

Resistencia del material perceptivo y entramado de las intensidades. El horizonte conceptual de Giovanni Piana

Carlo Serra¹

Università della Calabria

Resumen

La obra de Piana se caracteriza por el amplio interés en la música. La experiencia perceptiva del material sonoro representa para el filósofo italiano un misterio que debe indagarse en todos sus diferentes aspectos. Los sonidos, los materiales de la música, vehiculan expresividad gracias a su propia materialidad fenomenológica y difícilmente podríamos apenas abrir el tema de la expresividad musical, si la materia prima pudiera entenderse como algo expresivamente neutro. Esta declaración apunta a una serie de problemas que deben resolverse en relación con las distinciones elementales que se aplican en este plano, y en el plano de la terminología que les corresponde. El objetivo de este artículo es introducir a los análisis de Piana sobre el sonido y la experiencia de la escucha.

Palabras clave: Piana, fenomenología, música, experiencia.

Abstract

Piana's work is characterized by broad interest in music. For the Italian philosopher, the perceptual experience of sound material represents a mystery that must be investigated in all its different aspects. The sounds, the materials of music, convey expressiveness thanks to their own phenomenological materiality and we could hardly open the subject of musical expressiveness, if the raw material could be understood as something expressively neutral. This statement points to a number of problems to be solved in relation to the elementary distinctions that apply on this plane, and on the plane of the terminology that corresponds to them. The aim of this article is to introduce Piana's analysis of sound and the listening experience.

Key words: Piana, phenomenology, music, experience.

¹ Carlo Serra insegna Teoria delle arti, delle immagini e del suono, ed Estetica dei media presso l'Università della Calabria. Il suo campo di ricerca è la Filosofia della musica, interpretata in senso fenomenologico. A questo tema ha dedicato numerose pubblicazioni, fra cui *Musica Corpo Espressione* (Quodlibet, 2008), *La voce e lo spazio* (Il Saggiatore, 2011), *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Mahler* (Galaad, 2011).

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA

Resistencia del material perceptivo y entramado de las intensidades. El horizonte conceptual de Giovanni Piana

Carlo Serra

Università della Calabria

Traductor: Arcangelo Tomasella – Corrector: José Luis Herrera Arciniega

§ 1 En el origen del tema práctico-táctil de la imaginación

En el capítulo vigesimosegundo de la *Poética* de Aristóteles aparece plenamente formulada la noción de la metáfora como traducción del plan de una dimensión relacionada con las regiones del imaginario. La metáfora es solamente un modo para aclarar e iluminar desde afuera el sentido intrínseco de algo que reclama ser explicitado, así como sucede en el caso del significado del discurso trágico.

Hacer buenas metáforas no se aprende de los demás y, para que funcionen, es necesario ver lo símil: breve iluminación del pensamiento por medio de una imagen que deja brotar una dirección hacia la cual buscar un desarrollo del significado de una incógnita. ¿Lo recordáis? Se trata de enmarcar una incógnita a través de una igualdad de relaciones, de un tipo de co-generalidad, que permite reconducir la vejez a la paja, ya que la paja mantiene hacia el pasto verde una relación símil a la de la vejez con la juventud.

Somos impulsados a relacionar las cosas entre sí o, mejor dicho, entre las cosas y los *modos* de su actuar, aristotélicamente, las *formas* de su *carácter*; sin embargo, nos limitamos al ámbito de esta tensión dinámica entre procesos y formas, entre contornos y figuraciones, que sostiene todo el proceso de construcción analógica. Tendemos hacia el concepto, pero, para lograrlo, necesitamos una tensión dinámica que capte imágenes. Fundamentalmente, son imágenes de relaciones, formas proporcionales, que facilitan traducciones de gradientes cualitativos de experiencia, en un proceso de fusión que permite, paradójicamente, articular distinciones.

Podemos pensar algo parecido para las relaciones que conectan la música al plano de la imagen, pero posiblemente haya que añadir aquí algo más importante:

precisamente en el Segundo Libro del *De Anima* Aristóteles expone la relación entre sonido y cuerpo y el plano de las tensiones imaginativas que lo sostienen²:

