis a la estética musical del romanticismo, ya destacada por Dahlhaus en sus estudios, junto a las figuras fundamentales de Wackenröder, L. Tieck y E. T. A. Hoffmann, cf. PINILLA BURGOS, R., «La metafísica de la música en el romanticismo» en: *Pensamiento*, Vol. 61, núm. 231 (sept-dic. 2005), pp. 421-439.

genio de Königsberg casi ya poder atisbar las consecuencias posibles de sus reflexiones y planteamientos.

La respuesta a la resistencia a asumir todas las posibles consecuencias reside probablemente en la consideración kantiana, ya no de lo estético, sino del arte bello en sí mismo como producción humana y acaso a la vista de su realidad histórico-empírica. Para esta consideración, la noción de idea estética no deja de actuar de modo decisivo; en definitiva, como arte del genio, el arte bello no es sino *expresión de ideas estéticas*. Sin embargo, Kant hará una serie de importantes matizaciones.

6. LAS PREVENCIÓNES MORALES EN TORNO AL ARTE BELLO Y LA BELLEZA *LIBRE* DE LA MÚSICA

Al introducir su clasificación de las artes, nos dice Kant:

Puede llamarse en general belleza (sea natural o artística) a la *expresión* de ideas estéticas: sólo que en el arte, esa idea debe ser ocasionada por un concepto del objeto. En la naturaleza bella, empero, la mera reflexión sobre una intuición dada, sin concepto de lo que el objeto debe ser, es suficiente para despertar y comunicar la idea de la que aquel objeto es considerado como su expresión³⁴.

Es este uno de los pasajes más explícitos en los que Kant distingue entre el modo de la belleza natural y la belleza artística; una distinción que más bien parece ajena a lo más profundo de la estética kantiana, que considera *principia* desde una serie características de todo juicio estético tanto de la naturaleza como del arte³⁵. Y sin duda cabe afirmar que el arte bello, unido a la cultura del gusto parece destinado a ser el modo humano de producción de la belleza en toda su potencia, generando desde el genio obras susceptibles de ser juzgadas estéticamente. Con todo, o acaso a la vista de una preocupación moral y antropológica más general, en no pocos pasajes, parece que Kant recelará de un arte totalmente desligado de todo concepto, de todo asunto, y sobre todo de relación con las ideas morales. Llegará a advertir que «cuando las artes no son puestas de cerca o de lejos en relación con ideas morales que, solas, llevan consigo una satisfacción independiente, su suerte es» servir «entonces sólo de distracción». Una distracción que acaba llevando al «descontento» al espíritu pues cada vez

34. CJ, § 51, p. 227; KU, pp. 421-422.

35. Este parece el criterio tanto en la *Analítica de lo bello* (CJ §§ 1-22), como en la *Deducción*, propiamente dicha, de los juicios estéticos: *ibid.*, §§ 30-40.

se necesita más de ello, sin que sacie su ansia. Y es que el *placer*, debe ser al mismo tiempo *cultura*, y si es mero *goce*, acaba embotando al espíritu³⁶.

Aquí no cita Kant la música, pero, a la vista de otros pasajes, podríamos suponer que piensa en ella como un posible ejemplo de esto. Estas prevenciones, sin duda, parecen pervertir la autonomía de lo estético que no otro filósofo sino Kant ha brindado de modo radical y riguroso para la historia de la reflexión estética. Es como si el pensador de Königsberg, acaso convencido aquí desde argumentos y prebendas más propias de un Rousseau y del moralismo ilustrado, no se fiara de la libertad total del arte bello para producir belleza y no un mero juego agradable. Es un lugar común, y tal vez sea muy verdadero, ver a Kant deleitándose más profunda y tranquilamente con la belleza natural que con la artística³⁷.