En cuanto a las diferencias entre los sonidos, se ponen de manifiesto en el sonido en acto: y es que, de la misma manera que no se ven los colores si no hay luz, tampoco se pueden percibir lo agudo y lo grave si no hay sonido. «Agudo» y «grave» son palabras que proceden por metáfora a partir de las cualidades táctiles: lo agudo, efectivamente, mueve el órgano mucho en poco tiempo mientras que lo grave lo mueve poco en mucho tiempo. [420 B] Y no es que lo agudo sea rápido y lo grave lento, sino que la diferencia de cualidad entre el movimiento de lo uno y de lo otro es el resultado de su rapidez y su lentitud respectivamente. A lo que parece, guardan una cierta analogía con el modo en que lo agudo y lo obtuso actúan sobre el tacto: lo agudo es como si pinchara mientras que lo obtuso es como si empujara precisamente porque aquello mueve en poco tiempo y esto en mucho; y de ahí que accidentalmente lo uno resulte ser rápido y lo otro lento.³

Como en todo el discurso alrededor del fenómeno acústico, el acento recae⁴ tanto sobre la imagen como sobre el proceso sonoro: la metáfora traduce aspectos

² Sobre este tema y sobre las dificultades de lectura asociadas con estos pasajes, véase el ensayo provocativo y estimulante de Myes Burnyeat «Aristôte voit un rouge et entend un "Do": combien se passe-t-il de choses? Remarques sur "de Anima", II, 7-8", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n. 2, abril – junio 1993, pp. 262 - 280, disponible hoy en el Anuario en línea *De Musica* XIII, 2009: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm13/burnyeat/burnyeat.pdf>

³ Aristóteles, *Acerca del Alma*. Trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos: Madrid, 1978, pp.197-198.

⁴ Desde el inicio, la psicología aristotélica del sonido procede con pasos cautelosos, poniendo como objeto del oído la diferencia cualitativa entre cuerpos sonoros: existe una transformación de resonancia potencial entre la lana, la esponja, el bronce, conectada a la textura del cuerpo, a su forma y existe un movimiento que las agita articulando sus gradaciones: se determina así una constitución material del sonido que deja el cuerpo movido. Sin embargo, la descripción del sonido en su movimiento de transformación encuentra su modelo en el campo visual, donde el color se vuelve visible a través de un medio diáfano: la reflexión sobre el medio de difusión se mezcla así con la cualidad corpórea del movimiento vibratorio porque, si el color tenía como referencia la superficie del objeto, el sonido se expande a través de un movimiento que sacude la materialidad de la cosa misma. Precisamente, el tema de la imaginación se abre camino en la definición de la cualidad del movimiento y de sus diferentes tipologías. El sonido nace de la fricción entre los cuerpos, es un proceso que acontece *entre* lo que resuena y quien escucha. Si la diferencia potencial entre la constitución material de los cuerpos determina la posibilidad de su resonancia, como una condición estática, aquella debe entrelazarse inmediatamente con el dinamismo del tema del espacio que el sonido atraviesa en la resonancia. El proceso sonoro pasa por la fricción entre los cuerpos y un medio, como el aire y el agua que lo transporta, un intervalo que es un medio de transmisión para un movimiento metafórico, que abre una

cualitativos del proceso sonoro. Pasar por un cuerpo significa difundir la presencia fónica de la cosa en el espacio. Grave y agudo están *en el interior* del proceso sonoro,

dialéctica entre la continuidad del aire que transporta el efecto sonoro y la concavidad del interior de la oreja, donde el aire recibe aquel proceso, dejando que imprima su forma.

El vacío que transporta el sonido, un vacío que existe para ser llenado, es el lugar de una transformación cuyos márgenes son delineados a través de imágenes: en efecto, alcanzamos la esencia de lo sonoro mediante continuas analogías entre el trabajo de los sentidos. El espacio de la resonancia, que explota en el soplo, en la ráfaga de viento o en el tintinar del bronce, cuestiona los otros sentidos, en un proceso irreversible de implicación entre la vista y el tacto, que entretienen una dialéctica continua con el sonido y median sus potencialidades representativas. El entramado entre los precipitados del sentido toma forma en el proceso sonoro —en forma directa o indirecta— y este hecho es particularmente significativo si se piensa que en la psicología aristotélica todo lo sensible tiene su órgano de sentido correspondiente. El problema de esta síntesis regresa en cada gradación del discurso aristotélico: la misma distinción entre sonido y medio en el cual se difunde, eco de la distinción entre color y transparencia (la misma idea de que lo transparente sea la condición que permite ver el color, como el aire es el punto de apertura del espacio de la escucha), encuentran una especificidad propia en el hecho de que, si bien el sonido es un movimiento que conduce *desde el exterior hacia el interior*, volviéndose un cuasi-movimiento, una cuasi-alteración. Estos aspectos se reflejan también en el medio de transmisión de lo sensible: aunque el aire sea el medio principal para el órgano de la escucha, estamos en frente de dos cosas que, como el mismo Aristóteles escribe, crecen juntas, porque es la continuidad lo que permite la transformación parcial, el paralelismo entre los procesos. Esto no equivale a la simple afirmación de que es el aire el que se mueve y no el sonido, que alude a la idea de potencialmente vibrátil, a través del cual se despegaría la forma acústica que mueve lo sensible, sino que el movimiento y la transformación constituyen, en sentido aristotélico, un todo único y que el plano del sentido es el depósito de esta continua actividad. Movimiento y cuasi transformación son formas sinónimas que tratan de superar la amplitud semántica del concepto de κίνησις, oscilante entre movimiento, transformación, variación de estado en una percepción: el sonido no se mueve, sino que es el aire el que resuena, antes afuera del oído luego en su interior, que instala las formas sensibles en el oído. Dentro del proceso, los gradientes cualitativos se ilustran por medio de analogías conectadas al mundo de la visión, de la transformación física, de la mutación de estado, como sucede en el agua de un lago, que congela progresivamente, mutando la estructura material de su superficie, en el momento de su máxima concreción material, volviéndose el signo de una imagen congelada del movimiento.

Estas referencias, a pesar de ser incompletas, muestran no solo la ambigua riqueza de la relación entre movimiento y alteración, sino también los nexos imaginativos puestos en movimiento por la dimensión analógica entre sentidos, que impregna todos los niveles de la reflexión sobre la escucha conformando las relaciones entre el eco y la reflexión óptica —la cual varía según la capacidad reflejante de los cuerpos— o, también, las relaciones de intensidad y precisión entre el sentido y el objeto. El tacto es un sentido particularmente preciso porque tiene una relación directa con el objeto y solo desde esta precisión directa podemos comprender el sentido del fenómeno auditivo. La dificultad de este planteamiento, así como su atracción, consiste en el activar una dialéctica entre los niveles de la experiencia, entre contenidos lógicos, imagen y formas de la percepción. El resultado de la extraordinaria movilidad entre conceptos será la construcción de distinción cualitativa entre grave y agudo que no tendrá que ver con la velocidad del sonido, sino con la fuerza del impacto sobre el órgano de sentido, produciendo una transformación en la manera de entender el sentido, ilustrado justo por la analogía entre picadura y opresión.

puedes reconocerlos únicamente cuando la resonancia se difunde, cuando el sonido está en movimiento, en el momento en que el sonido es en acto.

El plano se deshilacha justo cuando se presentan las acciones producidas por el agudo y el obtuso sobre el sentido; hay un carácter que determina el color de las diferentes sensaciones, pero este carácter, observa Aristóteles, no depende de la velocidad de propagación del sonido, sino de la fuerza del impacto en el oído.

Una psicología que asimile la percepción a una adquisición de la forma sensible de los objetos por parte de los órganos sensoriales a través de la existencia de un medio —en este caso, el aire— promete una referencia a la imaginación y al sentido aptos para poner en marcha un juego conceptual muy rico.

La transposición imaginativa es una construcción analógica, porque traduce una *acción* del proceso sonoro, una acción que tiene analogía con otra imagen de la experiencia: el sonido, que se disocia de la cosa y, estimulado por la cosa, pincha y oprime en una relación dinámica. Podríamos agregar que, al encontrar su raíz en el fenómeno del sonido, la transposición lleva consigo una marca del cuerpo sonoro que la produjo, aunque la relación misma todavía quede sin determinarse en su totalidad. Lo que nos dice Aristóteles tiene que ver con el sentido interno del fenómeno, con un precipitado conceptual que de forma figurada puede involucrar a los otros sentidos. Sin embargo, sin salir de los nexos puestos en juego por el fenómeno perceptivo, ni de las potencialidades vinculadas a la aparición de las imágenes, todo se centra en el significado interno del proceso, sus posibles efectos expresivos.

El cuerpo sonoro condiciona la activación del proceso, no es un simple rastro de la cosa, ni siquiera un medio simple. Más bien, se mueve en el entretejido de estos componentes, en la traducción del movimiento en sonido, en la traducción del sonido en figuración, en una imagen. A través del plano atributivo interpretado por el juicio, la imagen es traída hacia la mejor articulación de su potencial. En otras palabras, el sonido concreto pone en movimiento un proceso cuya transposición resulta compleja precisamente en el nivel del sentido.

Existe el plano cualitativo, que solo podemos aclarar en términos metafóricos. Sin embargo, la metáfora traduce bien el entretejido⁵ de las relaciones entre los órganos sensoriales y el valor de sus relaciones, dejando entrever, aparecer un concepto que casi es acompañado por la metáfora hasta el umbral de su misma posibilidad de pensar. Además, el fuerte impacto en el oído parece casi el preludeo de una materialidad fenomenológica de la masa sonora que se presenta como impactante.