Retornando a la música, entendemos acaso con más matices el por qué de su ambigua valoración. Kant asume la fuerza expresiva incisiva de la música, la música como tal, liberada de la palabra; pero teme que pueda caer en el mero goce. Su discípulo y crítico Herder censurará las prevenciones de su maestro y, casi con sus propios conceptos, apostará por la fuerza expresiva de esa música de la que sabía que se había liberado de la palabra y del texto desde un largo y costoso proceso histórico³⁸. Pero Kant prefiere la prevención, o más bien la ambigüedad, en ese gesto socrático más frecuente en su obra de lo que parece. Da argumentos y pasajes al lector, y permite ciertas o netas contradicciones.

En el § 16 Kant elabora una célebre distinción entre *belleza libre* y *belleza adherente o dependiente*; siendo la primera la que «no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser» mientras que «la segunda presupone concepto y la perfección del objeto según éste»³⁹. El paralelismo con el pasaje anterior es casi completo. Entre los ejemplos que da de la belleza libre hay ejemplos de objetos naturales como las flores, pero también creaciones artísticas, que acaso deberíamos llamar decorativas, como los dibujos *a la grecque*. A estos ejemplos añade: «Puede contarse en la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto»⁴⁰.

36. CJ, § 52, p. 233.

37. Sobre todo a la vista del magistral § 42 de la CJ; donde en cambio Kant habla explícitamente de un «interés intelectual», y ya no puro, en el modo de aprecio de la belleza natural que allí describe.

38. Esto lo expone Herder en *Kalligone* (1800), que constituye una «metacrítica de la *Crítica del Juicio*», cf. DAHLHAUS, C., *La idea de la música absoluta*, (Idea Books), Barcelona, 1999, p. 80.

39. CJ § 16, p. 129.

40. *Ibid.*, p. 130.

Kant considera así la música sin texto como una belleza *libre*, y en esto se diferenciaría de las bellas artes en su sentido más usual, especialmente las artes plásticas pero también la poesía. Las artes en tiempo de Kant debían tener un asunto y un concepto acerca de la perfección de lo que representan, como es el caso claro de las representaciones de la figura humana en las artes plásticas; y de hecho este es el ejemplo que abordará para ilustrar la belleza adherente. Desde este planteamiento sin duda parece que la estética musical kantiana optaría ya, de un modo algo excepcional, por un modo romántico de entender esa música sin texto. Sin embargo, cuando aborda con más detenimiento las artes, esa belleza libre de la música sin texto es puesta en prevención y corre el riesgo de quedar en mero entretenimiento, en mero arte agradable. Parece paradójico, pero es congruente con la mediación profunda que hace Kant entre las estéticas empiristas y las racionalistas; así como entre la apuesta por la autonomía de lo estético y la vinculación moral-racional del arte. La música sin duda ofrece aquí un caso muy revelador para la reflexión y la consideración de esa doble mediación.

La estética romántica y los mismos discípulos de Kant sabrán ver no sólo las virtudes de la música, que apuntó tímidamente el pensador de Königsberg (variedad, intimidad, seducción), sino también transformar lo apuntado como desventaja en potenciales estéticos de primer orden: la ausencia de concepto, la modulación inenarrable, más allá o más acá de toda palabra. Incluso la idea de transitoriedad, que Dahlhaus acusará como incompreensión del tiempo musical; pues no otra cosa sino tiempo en su íntima configuración y acontecer ha de ser el hecho musical como tal. Acaso un tiempo que genera todo un mundo y un espacio musical, en donde precisamente parece superarse la mera linealidad homogénea del tiempo. Pero Kant prefirió, incluso un poco en contra de sus propios postulados estéticos, asumir esa prevención moral ante el arte, a pesar de todo el potencial de algunos de los conceptos de la *Crítica del Juicio* para legitimar la autonomía y aun conveniencia humana del juicio estético y de la creación del genio. Sin embargo, desde el marco estético de su época no disonaba quizá tanto esta concesión a un arte supeditado o en todo caso atento a su contenido moral; y acaso esto aun nos deba hacer pensar, si de lo que se trata es de pensar la música y las artes a la vista de todas las dimensiones humanas.