Elegimos movernos dentro de este terreno, donde se entrelazan una serie de reflexiones sobre la sensibilidad y las calidades del fenómeno sonoro que se iluminan mutuamente: graves y agudos, por ejemplo, no se conciben solo como redes numéricas, relaciones, sino como extremos de un intervalo musical que tiene propiedades fenomenológicas bien definidas. En este sentido⁶, constituyen relaciones cualitativas cuya acción se ilustra a través de la valorización imaginativa del efecto: oprimir o pinchar son acciones que van más allá de la relación cuantitativa entre vibraciones. Más bien, van pensadas dentro de un ámbito relacionado con la psicología de la escucha que proviene del relativismo de una subjetividad empírica pura. Quisiera decir que son propiedades pensadas de esta manera, comenzando por el compositor, que trabajará en las relaciones gramaticales elementales, que tensan los sonidos uno hacia el otro.

§ 2 La imaginación oculta en el material

El tema del grave y del agudo vuelve a presentarse en una de las encrucijadas fundamentales de la filosofía de la imaginación que Giovanni Piana nos ha entregado en *Elementos de una Doctrina de la Experiencia*⁷. Piana se inspira en la figuración melódica.

⁵ Cfr. Ronald Polansky, *Aristotle's De Anima*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 296 – 297.

⁶ Estos aspectos se desarrollan como ejemplo en las lecciones de Husserl sobre lógica trascendental, en particular en las secciones sobre objetivación activa y estratificación de la objetivación: cfr. Edmund Husserl, *Lezioni sulla sintesi attiva. Estratto dalle lezioni sulla logica trascendentale (1920/1921)*, Luigi Pastore (ed.), Mimesis, Milán, pp. 61-71 y pp. 113-127.

⁷ Cfr. Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milán, Il Saggiatore, 1979, pp. 155 y sig.

Consideréis, por ejemplo, una melodía. Ella "nos gusta" [...] nos dice algo (aunque no seríamos capaces de decir claramente qué cosa). La encontramos "expresiva". Por otro lado, una melodía no es más que una *composición* de sonidos dispuestos en un cierto orden y entre los cuales se producen ciertas relaciones. Los sonidos individuales que la componen, considerados independientemente de su modo de composición, podrían denominarse como sus *materiales*. Entonces, podríamos preguntarnos: ¿surge la *expresión* —sin importar lo que se quiera decir con esta palabra— con la melodía misma? O bien, ¿hay algún sentido legítimo en el que podamos decir que sus materiales ya están cargados de expresión?⁸

Entramos en una perspectiva fenomenológica: lo primero que se detecta es el poderoso vínculo que amarra el tema de la expresividad al tema del material. Los sonidos, los materiales de la música, vehiculan expresividad precisamente gracias a su propia materialidad fenomenológica: unas pocas líneas después en el mismo texto, Piana observa que muy difícilmente podríamos apenas abrir el tema de la expresividad musical, si la materia prima pudiera entenderse como algo expresivamente neutro. Pero ¿qué señala esta declaración?

Una serie de problemas que deben resolverse en relación con las distinciones elementales que se aplican en este plano, y en el plano de la terminología que les corresponde. Y aquí vuelven los sonidos agudos y graves, y los movimientos sonoros de ascenso de la región grave a la región aguda. Piana observa inmediatamente que un sonido no puede ser grave, si con este término queremos significar pesadez: ni puede ser agudo si queremos indicar la calidad de puntiagudo; y, por otro lado, se pregunta cómo se pueden mover los sonidos, e incluso bajar y subir. Usamos el lenguaje de los cuerpos y lo pasamos a cosas que no son cuerpos: grave, agudo, subir, bajar, son todas expresiones *imaginativas*. Y son expresiones imaginativas que hablan de la dimensión táctil práctica, que parece acompañar el impacto perceptivo del fenómeno auditivo, que se preanuncia como masa sonora, según el enfoque del tema perceptivo que hemos visto desarrollado en el *De Anima*.

⁸ *Ibidem*, p. 155.

Para dar consistencia a esta hipótesis inicial dentro de una relectura del concepto de imaginación, Piana propone modificar la terminología que usamos para hablar de los sonidos, buscando expresiones que no contengan imágenes, que puedan aspirar a un plano de mayor neutralidad, sin implicaciones corporales.

En lugar de sonidos graves, podríamos hablar de sonidos que pertenecen a la primera región: podríamos indicar en sucesión los sonidos que se sitúan entre los graves y los agudos, como sonidos que pertenecen a la segunda región, y los agudos, como sonidos que pertenecen a la tercera región. Por supuesto, señala Piana, un residuo de operación imaginativa quedaría todavía adherido a la palabra “región” (y podríamos preguntarnos con el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* si este problema es real y si sentimos esta tarea como una falta real): las designaciones de “primera”, “segunda” y “tercera” son en cambio completamente convencionales (podemos invertir la forma en que las utilizan). De esta manera, se podría hablar de una secuencia de sonidos de la primera a la segunda región o de la tercera a la primera, sin utilizar la expresión “ascendente” o “descendente”. Así que podríamos obtener una terminología relacionada con las estructuras sonoras técnicamente adecuadas, totalmente, o casi carentes de un alcance imaginativo. Tan pronto como operamos este tipo de neutralización expresiva, el problema de lo imaginativo, y de su conexión con el plano de lo percibido, adquiere un énfasis aún mayor.

De hecho, cuando utilizamos expresiones imaginativas, queremos describir *la impresión que nos hace el sonido*, y no podemos creer que la posibilidad pura y simple de establecer una terminología imaginativamente neutral logre que los sonidos se presenten con la misma indiferencia definida por esos términos. La diferencia, por supuesto, incluso antes de imaginativa, es ante todo simplemente perceptiva. Cualquier reversión de la designación técnica no conduce a ninguna modificación en las cualidades perceptivas de los sonidos. Y sobre la base de una diferencia perceptiva, se injertan diferentes direcciones de movimiento de la imaginación⁹.

De esta manera, Piana cree haber aclarado en qué sentido los dos planos de la expresividad dentro del material perceptivo y de la valorización imaginativa cierran

⁹ *Ibíd.*, pp.156 – 157.

lazos sólidos entre sí, en la dimensión de la escucha: sin embargo, todavía hay que añadir algo más. Cuando hablamos de sonidos, no solamente señalamos una simple referencia asociativa a la pesadez de los cuerpos, sino una efectiva *fusión* imaginativa.

La idea de fusión debe tomarse literalmente, la gravedad se presenta como un "valor de gravedad", y por lo tanto como un índice de una síntesis direccional de la imaginación (esto deriva de su ser un precipitar de aspectos posibles hacia la fusión imaginativa entre los sentidos). En ella será puesta en cuestión no solo su pesadez, sino también la lentitud, la opacidad, el grosor, la idea de algo masivo, voluminoso, posiblemente profundo o tenebroso.

Hay una continua implicación mutua de ideas, sentidos y posibles direcciones y es esta implicación continua de "ideas" lo que las une bajo la noción muy plástica de unidad imaginativa, que constantemente gravita sobre la escucha, sacudiendo al oyente de su pasividad inicial. Sería bueno seguir la elucidación de la argumentación, que nos sitúa frente a un material capaz de expresividad, precisamente porque está imbuido de potencial alusivo, según una de las características típicas del enfoque fenomenológico. La conclusión es que en el material hay *una imaginación oculta*.

258

Nº 96
Noviembre
diciembre
2020

Y entonces es totalmente lógico hablar del movimiento del grave al agudo como un movimiento ascendente. Para la imaginación el lugar de la gravedad se encuentra abajo y no arriba [...]. Estas caracterizaciones cualitativas reenvían a una valorización imaginativa, misma que otorga al material una capacidad expresiva. Esta expresividad y la *capacidad alusiva del material* integran un todo único.¹⁰

Con referencia a la capacidad alusiva del material podría abrirse una discusión muy eficaz sobre el significado de la expresión "improvisación". Al mismo tiempo la búsqueda de los sentidos posibles, que van intersecándose uno en la transparencia de otro — feliz expresión que tomará forma en la *Filosofía della musica*— decide la práctica compositiva, como lugar de juegos lingüísticos continuos para la imaginación musical. Además, en la música el juego acontece como en la imagen de Wittgenstein, pero sus reglas son mucho más plásticas y necesariamente se deshilachan entre sí. Dicha

¹⁰ *Ibidem*, p. 157.

plasticidad es el fondo silencioso de cada análisis musical, marcando la naturaleza eminentemente simbólica de lo musical e iluminando en el material juegos aptos para sacar a la luz los aspectos que el músico, caso por caso, deja surgir.