En todo caso, la estética kantiana nos permite articular, no tanto un elogio metafísico de la música (al modo de los románticos, Nietzsche o Schopenhauer), sino la indagación de su enigmática asemantividad imbricada a la vez en su innegable estructura, su inapelable y compleja sintaxis. Cuando se revisitan y se cotejan esos escuetos pasajes, a veces confusos, otras casi contradictorios; también se piensa que más allá de los rigores del sistema, el hecho de la sonoridad como tal, enarbolada como música, constituyó un reto para la implacable reflexión del maestro de Königsberg. Un reto que

seguramente tenía mucho que ver con los centros neurálgicos más íntimos de todo su pensamiento estético y los inquietantes a la vez que estimulantes desafíos que planteaba tanto a la filosofía teórica como a la filosofía práctica.

7. QUEDAMOS A LA ESCUCHA: CODA ANTROPOLÓGICA

La *Antropología en sentido pragmático* (1798) es un bello texto que sin detentar el rigor de las *Críticas* contiene innumerables pasajes de gran maestría y madurez. Allí vuelve Kant breve pero iluminadoramente sobre nuestro tema; no tanto a la hora de hablar del arte, en donde sentencia de nuevo a la música sin texto como arte meramente agradable⁴¹, sino al hablar del sentido del oído, en donde encontramos unos interesantes elogios sobre este sentido⁴².

Nos dice allí Kant que este sentido nos permite «a través del aire que nos circunda» reconocer objetos alejados. La voz, como órgano que puede producir sonido, es valorada como el medio por el que «más fácil y de modo más íntegro pueden entrar los hombres en comunidad de pensamientos y sentimientos los demás». Kant se refiere aquí obviamente al lenguaje, como habla oral, que se produce cuando los sonidos «se articulan y se ponen en combinación regulada con el entendimiento».

Hasta este punto encontramos una valoración del sentido del oído como medio idóneo y fundamental para la generación del lenguaje. De gran interés es ver cómo sigue argumentando Kant esa *idoneidad* del oído y de la misma sonoridad y audibilidad:

El oído no da la forma del objeto, ni los sonidos del lenguaje llevan inmediatamente a la representación del mismo, pero precisamente por esto son, y porque en sí no significan nada, o *al menos ningún* objeto, sino sólo sentimientos internos, los medios más idóneos para la designación (*Bezeichnung*) de los conceptos⁴³.

41. Llega así a afirmar que la música «es sólo arte bello (no meramente agradable) en la medida en que sirve de vehículo a la poesía»: KANT, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* en: *Werke, ed. cit.* Vol. 10, p. 579.

42. Cfr. el pasaje aludido en: *Ibid.*, p. 448; cotejo con la traducción que hizo José Gaos de esta obra: Kant, *Antropología en sentido pragmático*, Revista de Occidente, Madrid, 1935, pp. 43-44.

43. *Ibid.* En las lecciones de Antropología (semestre de invierno de 1791-92), llega a calificar el oído como «el más social de los sentidos»: KANT, I., *Die philosophischen Hauptvorlesungen*. Nach den neu aufgefundenen Kollegheften des Grafen Heinrich zu Dohna-Wundlacken. Hrsg. von A. Kowalewski. Mit einem Nachtrag, Georg Olms, Hildesheim, 1965 (reprogr. de la edición de 1924), p. 95.

En un ejemplo empírico, hoy seguramente refutado o superado por la psicopedagogía, pero posiblemente real en la época, señala Kant que la prueba de esa importante implicación del oído con la elaboración de conceptos es que los sordos de nacimiento «no pueden llegar nunca nada más que a un *analogon* de la razón». Con independencia de lo relativo de esta aserción, la observación nos advierte de la radicalidad con la que Kant vincula oído, lenguaje y pensamiento conceptual.