§ 3 Ambigüedad

En la coda de este párrafo Piana toca de cerca las intersecciones más delicadas de la relación música-lenguaje con el fin de ilustrar en profundidad su compleja problemática. El problema inicial de la forma de describir *verbalmente* los sonidos evolucionó en esta modalidad hasta el surgir del tema de la imagen. Una imagen, podría decirse con Aristóteles, sin fantasía, pero vinculada a un hilo doble con la posibilidad de crear imágenes en la misma constitución del concepto. Algunos podrían objetar que la terminología no tiene nada que ver con los hechos en sí y que la terminología no tiene relación con el plan de la experiencia, pero sería difícil sostener una separación total entre los dos planos de la experiencia y de la constitución lingüística.

Sin embargo, incluso si aceptamos que estas palabras de algún modo definen la impresión que nos proviene del sonido, esta referencia del lenguaje a la experiencia evidentemente no puede garantizar nada en relación con una posible generalización. ¿El mismo hablar de una “impresión”, no es acaso equívoco? [...] Y si aceptamos que el lenguaje tal vez pueda ser un espejo de la experiencia, esto podría ir en contra de lo que estamos diciendo. Si creemos que la palabra 'grave', entendida en su alcance imaginativo, se adapte a los sonidos de la primera región, otros podrían pensar que se adapta mucho mejor a los sonidos de la tercera región.¹¹

La respuesta es bastante clara: la misma base asociativa de las síntesis imaginativas no permite una disolución de las *resistencias del material* inherente a una actitud empírica historicista coherentemente desarrollada. Los datos perceptivos no son un magma sin forma, ni siquiera desde el punto de vista de la imaginación: un contenido cualquiera no se puede valorar en una dirección cualquiera. Podríamos añadir una

¹¹ *Ibidem*, p.158.

obviedad a lo que dice Piana: no todos los juegos lingüísticos son posibles, ni siquiera en la dimensión de la escucha. Y así llegamos a la conclusión, observando de nuevo, con Piana, que cualquier contenido no puede ser valorado en una dirección cualquiera. La misma naturaleza fenomenológica del sonido decide acerca de la naturaleza del problema: esos sonidos son ligeros, esos otros, en cambio, rápidos y ligeros. ¿Nos enfrentamos a algún tipo de enredo? Tal vez sí, pero como no puedo ver el rostro de un hombre en la *Annunziata* de Antonello da Messina, como escribe Paolo Spinicci en otro lugar, tendría una cierta dificultad en hablar de la cantable transparencia cristalina del sonido del tímpano. El enredo está dentro del plano fenomenológico, y podemos encargarnos de él con calma. Como sucede con la infabilidad del aroma del café, por el segundo Wittgenstein, hay planos que el lenguaje no puede, y tal vez no debería, desenredar.

§ 4 Reanudación del problema en *Barlumi per una Filosofia della Musica**

La incumbencia de estos aspectos materiales, una materialidad que envuelve implacablemente el momento perceptivo, también caracteriza el piano rítmico-temporal, la dimensión más sublimada del sonido. Toda la música vive en el proceso rítmico de la escansión, en la forma en que el sonido hace que el tiempo pulsado ocurra como tiempo percibido. Sin embargo, este principio formal, que nos dice cómo debe ocurrir el sonido, tiene que lidiar con la forma en que los golpes, los incisos rítmicos, ponen de relieve las relaciones de intensidad.

El espesor temporal del sonido se relaciona a relieves de intensidad que son, al mismo tiempo, materiales y formales: cuando leemos una indicación rítmica, somos llevados a ver en ella una relación matemática pura, que organiza el flujo sonoro de la pieza. Sin embargo, esa indicación guía el acontecer de la pieza, también a través de la intensidad de los acentos que organizan el flujo temporal del sonido. Sin estas diferenciaciones internas, el ritmo nunca podría tomar relevancia, así que la resistencia del material impone que la conformación del ritmo pase a través de la duplicidad del carácter sonoro de las percusiones. Las percusiones por un lado son esquema sonoro,

instrumentos que imponen los criterios del orden por medio del cual el material sonoro adquiere su forma. Sin embargo, al mismo tiempo, son materia sacudida por la intensidad del golpe. En otras palabras, la intensidad del sonido, si bien no es el único criterio que define la conformación de los caracteres temporales de una pieza, de todo modo sigue siendo un parámetro diferencial esencial para poder enfocar la forma en que las relaciones proporcionales entre los valores se proyectan dentro del espesor sonoro de la pieza. Hay una intensidad acentual, vinculada al hecho de que el material perceptivo no es una estructura puramente sublimada.

Hay [...] entre la diferenciación rítmica y la diferencia de intensidad, alguna forma importante de relación. Lo atestigua el hecho de que un acento "intensivo" puede fortalecer un acento "rítmico" o puede entrar en conflicto con él, realizando en ambos casos una función rítmica significativa.

Para iniciar tal reconsideración, es oportuno dar la máxima importancia a un aspecto que, por razones internas de nuestra exposición, ha permanecido hasta ahora algo descuidado: se trata de la duplicidad de los sonidos de percusión, que por un lado son sustancias sonoras auténticas, concreciones sonoras plenas y completas en la enorme variedad de sus diferencias materiales. Por otro lado, precisamente en su materialidad y concreción, pueden entenderse como representativas de un entramado abstractamente temporal, así que esa duplicidad también se reflejará en nuestro problema. Por lo tanto, cuando se sugieren la fuerza y la debilidad del sonido como factores que caracterizarían la diferencia entre acento y falta de acento, y precisamente en relación con la dimensión rítmica, en esto debemos ser capaces de captar no tanto la diferencia pura de intensidad, sino su sentido representativo.

En el sonido fuerte debemos ver un énfasis puesto en el sonido, así como en el sonido débil una alusión al silencio.¹²

Si un grupo rítmico se extiende en la duración, esa duración da forma al tiempo, y ese movimiento en su devenir gira la percepción hacia sí misma. Pero esto sucede en un entretejido de elementos, en el cual los factores tonales, materiales del sonido y la

* "Vislumbres para una Filosofía de la Música" (2006), apuntes de Giovanni Piana anteriores y posteriores a la publicación de la *Filosofía della Musica* (1991).

¹² Giovanni Piana, *Filosofía della Musica*, 1991, p. 199.

abstracción de los patrones temporales, se desenmascaran unos a otros, en un proceso basado en una intensidad acentual energética. El sonido rítmicamente acentuado es intensidad, pero *la intensidad escenifica las formas de origen*. El golpe débil y el golpe fuerte tienen valor representativo porque se acercan o se distancian dinámicamente del centro de la escena sonora y en esta sucesión permiten la alternancia entre fuerte y débil, que es la sal de la configuración rítmica. La idea es poderosa: la intensidad del golpe hace que un sonido con espesor entre en la escena. El sonido emerge gradualmente, apenas se puede percibir o bien de repente ocupa el centro de la escena sonora, dependiendo de los diferenciales de intensidad con los cuales se acentúa, de acuerdo con una progresividad infinita.

Las configuraciones de sonido, por lo tanto, atraen por un motivo plástico, una plasticidad inminente, que desde la discreción rítmica puede traer al interior del flujo sonoro. El tema, muy original, será tratado de manera sistemática en el hermoso, y poco leído, *Barlumi per una Filosofia della Musica*¹³. Piana desarrolla tales consideraciones, moviéndose desde el sonido de *glissando*, partiendo de la construcción informática del continuo sonoro. Este método permite entrar en el acontecer del sonido, desde un punto de vista material y temporal: el sonido fluye en al menos dos sentidos que precipitan el uno en el otro en un flujo de materia sonora en su transcurrir.

Ya no hay intervalos en la secuencia sonora. Y tampoco hay puntos de sonido. El inicio se determina puntualmente y así también el final, pero pronto el primero huye y el final tiene un carácter de truncamiento. El movimiento, que anteriormente era de un lugar a otro, ahora se ha convertido en un proceso fluido, en el cual, más que [puntos, se podría hablar de fases que siempre representan fases de transición¹⁴.

Si aceptamos la lógica del *continuum* y aislamos segmentos demasiado pequeños en el espacio sonoro, la percepción ya no podría identificar las diferencias específicas entre alturas, y solo descubriría diferencias en la luminosidad. Si dos sonidos están

¹³ Cfr. Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica* (2006), p. 77.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 78.

demasiado cerca, los identifico solo como una variación de intensidad en el *mismo* sonido, sin poderlos diferenciar entre ellos, perdiendo la posibilidad de identificar la posición del sonido en el espacio, su individualidad. Por esta razón, en nuestra tradición con base matemática, Apolo despelleja a Marsia, exilia el sonido de *glissando* de su *aulos*, que tiene tanto poder seductor, y crea un sistema de granos sonoros discretos y reconocibles, sin ir más allá del cuarto de tono. Sin embargo, el flujo de sonido muestra despiadadamente algunos aspectos internos de la percepción sonora, aspectos que cuestionan el problema de la materialidad sonora.

En el intervalo mínimo del flujo sonoro el mismo sonido *se arquea* y *se eleva*, se vuelve más claro subiendo y más oscuro bajando, sin siquiera diferenciar posiciones. En otras palabras, se sitúa en la región que muchos amigos llaman la sensación pura, de un *continuum* que tiene la interesante propiedad de llevar dentro de sí valores estructurales, que la misma experiencia gradúa de manera implacable. No reconocerlo simplemente significa mentirse a sí mismo.