Lo interesante del pasaje citado es que Kant sitúa el oído y el sonido del lado del trabajo conceptual; y con ello también el carácter no representacional y no figural, o figurativo, y de otro lado los «sentimientos internos».

Esta argumentación entra en contraste con la clasificación de las artes antes aludida, en donde la poesía y las artes plásticas⁴⁴, especialmente la pintura, se valoraban frente a la música por ser capaces de representaciones e ideas determinadas y duraderas, por albergar un asunto y un concepto del objeto, eso sí elaborado estéticamente. Ahora se nos descubre que lo puramente conceptual no sería, por decirlo así, figurativo o representacional. En esta reflexión postrera de la *Antropología*, lo sonoro y con ello el lenguaje se ubican en ese plano no representacional, que es a la vez decididamente abstracto, no figural e incluso asemántico, pues, recordemos, esos sonidos «no significan nada» en sí mismos. A su vez ese acceso a lo abstracto desde el oído va acompañado de una suerte de interioridad.

En efecto, todo esto recuerda, enriqueciéndolo, al fenómeno musical tal como lo ha venido describiendo Kant, y es el mismo pasaje referido el que nos explicita esta vinculación, introduciendo por lo demás un interesante elogio de la música. Una vez descrito el sentido del oído, como sentido concreto de un órgano, sensación orgánica (*Organenempfindung*); reflexiona Kant sobre la contribución del oído al *sentido vital* (*Vitalempfindung* o *Vitalsinn*), esto es el que afecta a todo el cuerpo y al ánimo⁴⁵; y allí declara:

En lo que concierne al sentido vital, la *música*, en tanto que un juego regular de sensaciones del oído, no sólo lo mueve de un modo indescriptiblemente vivo y variado, sino que también lo fortalece, y es (la música) un lenguaje de meras sensaciones (sin ningún concepto). Los sonidos (*Laute*) son aquí tonos (*Töne*), y son para el oído lo que los colores para la vista: una comunicación

44. CJ, § 53, p. 237.

45. KANT, I., *Anthropologie... op. cit.*, p. 446.; (trad. cast., p. 42). Kant pone aquí ejemplos fisiológicos, que afectan a todo el sistema nervioso, como el frío o el calor, y ejemplos anímicos con clara incidencia corporal, como el miedo y la esperanza cuando sobrevienen en modo de estremecimiento, sobrecogimiento o pavor.

(*Mitteilung*) de los sentimientos hecha en la lejanía en un espacio alrededor a todos los que allí se encuentran, y un goce que no disminuye porque en él tomen parte muchos⁴⁶

Sin refutar lo dicho sobre la música en la *Crítica del Juicio*, es más, hay una gran coherencia con lo allí expuesto, en este pasaje parece que Kant había afinado mucho más su reflexión sobre el valor (estético, antropológico, vital) de la música. Kant parece absolver a la música de su anterior presunta falta de urbanidad y nos descubre aquí la música en todo su potencial comunicativo; que además no queda mermado por muchos que participen de ella. De otro lado, su capacidad de movimiento íntimo y variado del ánimo, no parece quedar en mero entretenimiento fútil, sino que «fortalece» nuestro sentido vital. Todo este proceso se realiza desde la comunicación de sentimientos, un aspecto que, como ya se apunta en la importante idea del gusto como *sensus communis* de la *Crítica del Juicio* (§§ 39 y 40), es crucial e imprescindible para la vida humana, para la cultura del espíritu y para la comunidad. Creo que todo este pasaje recoge en realidad importantes frutos granados en la tercera *Crítica*, pero los profundiza desde la música, y sin duda aporta para nuestro tema nuevas e interesantes claves. Pues esas sensaciones comunicadas a través de, en este caso, el juego de los tonos, no significan nada, nada determinado, pero no por ello poseen menor incidencia vital, y, como nos descubre este revelador pasaje, no por ello dejan de ser íntimos cómplices del mismo pensamiento.

46. *Ibid.*, p. 448; trad, cast. p. 44.