Si el mismo sonido, *en el flujo*, es más claro u oscuro, esto implica un cambio de espesor, como sucede con la presión de la punta del lápiz cuando dibujo un segmento. Este aspecto no debe *explicarse* por el proceso de medición, pero se pone de *relieve*, y la palabra debe tomarse literalmente, en el plano perceptivo.

El espacio musical no es una estructura neutral, y esto es lo que se conserva también en la experiencia de escuchar, cuando hablamos de una forma de entender el sonido como masa. En la región grave el sonido tiene un espesor pegajoso que estorba: no es una síntesis metafísica, sino una condición de contorno de escucha, en la cual no hay interpretación que se mantenga. Así es, no depende de mí, y ningún dato lingüístico podrá descomponerlo. A medida que el sonido se eleva, el flujo sonoro tiene un carácter tridimensional, que los gráficos no pueden describir, porque son estructuras visuales triviales. Como los sonogramas, los gráficos nos dan un mapa, pero no atrapan el cambio de espesores en el movimiento ascendente o descendente respecto a su centro; a lo mejor lo rastrear, mientras que el oído vive en él.

Nos guste o no, la escucha tropieza rápidamente en esta característica, ya al nivel de la forma espacial más sublimada, la articulación regional de las alturas. Todo esto implica que el acento sea implícitamente un evento material, no solamente formal, y que el mundo de la conformación de lo musical ya esté impregnado por tal

materialidad. Es el pre-formante de toda forma de escansión, como acento rítmico, tiempo fuerte de la batuta musical (*ictus*), entendido como la ignición del ritmo, si queremos utilizar un concepto de los Gregorianistas.

Tales ideas, tan fructíferas, implican el desarrollo de todas las últimas especulaciones musicales de Piana. Desde el ensayo sobre el tono hasta el estudio sobre el cromatismo, se dibuja un enfoque sonoro muy rico, donde el aspecto corporal de lo percibido se convierte en una condición de apertura para una reinterpretación fenomenológica de todo el plano de la música, desde la forma hasta el timbre. Por eso, la escansión no tiene finalidades únicamente formales, sino hace que acontezca un proceso que afecta a los espesores de la materia sonora; por otro lado, el espacio es el flujo, y sus momentos varían en densidad y espesor.

Ahora tal vez podamos comprender el sentido interno de la forma de proceder de Piana. Siguiendo obsesivamente la articulación de un problema, ha cambiado su signo. No basta con decir que el tiempo y la materia están en una relación perceptiva profunda, o que la materia llena el tiempo, más bien se logra reconocer que con la intensificación del golpe en la materia sonora, con el acento, el tiempo toma forma. La percepción atmosférica, siempre recurrida por el contraste y la unificación, nos remite así a la línea trazada en la hoja. La línea como síntesis entre puntos, como configuración de trazos materiales que ocupan extensiones, no tiene nada abstracto; al contrario, es una incumbencia muy concreta, así como el sonido es material y lato. Tales ideas, tan originales, todavía reclaman ser desarrolladas, pero, sin duda, es muy difícil negar la profunda originalidad en la que Piana ha colocado sus especulaciones sobre lo musical. Una profundidad que merece una evaluación y reconocimiento muy amplio, dentro del desarrollo actual del debate sobre la música. Desde el lago congelado aristotélico hasta la materialidad del flujo, el tema imaginativo orienta la forma perceptiva, constituyendo el campo de elaboración de los juegos lingüísticos determinados por la resistencia del material.

Bibliografía:

Aristóteles, *Acerca del Alma*. Trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos: Madrid, 1978.

Burnyeat, M., «Aristôte voit un rouge et entend un “Do”: combien se passe-t-il de choses? Remarques sur “de Anima”, II, 7-8”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, n. 2, abril – junio 1993, pp. 262 – 280.

Husserl, E., *Lezioni sulla sintesi attiva. Estratto dalle lezioni sulla logica trascendentale (1920/1921)*, Luigi Pastore (ed.), Mimesis, Milán, pp. 61-71 y pp. 113-127.

Piana, G.,

- *Elementi di una dottrina dell’esperienza*, Milán, Il Saggiatore, 1979.
- *Filosofia della Musica*, lulu.com, 1991.
- *Barlumi per una filosofia della musica*, lulu.com, 2006.

Polansky, R., *Aristotle’s De Anima*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA