

## POSIBILIDAD DE UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA. UN ESTUDIO ANALÍTICO DE LOS CONCEPTOS DE FENÓMENO, TIEMPO Y ESPACIO SONORO EN GIOVANNI PIANA

The Possibility of a Philosophy of Music. An Analytical Study of the Concepts of Phenomenon, Time and Sound Space in Giovanni Piana

Davide Eugenio Daturi

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

[daturidavide@gmail.com](mailto:daturidavide@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-2663-6117

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es demostrar que la filosofía de la música de Giovanni Piana ilustra suficientemente la posibilidad de una reflexión estructurada y sistemática sobre la música; la propuesta presentada por el filósofo italiano, la cual nace y se desarrolla en el marco de una perspectiva fenomenológica, permite entender las problemáticas metodológicas que deben resolverse y los análisis estructurales que deben proponerse para sentar las bases de un estudio filosófico de este arte. Después de una introducción de algunas teorías históricas sobre la música y una problematización de la noción de filosofía de la música, se ahonda en la propuesta filosófica de Giovanni Piana donde el filósofo italiano dice ponerse en los bordes de la música para evidenciar la legalidad estructural que reside en el trasfondo de todo fenómeno acústico y que el autor define como “espacio sonoro”.

**Palabras clave:** *Giovanni Piana, filosofía, música, fenomenología, espacio sonoro.*

### ABSTRACT

This article aims to prove that Giovanni Piana's philosophy of music sufficiently illustrates the possibility of a structured and systematic reflection on music. The proposal presented by the Italian philosopher, which originates and develops within the framework of a phenomenological perspective, allows us to understand the methodological problems that must be resolved and the structural analyses that must be proposed to understand the basis of a philosophical study of this art. After an introduction of some historical theories about music and the problem around the philosophy of music, we will focus on the philosophical proposal of Giovanni Piana where the Italian philosopher says to place us within the limits of music to highlight the structural legality that resides in the background of all the acoustic phenomenon that the author defines the “sound space”.

**Keywords:** *Giovanni Piana, philosophy, music, phenomenology, sound space.*

## INTRODUCCIÓN

Ya en la época antigua el hombre ha demostrado un claro interés hacia el poder seductivo de la música (Vizzardelli, 2015). En el discurso filosófico, donde la estética todavía no era una disciplina filosófica autónoma, pero sí se hablaba ampliamente de arte y experiencia de lo bello, la habitual curiosidad del filósofo griego llegaría a problematizar dos aspectos en particular de la música. Por un lado, se recuerda la polémica que encuentra resonancia en Platón y Aristóteles sobre la naturaleza mimética de la música, sobre todo en relación con la imitación de los caracteres y la educación de los ciudadanos (Young, 2023). Por el otro, sin bien los pitagóricos no fueron los primeros en relacionar este arte,<sup>1</sup> a través de las nociones de número y proporción, con aquella armonía “mayor” que es posible constatar en la naturaleza y en el movimiento circular uniforme de los planetas, representaron la primera escuela que trató de sistematizar este discurso; se pusieron, de esta manera, las bases de aquella Gran Teoría<sup>2</sup> (Tatarkiewicz, 2008) que influenciaría siglos enteros de la cultura artística occidental.

En este sentido, el vínculo entre filosofía y música atraviesa de manera constante las épocas que nos separan de los primeros pensadores griegos. Por donde miremos, en su amplia gama de representantes, la historia de la filosofía y de la música han vivido entrelazadas: no solo Platón y Aristóteles o los más antiguos pitagóricos, sino la mayoría de los más reconocidos filósofos occidentales se acercaron —confirmando y desarrollando las ideas de los antiguos maestros— al misterio que se esconde detrás o debajo de los “productos” de una técnica que pareció constantemente

---

1 Cabe recordar que la filosofía egipcia, entre otras culturas, se anticipa a la filosofía pitagórica en la idea de armonía mayor con la diosa Maat.

2 Como nos dice Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas*, con esta expresión se quiere referir a todas aquellas teorías que desde la antigüedad griega consideran el equilibrio, la armonía, la simetría y la proporción que componen los elementos de una obra de arte como razón principal de su belleza.

frente a sus ojos más divina que humana. De hecho, siguiendo un camino que hace abiertamente referencia a la teoría pitagórica y a los dos primeros maestros, ya en la época romana se encuentran numerosas reflexiones filosóficas sobre la música. Según Alejandro de Afrodisias, siguiendo la relación que Ptolomeo encuentra entre el orden formal y la belleza (Young, 2023), la armonía es el aspecto más característico de dicho arte, cuyo valor, por lo tanto, es equiparable, en sus formas más perfectas, a la manera en que el número, que igualmente la compone, se encuentra en la base de la misma realidad (Castelli, 2022). En línea con lo anterior, pero encaminado por la teoría platónica, Plotino sostiene que existe una “doble música”:

On the one hand, there is sensible music, which manifests itself through the sound of the singer and of an instrument, and which makes the soul incline towards the sensible world. On the other, there is intelligible music, which directs the soul towards the intelligible and that which is beyond any sound. (Michalewsky, 2022, p.178)

De esta manera, Plotino traslada el carácter dualista de la filosofía platónica —lo sensible separado de lo inteligible— dentro del ámbito de la música, otra vez evidenciando el valor estético de todo lo que se propone en sí como armónico y equilibrado.<sup>3</sup> Sin embargo, en este nuevo acercamiento filosófico a la música, Plotino sostiene también la idea de que, a diferencia de los filósofos, los músicos son incapaces de empezar su ascenso hacia la belleza ideal, ya que, si bien son fácilmente movidos por la belleza

---

<sup>3</sup> Por la misma razón, como bien se sabe, en la Edad Media la música formó parte del conocido *quadrivium* de las artes liberales: si bien se necesita de conocimientos técnicos para producirla, la experiencia trasciende lo meramente sensible y se proyecta en un horizonte inteligible, en el puro mundo de las relaciones matemáticas y proporciones.

de los sonidos armónicos, no logran alcanzarla sin el apoyo de la filosofía.<sup>4</sup>

Diferente, en cambio, es la posición de otro celebre neoplatónico, Proclo, quien apuesta, más bien, por el carácter educativo de cierta música, como punto de pasaje obligado para el discente en la elevación espiritual hacia lo inteligible.

[This kind of music] educates the character by means of harmonies and rhythms which lead to virtue, discovering which harmonies and rhythms can educate the passions of the souls and mold the soul with excellent character traits in all actions and circumstances, and which ones, opposite to these, put souls out of tune by tightening or loosening them and leading them to disharmony and lack of rhythm. And this you might say is the educational music, which is ordered by the statesman, in conjunction with gymnastics, to which the Socrates of the Republic is looking when he discussed [398d ff.] harmonies and rhythms. (O'Meara, 2022, p. 229)<sup>5</sup>

---

4 “Lo primero de todo, debemos diferenciar a los tres candidatos comenzando por el músico. Expliquemos cómo es por naturaleza. Pues bien, a este hay que caracterizarlo como muy impresionable y embelesado ante la belleza, mas no tan capaz de conmoverse por sí solo; presto, en cambio, a impresionarse por cualesquiera «improntas», por así decirlo: como los medrosos ante los ruidos, así es este de pronto en reaccionar ante los sonidos y la belleza presente en ellos; y mientras rehúye siempre lo discordante y lo falto de unidad en los cantos y en los ritmos, corre en pos de lo bien acompasado y de lo bien configurado. Hay que conducirlo, por tanto, más allá de estos sonidos, ritmos y figuras sensibles del siguiente modo, prescindiendo de la materia de las cosas en que se realizan las «proporciones» y las «razones», hay que conducirlo a la belleza venida sobre ellas, e instruirle de que el objeto de su embeleso era aquella Armonía inteligible y aquella Belleza presente en ella. En suma, la Belleza, no tal belleza particular a solas. Y hay que infundirle los razonamientos propios de la filosofía, desde los cuales hay que conducirlo a la fe en las realidades que posee sin saberlo. Cuáles sean estos razonamientos, lo declararemos más tarde” (Plotino, 1985, I.3/pp. 20-35).

5 Para una mejor comprensión de la filosofía de la música de Proclo, véase: Moutsoupolus, E. (2004), *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*. Athènes: Acad. D'Athènes.

Otro celebre filósofo que dedicó un amplio espacio a la música es Boecio. En el segundo capítulo del primer libro del *De institutione musica*, afirmó que existen tres tipos de música: cósmica, humana e instrumental. Siguiendo un sentido jerárquico, Boecio partió de la explicación del nivel más bajo de la música, el instrumental, haciendo una cuidadosa descripción de la teoría de la armonía a partir de la obra clásica de Ptolomeo, *Harmonica*, pero, lamentablemente se ha perdido el resto de los libros que tratarían de los otros dos tipos de música. Sin embargo, se ha logrado recuperar el sentido de las otras dos acepciones faltantes (Chadwick, 1981) mediante la idea de que, por un lado, la noción de música cósmica en Boecio se refiere justo a la lectura pitagórico-platónica que, como hemos visto, anima de manera general el discurso antiguo sobre la música y considera que en el cielo existe una música eterna; por otra parte, la música humana en cambio se refiere a “la mezcla entre el alma incorpórea y el cuerpo físico” donde “las diferentes partes del cuerpo forman una estructura armónica” (Chadwick, 1981, p. 82). Asimismo:

What Boethius is likely to have said in the lost ending of the *Institutio musica* may be seen in Ptolemy’s third book on Harmonica. The primary concords of octave, fifth and fourth correspond to the soul’s threefold power to think, to perceive, and to acquire a skill or habit; or to kinds of virtue in moderating sensual desires, e.g. discretion (sophrosyne), self-control (enkrateia), and modesty (aids). Seven varieties of rational virtue can be distinguished answering to the seven modes or *tonoi* admitted to Ptolemy’s list. Changes in modulation are linked with changes in manner of life. That music is directly bound up with the moral and spiritual life is proved by Ptolemy from Pythagoras’ prescription to begin each day with prayer sung to a chant. (Chadwick, 1981, p. 82)

Finalmente, se puede observar cómo a un lado de la descripción del hecho físico de la música, que pone de resalte las relaciones entre proporciones numéricas y la experiencia general de lo armónico, también en Boecio la filosofía se dirige necesariamente

a una reflexión alrededor de la relación entre la música humana y la educación del hombre a las virtudes racionales.

Un paso decisivo en el desarrollo de la filosofía de la música es aquel que se gesta en los momentos de pasaje entre la cultura griega y la nueva cultura católica. Ya desde el primer siglo “la música tiene un lugar muy especial en la literatura cristiana” (Pelosi, 2022, p. 153). Si las obras de San Agustín y Santo Tomás representan propiamente “las etapas de inicio y término del proceso por el cual los filósofos católicos de la Edad Media llegaron a un acuerdo con la filosofía griega y armonizaron las doctrinas de Platón y Aristóteles con «sus propias creencias»” (Rowell, 1984, p. 88), también en el ámbito de una propuesta filosófica sobre la música, los dos filósofos introdujeron unas reflexiones que lograrían generar un puente entre la época antigua y el pensamiento filosófico moderno sobre este arte. En la perspectiva de S. Agustín, quien dedicó a la música un libro compuesto por seis volúmenes, la música es un verdadero conocimiento o, como afirma, una *scientia bene modulandi* (Agustín de Hipona, 2007). Su esencia queda relacionada, en consecuencia, con un hacer que da forma —según orden, unidad y proporción— a un producto que pasando por los sentidos llega a la mente perceptora del oyente, quien alcanza la belleza por medio del alma racional (Rowell, 1984), la cual sigue siendo el principio fundamental de la experiencia estética. En esta postura podemos resaltar una crítica más leve con respecto al carácter desviante de la música propuesta por Plotino, que, además, encontramos en otros autores antiguos, como Platón o Sexto Empírico, y a favor del valor educativo, para el ser humano, de la escucha de música armónica y estructurada en correspondencia, obviamente, con un estudio teórico de sus bases matemáticas. Por otra parte, a pesar de que en esta lectura se reflejan una vez más las teorías pitagóricas y platónicas, la incipiente teoría de la percepción agustiniana —si bien queda ampliamente limitada por el evidente apriorismo de la razón— abre un camino prometedor para el desarrollo de

propuestas filosóficas sobre la música centradas en la experiencia sensible del oyente.

En otro aspecto, la filosofía de la música de Santo Tomás se mueve en el marco de una teoría estética menos desarrollada respecto a aquella de San Agustín y que, sin embargo, tendría amplia influencia en los filósofos posteriores. En esta resaltan de manera particular las nociones de belleza y claridad. “La belleza”, afirma:

[...] incluye tres condiciones: integridad o perfección (*integritas sive perfectio*), ya que aquello que está dañado es por eso mismo feo; proporción adecuada o armonía (*debita proportio sive consonantia*), y, por último, brillantez o claridad (*claritas*), ya que se llaman bellas a las cosas cuyo color es brillante. (cit. por Rowell, 1983, p. 97)

Si, siguiendo el camino presentado hasta ahora, podemos relacionar sin problema la belleza musical con las primeras dos condiciones, la unidad y la proporción; en cambio la noción de “claridad” —que es fácil relacionar más bien con la experiencia visual— permite que nos aventuremos, como hizo Rowell,<sup>6</sup> en una interpretación: por su naturaleza más inefable e inconsistente o menos material en el mundo de las artes la música se presta justamente a representar por excelencia un poderoso y miste-

---

6 “El significado del término *claritas* para la posterior filosofía del arte supera en mucho a lo que Santo Tomás pudo haber tenido en mente. El aliento semántico de la palabra ha dado origen a muchas interpretaciones: la luz del puro Ser, un hacerse visible o audible, una cualidad en sí (cuyas propiedades son la simplicidad, la uniformidad y la intensidad), la luminosidad de forma o la definición de una imagen estética en los sentidos y en la mente. Los otros criterios medievales sobre la belleza (orden, número, igualdad, proporción, armonía, simetría) eran cuantificables, pero *claritas* significa una cualidad, una propiedad intangible no sujeta a una medida precisa. Quisiera sugerir que *claritas* se refiere a la cualidad “de presentación” de una obra de arte, una intensidad luminosa especial que señala una obra de real excelencia. Y, en el caso de la música, la idea de *claritas* es una poderosa metáfora del fenómeno musical: un hacerse audible, la radiación de vibraciones complejas, armónicas, que surgen de su fuente, y su definición como estructura y movimiento tonal en la mente perceptora” (Rowell, 1983, p. 98).

rioso “no sé qué”<sup>7</sup> relacionado con la experiencia sensible y que encontramos justo en la noción tomista de *claritas*, la cual desde su formulación inicial sigue siendo un concepto oscuro, es decir, problemático para una interpretación racional (Leibniz, 1983). Además, el fundamento aristotélico que se encuentra en la filosofía tomista abre el camino para una lectura de la experiencia musical como el producto de un encuentro y mediación entre intelecto y sensibilidad, creando las condiciones para que la filosofía pusiera la atención en el carácter sensible del sonido.

Mucho más se podría decir de la filosofía de la música de la Edad Media, sin embargo, justo los autores citados representan un parteaguas fundamental para entender el desarrollo de las cuestiones que irán presentándose sucesivamente. No cabe duda de que el marco pitagórico y neoplatónico en que la música había sido proyectada desde la Antigüedad —junto con el corte ético y educativo con el que esta teoría se fusionó sucesivamente— funcionó como una limitación en el desarrollo de una teoría filosófica capaz de introducir una lectura novedosa de este arte. El mismo compositor tuvo que esperar hasta el siglo XVII para salir del anonimato en que se habían encontrado sus antecesores y poder reclamar, sino el público reconocimiento, por lo menos la presencia de su nombre al final de la partitura. Además, si son particularmente esporádicos los casos, incluso en la Edad Media, en que el talento del compositor llegó a ser reconocido (Young,

---

7 Incluso un racionalista como Leibniz ilustra con esta expresión el aspecto más característico de la experiencia estética. En el *Nuevo tratado sobre el intelecto humano*, Leibniz habla de pequeñas percepciones que generarían aquel “no sé qué” típico de la experiencia estética: “Estas pequeñas percepciones tienen por sus efectos mayor eficacia de lo que se piensa. Ellas producen ese no sé qué, esos gustos, esas imágenes de las cualidades que tienen los sentidos, claras en conjunto, pero confusas en sus partes, esas infinitas impresiones que provocan en nosotros los cuerpos que nos rodean, esa conexión que cada ser tiene con el resto del universo” (Leibniz, 1983, p. 47). Sobre el tema del carácter inefable de la música también véase: Jankélévitch, V. (1953). *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil y Abbate, C. & Gallope, M. (2021). *The Ineffable (and Beyond)* en Mcauley, T., Nielsen, N. & Levinson, J. (Coords.). *Western Music and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

2023), el mero ejecutor de la pieza quedaría totalmente excluido de tal posibilidad, siendo el representante de un oficio que ya en la *Política* de Aristóteles había sido rebajado a una cualquiera actividad que repetía puros gestos mecánicos (1341b 10-15).

Por otra parte, en la época moderna las aportaciones filosóficas sobre la música se van desprendiendo de la teoría metafísica de origen pitagórico y, por lo general, adquiere mayor fuerza la teoría antigua que consideraba la música como una forma de imitación de los caracteres por medio de los sonidos. De igual manera, se vuelve siempre más evidente el poder de la música en expresar y generar emociones, también por medio de la invención de nuevos instrumentos que producían variedades de timbres diferentes y novedosos, y, por consiguiente, se pone en el centro de la discusión la experiencia sensible y el valor estético de la obra. Sin embargo, la distinción entre el lugar central de la razón en la experiencia musical, por un lado, o de los sentidos, por el otro, sigue siendo por siglos el aspecto que caracteriza las dos posiciones teóricas principales. Mientras que, por un lado, la primera juzga la belleza de la pieza debido a su aspecto armónico, los sentidos son la fuente principal del goce estético donde el sentimiento se genera en cambio en la escucha de la melodía. En este sentido, Young afirma que entre 1500 y 1700:

Two main schools provided accounts of music's expressive power. The first, which stretches from Zarlino in the sixteenth century to Rameau in the eighteenth, held that music owes its expressive power to the impact that harmonies naturally have on humans. I will call this the rationalist school of philosophy of music. This school generally held (...) that music is primarily valuable as a source of pleasure. According to rationalism, we judge by means of reason whether or not a work of music is good. The second school, which stretches from the Florentine Camerata to Jean-Jacques Rousseau and beyond, held that melody gives music its expressive power. Generally speaking, this second school identified musical expression with imitation. In particular, music was thought to imitate human expressive behaviour. According to empiricist philosophy of music, as

we may call this school, the expressive power of music can be empirically investigated since the relationship between music and human expressive behaviour can be empirically investigated. Empiricists believed that music is judged by the senses: listeners feel whether music is aesthetically valuable or not. Empiricists often believed that ancient music is superior to modern music. (Young, 2023, pp. 66-67)

De esta forma, queda claro cómo en la época moderna el estudio de la música desde una perspectiva filosófica se va alejando de las limitaciones históricas impuestas por las diferentes versiones de la teoría pitagórica, a favor de la distinción, central para la filosofía de aquellos años, entre racionalismo y empirismo. Es por lo mismo, que un celebre anticartesiano, Gianbattista Vico, en su *Ciencia Nueva*, sostendrá la idea de que los primeros hombres —equiparados a unas bestias sensibles— aprendieron a hablar mediante una primera forma de música, el canto, debido a su tendencia natural a sufrir y expresar sus pasiones con la voz. Como nos dice, “demostrado el origen de los hombres mudos, estos debieron en principio, como hacen los mudos, emitir las vocales cantando; después, como hacen los tartamudos, debieron emitir también cantando las consonantes” (Vico, 1995, p. 229). Finalmente, confirmando la relación entre música y emociones agrega que “naturalmente nació el canto, medido por el verso heroico, al ímpetu de pasiones violentísimas, así como todavía observamos en las grandes pasiones que los hombres se ponen a cantar y, sobre todo, los sumamente afligidos y alegres, como se ha dicho en las *Dignidades*” (Vico, 1995, p. 225).

La relación entre sonido y emoción y el estudio del poder expresivo de la música representan una vertiente que, si bien no era nueva,<sup>8</sup> alcanza un valor central en el Siglo de las Luces, sobre todo

---

<sup>8</sup> Recordemos otra vez cómo Aristóteles introduce el tema de la imitación de los caracteres mediante la música para la educación del ciudadano. En este caso el estagirita, conociendo la crítica platónica al teatro y a la música, se coloca en una perspectiva más abierta respecto a lo que había escrito su maestro en la *República*.

en un sentido crítico. El filósofo principal de la época que sostiene la idea de que la música es, por esencia, expresión de emociones es Rousseau. Sin embargo, también para el filósofo de Ginebra la referencia a la música se enmarca en la cuestión más amplia del origen del lenguaje humano en la natural predisposición del hombre al canto.

Algo similar dirá Herder cien años después, siempre en relación con el tema del nacimiento del lenguaje. Aunque el filósofo alemán critica el hecho de que la predisposición a las pasiones de los primeros seres humanos esté en la base del nacimiento del lenguaje mediante un primer instinto animal que los hiciera cantar; según Herder, en cambio, el canto no es un prelenguaje, sino un verdadero protolenguaje, mediante el cual el hombre aprendió a comunicar.<sup>9</sup>

La reflexión de la relación entre música y lenguaje se vuelve un nuevo tema a explorar en la filosofía del siglo XVIII. Leibniz mismo interviene en esta disputa sosteniendo incluso que la música podría considerarse un lenguaje en sí mismo.<sup>10</sup> Sin embargo, más allá de la posición extrema de Leibniz, la relación entre sonido y significado explorada en aquellos años representa el inicio de una

---

Proponiendo una relación entre cada modo musical y ciertos sentimientos, Aristóteles sostiene que quien fomenta o ejecuta una pieza musical debe conocer el efecto que esta produce en el oyente, y plantearse antes que todo cuál es el objetivo que quiere alcanzar: educar, divertir, purificar etc. (Aristóteles, 1988).

9 “Así, pues, si fue canto el primer lenguaje humano, fue un canto tan natural, tan apropiado a sus órganos y resortes naturales, como lo es el suyo al ruiseñor, que es, por así decirlo, una garganta que flota; tal fue también nuestro sonante lenguaje. Condillac, Rousseau y otros se han quedado a medio camino en este sentido; la sensibilidad, claro está, dio sin duda vida a las primeras voces y las elevó. Pero, en la misma medida en que nunca podía surgir de las simples voces de la sensación el lenguaje humano en que consistía ese canto, nos falta todavía algo que lo produzca; ese algo fue precisamente el nombrar cada uno de los seres según su lenguaje” (Herder, 1982, p. 149).

10 Citado por Herder, J. G. (1982). *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, Madrid, p. 149; véase también Leibniz, G. W. (1982). *Escritos filosóficos*. Buenos Aires: Editorial Charcas, p. 155.

especulación que, como veremos, cobraría un sentido central en la filosofía contemporánea.

Siempre en el marco de las propuestas filosóficas del setecientos sobre la música, otro tema de interés que se desarrolla en la estética trata del lugar de esta actividad en la clasificación de las artes. Es tal vez la obra maestra de Batteux, *Las bellas artes reducidas a su único principio*, un ejemplo inconfundible del cambio de los tiempos, en que la música —y, en consecuencia, el canto y la danza— empiezan a desprenderse de la autonomía temática que la tradición le había conferido. Aquí es necesario puntualizar que no se puso en tela de juicio la relación evidente de la música con las matemáticas; fue más bien el aparato metafísico pitagórico y neoplatónico que dejó el lugar a una noción de razón más humana, capaz de detectar la perfección de las relaciones sensibles de los sonidos y gozar de ello. De esta forma, según Batteux, lo que define la dignidad de la música para ser parte de las bellas artes es propiamente su naturaleza formal que, desde luego, representa también el principio de todas las otras artes (Batteux, 2015).

Dicho aspecto está en parte reflejado en el juicio sobre la música de un contemporáneo de Batteux: Immanuel Kant. Para el filósofo de Königsberg, esta actividad puede incluirse en las artes bellas solo si no queda enredada en un mero juego de sensaciones y, de esta forma, Kant demuestra inclinarse más a favor de aquella perspectiva que ha sido definida por Young como “racionalista”. Sin embargo, en contra de la tradición pitagórica o agustiniana, que se encuentra detrás de dicho punto de vista, Kant no considera que las matemáticas que se encuentran plasmadas concretamente en la proporcionalidad de los tonos musicales (y lo mismo dice de los colores) sean el principio concreto y objetivo<sup>11</sup> por el cual

---

11 Que la naturaleza matemática de la música sea solo una condición para un goce meramente subjetivo, pero no fundamento del juicio de gusto lo dice más adelante: “Mas lo que hay de matemático en la música no tiene ciertamente la menor parte en el atractivo y la emoción que la misma produce, esto no es allí más que la condición indispensable (*conditio sine qua non*) de esta proporción, en el enlace como

el sujeto juzga bella una pieza musical. En efecto, con base en la teoría del juicio estético kantiano, la experiencia musical puede llegar a un goce estético solo mediante un tipo particular de juicio, definido reflexionante, que, si bien no depende de algún concepto, puede tener como base el conocimiento explícito de las relaciones matemáticas entre tonos. De esta manera, la música puede ser objeto de dos experiencias distintas. Kant explica propiamente cómo se distingue aquella experiencia en que se genera un goce meramente agradable —y por ende, no universal— de la otra en que se lleva a cabo un juicio de gusto, en estos términos:

Cuando se piensa en la rapidez de las vibraciones de la luz y, en el segundo caso, del aire, que excede mucho en apariencia, toda nuestra facultad del juzgar inmediatamente, en la percepción, las proporciones de la división del tiempo por estas vibraciones, se creará que no sentimos más que el efecto sobre las partes elásticas de nuestro cuerpo, pero nosotros no notamos y no podemos juzgar la división del tiempo por estas vibraciones, y que así solo lo agradable, y no la belleza de la composición, se halla ligado a los colores y a los tonos. Mas si de otro lado, en primer lugar, se consideran las relaciones matemáticas, que se puede demostrar como que constituyen la proporción de las vibraciones en la música y el juicio que de ellas formamos, y se juzga la distinción de los colores, como es debido, por analogía con la música; si en segundo lugar, se refieren los ejemplos, aunque raros, de hombres que no han podido distinguir los colores, con la mejor vista del mundo, o los tonos, con el oído más delicado, mientras que otros que tienen esta facultad, hallan notables deferencias en la percepción de un color o de un sonido que varía (no digo tan solo en cuanto al grado de la sensación), según los diversos grados de la escala de los colores o de los tonos, nos podríamos entonces muy bien ver obligados a no considerar solamente las sensaciones de los colores y los

---

en la sucesión de las impresiones, que permite reunir las, impidiéndoles destruirse recíprocamente, por la cual aquellas se conciertan para producir, por medios de afectaciones correspondientes, un movimiento, una excitación continua del espíritu, y, por lo tanto, un goce personal duradero” (Kant, 2015, p. 258).

sonidos como simples impresiones sensibles, sino como el efecto de un juicio que formamos sobre, una cierta forma en el juego de muchas sensaciones. (Kant, 2015, p. 253)

Finalmente, agrega:

Según que se adopte una u otra opinión en la determinación del principio de la música, se nos llevará a definirla o según lo hemos hecho como un bello juego de sensaciones (auditivas), o simplemente un juego de sensaciones agradables. La primera definición refiere por completo la música a las bellas artes, la segunda no constituye más que un arte agradable (al menos en parte). (Kant, 2015, pp. 253-254)

Por razones de espacio e, igualmente, de contenido, como se entenderá más adelante, el desarrollo del siglo XIX de teorías filosóficas sobre la música por autores como Hegel, Schopenhauer o Nietzsche no serán tratadas en esta breve introducción. Sin embargo, vale la pena señalar que lo que los últimos dos autores proponen sobre la música son el reflejo de la importancia que esta actividad alcanzó para la cultura romántica de dicho siglo, sobre todo en línea con el tema de la relación entre música y emociones.

En este breve recorrido histórico se han explicado las bases para una comprensión inicial de las temáticas principales que han puesto la música bajo la lupa del análisis filosófico, desde su inicial contextualización metafísica hasta la atención puesta en la especificidad de la experiencia sensible, mediante la cual los sonidos logran producir emociones.<sup>12</sup> En el siglo XX a estas propuestas filosóficas se agregan nuevas lecturas nacidas en el marco de diferentes disciplinas como la antropología, la sociología, la semiótica o la musicología, desarrollando un terreno de estudios tanto amplio como múltiple. Sin embargo, la naturaleza diversificada y rica en puntos de vistas de las teorías moderna sobre la música está

---

<sup>12</sup> Sobre este tema véase en particular: Kania, A. (2020). *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. New York: Routledge.

lejos de abonar positivamente para una comprensión de este arte en el marco de una teoría filosófica unitaria.

Sin embargo, no es verdad que no se haya tratado de reducir la música a unos únicos principios y aspectos estructurales. Para que del horizonte histórico se pueda pasar a un análisis más concreto, en el próximo apartado pasaremos a las cuestiones relacionadas con dicha posibilidad y finalmente, a la propuesta teórica que se encuentra en el libro *Filosofía della Musica* de Giovanni Piana, como expresión de un nuevo camino fundacional en esta dirección.

Esta breve lista de teorías filosóficas representa solo una descripción somera de las ideas generadas en el marco de aquella que deberíamos ya poder definir, de forma general “filosofía de la música”. A pesar de todo lo dicho, el siglo XX marca el verdadero inicio de una actividad reflexiva estructurada sobre la música. En este desarrollo sistemático de ideas se va evidenciando una serie de nuevas problemáticas relativas a la música que juntas permiten hablar del nacimiento de una disciplina autónoma.

#### CONSIDERACIONES SOBRE LA PREPOSICIÓN “DE”

Pese a que la música ha representado una actividad y, como hemos visto, un producto de enorme relevancia para la filosofía occidental desde el mundo griego antiguo —y mucho se podría decir del lugar central que posee en la cultura oriental (Cortés Cisneros, 2020) —, un estudio basado en un enfoque novedoso, metódico y estructurado, y que, en consecuencia, nos permite hablar de *filosofía de la música*, tiene orígenes muy recientes (Bueno, a1, min. 32.40).

Tratando de distinguir dentro de la historia de la filosofía de la música una más específica “teoría de la música”, la cual se ocupa más bien de cuestiones prevalentemente especializadas sobre teoría y técnica musicales, la pregunta inicial de la cual se debería partir para una introducción a la filosofía de la música es la siguiente: ¿cuál es el horizonte de sentido abierto por la noción *filosofía de la música*?

La respuesta a esta pregunta debe partir de una consideración meramente semántica. Como primer paso, es necesario aclarar si el genitivo “de” que une los dos términos —filosofía y música— tiene un valor objetivo o subjetivo. La relación entre la disciplina y el arte que aquí se toma en consideración es principalmente aquella de una reflexión estructurada sobre la música, entendiendo esta última en el sentido de una actividad de la técnica humana que se manifiesta en un producto sensible. En otros términos, hablamos de un interés filosófico dirigido hacia la música y no de una música que, de alguna manera, contiene en sí misma una potencialidad filosófica, cualquiera que sea el sentido de esta expresión. Sin embargo, poniendo el énfasis en el valor objetivo de la preposición “de”, no es nuestra intención desprestigiar la importancia de todas aquellas teorías que se desarrollaron en el ámbito de una interpretación metafísica de la música, sobre todo de aquellas que elogiaron su capacidad de educar a la virtud y la sabiduría. De hecho, si en este segundo caso se propende por un misterioso carácter de la música del mismo nivel —especulativo y revelador— o incluso más alto que la actividad filosófica, el problema es, desde nuestra perspectiva, que tal discurso puede abrir un horizonte de ideas tanto sugestivas y enriquecedoras como insidiosas y oscuras. Por esta razón, si bien se aprecian las ideas de Pitágoras, Platón, San Agustín, Schopenhauer o la forma analógica en que esta se conecta con la vitalidad y el poder creativo en Nietzsche, nuestra perspectiva será exclusivamente aquella que, enmarcándose en el valor objetivo de la preposición “de”, busca crear las bases para una reflexión estructurada y sistemática sobre la música.

Aclarado esto, el segundo aspecto relacionado con la expresión “filosofía de la música”<sup>13</sup> parte de una problematización fundamen-

---

13 Según una propuesta esclarecedora de Gustavo Bueno (2007), en la historia de la filosofía la expresión “filosofía de” nace al final del siglo XVIII —con la caída del antiguo régimen (a1, min. 46.20)— y se consagra sucesivamente con Hegel. “Antes”, nos dice, “no había posibilidad de encontrar ‘filosofía de’” (a1, min. 31.27) y la proliferación en ámbito académico de “rótulos” como “filosofía de la religión”, “filo-

tal: ¿qué características debe tener un objeto de estudio para que sea digno<sup>14</sup> de una mirada filosófico-reflexiva?, o, en lo específico, ¿con base en qué criterios se puede justificar un estudio filosófico de una actividad humana, cuyos productos son tan efímeros y limitados en el tiempo, y que estimulan emociones puramente subjetivas? Frente a estos problemas, Peter Kivy propuso que:

Una práctica o disciplina o cuerpo de conocimientos [...] parece volverse ‘elegible’ (si esa es la palabra correcta) para la filosofía propiamente dicha, cuando se convierte para nosotros en una forma de vida; cuando penetra tan profundamente en nuestra naturaleza como seres humanos que nos vemos impulsados a explorar y revelar su funcionamiento más interno.<sup>15</sup> (Kivy, 2002, p. 7)

Por lo tanto, siguiendo al filósofo norteamericano, la legitimidad de una investigación filosófica sobre la música se debe al hecho de que esta actividad incide en nuestra naturaleza de seres humanos, en nuestra forma de vida. Y, sin duda, nadie podría decir lo opuesto de la música. Tanto un análisis antropológico como psicosociológico podrían aportar evidencias sobre el carácter esencial de la música —junto con el teatro, la danza y las artes en general— para el desarrollo del mundo humano en todos los tiempos y culturas.

---

sofía del arte”, “filosofía del derecho”, “filosofía de la ciencia”, etc., se debe al “nuevo enfoque” con el cual se empiezan a estudiar de manera positiva objetos concretos que, en algunos casos, ya habían estado al centro de la investigación filosófica desde muchos siglos. El análisis de Bueno se dirige así a tratar de explicar precisamente en qué consiste la “diferencia de enfoque” que caracteriza la novedad introducida por la etiqueta “filosofía de”.

14 Recordemos que la dignidad de un estudio filosófico sobre el arte es el argumento inicial de la *Introducción a la Estética* de Hegel (1973).

15 “A practice or discipline or body of knowledge, [...] seems to become ‘eligible’ (if that is the right word) for philosophy, properly so-called, when it becomes for us a way of life; when it cuts so deeply into our natures as human beings that we are impelled to explore and reveal its innermost workings”.

A pesar de que la propuesta de Kivy es un importante punto de partida para nuestro discurso, la constatación de relevancia de la música en el contexto humano no es suficiente para justificar la posibilidad de una filosofía de la música. De hecho, existe una segunda reflexión necesaria que nos puede guiar para poner las bases de la respuesta a las preguntas que acabamos de plantear. La referencia a la dignidad del objeto de estudio tiene que ver con el hecho de que este último debe poderse considerar de manera intrínseca, es decir, por su misma naturaleza, un objeto adecuado para la reflexión filosófica. Al fin de esclarecer este segundo aspecto, es necesario comenzar con una nueva reflexión.

En sus lecciones sobre la Filosofía de la Música, Gustavo Bueno se propone llevar a cabo una introducción a un estudio filosófico sobre la música. Después de afirmar que según Carnap ‘todo filósofo es un músico fracasado’ y sostener la posible tripartición en teorías de la música metafísicas, positivistas y sociológicas (Cortés Cisneros, 2015), Bueno enlista 12 problematizaciones en que la filosofía de la música puede investigarse. La razón de esta elección es la misma que hemos encontrado hasta ahora. ¿No sabemos precisamente cuál es el horizonte de sentido abierto por la expresión “Filosofía de la música”? Entonces, nos dice el filósofo español, vamos a enlistar los problemas teóricos que se han dado históricamente alrededor de esta actividad artística y, de esta manera, mapear el territorio que aparece frente de nuestra mirada. Se pregunta, por tanto, ¿cuál es el lugar de la música en el conjunto de la realidad, en el mundo? ¿Es parte de la cultura humana o de la naturaleza? ¿O de ambas? ¿Y cuál es el puesto de la música en el conjunto de las artes?, recordando el problema clásico de la unidad de las artes que encontramos en Batteux. Sigue, después, la cuestión del carácter semántico o asemántico de la música. Es decir: ¿la música significa o no significa nada? ¿O simplemente es autorreferencial, significa solo para sí misma? ¿Acaso es un lenguaje? Por otra parte, si ponemos la atención en la autonomía histórica de la música respecto a las artes, esta palabra,

“autonomía”, tiene un significado metafórico, proviniendo de la política y posiblemente debería leerse en este marco. Además, Gustavo Bueno se pregunta: ¿la música es una actividad racional o irracional (emocional, etc.)?; ¿es un concepto unívoco (que cubre todo género) o análogo? En pocas palabras, ¿este término cubre todas las expresiones de un período? Y, ¿vale para toda cultura y tiempo? Finalmente, ¿las supuestas leyes de la música son internas a la música (como cuando hablamos de tónica y dominante) o son superestructurales y proceden de alguna base externa, como la política? ¿No convendría más bien hablar de leyes psicológicas y fisiológicas que determinan la música?

El marco problemático ilustrado por las preguntas de Bueno regresa sobre algunas de las cuestiones históricas ya introducidas en este artículo, como la relación de la música con las emociones, con el lenguaje, y su lugar autónomo en el sistema de las artes que en la Modernidad fue desapareciendo. Además, en el planteamiento general de Bueno para introducir a una reflexión estructurada sobre la música, resalta la cuestión de las leyes internas que es el reflejo de aquel largo recorrido que desde Pitágoras, pasando por San Agustín, llega a la actualidad.

Finalmente, parecería que justo una organización adecuada de las respuestas a las preguntas planteadas podría permitirnos entender si la música es un objeto de estudio adecuado para la reflexión filosófica. Empero, entre las diferentes miradas que se abren en el discurso de Bueno, nos llama la atención un aspecto en particular: cuando el autor se pregunta si la música se puede considerar en un sentido general, a pesar de las diferencias culturales que llevan a productos musicales diferentes, desde una perspectiva perceptiva. De hecho, esta cuestión se complementa con el tema de la novena pregunta del filósofo riojano dirigida al tema de las leyes internas de la música:

§9. ¿Constituye la tonalidad un atributo de la estructura categorial de la música o es sólo una característica histórica de la misma? Esta cuestión, pese a su aspecto más técnico respecto del

resto de las que presentamos, tiene un alcance inequívocamente filosófico por cuanto no se agota en las definiciones ordinarias de la tonalidad en el contexto de la Teoría de la Armonía clásica, sino que suscita la cuestión de la atonalidad o de la tonalidad en función de la misma categoricidad de la música.<sup>16</sup>

Conviene pensar que justo con este tema se abre el camino de una posible lectura del nexo entre filosofía y música que nos interesa de manera específica en este artículo. La afirmación principal que anima nuestra investigación —y que sigue el discurso abierto por Giovanni Piana en los años 80 del siglo pasado— es que, a pesar de ser una actividad que por lo general tiene como objetivo una experiencia que se acota en la generación de emociones y, a pesar de expresarse en culturas diferentes con una noción diversa de consonancia y disonancia, la posibilidad de reconducir todo tipo de música a una noción general es el punto de partida y el aspecto principal para poder hablar de la dignidad de la música en el marco de una reflexión estructurada. Y justo de esta posibilidad hablaba el filósofo italiano Giovanni Piana.

#### **EN LOS BORDES DE LA MÚSICA: LA FILOSOFÍA DE GIOVANNI PIANA**

Además de su reconocida carrera como profesor ordinario de filosofía teórica en la Universidad de Milán, Giovanni Piana fue escritor de más de treinta libros y capítulos, y divulgador de la fenomenología husserliana con la traducción al italiano de varios textos del filósofo moravo. Durante sesenta años de actividad filosófica introdujo una propuesta teórica que se conoce como “estructuralismo fenomenológico” y que, si bien hoy podría sonar relativamente obsoleta, por la referencia al término *estructura*, todavía logra cautivar la atención filosófica. La razón se debe a que el interés principal de Piana fue la problematicidad

---

<sup>16</sup> Las conferencias fueron videograbadas y pueden ser consultadas en la siguiente página de Internet de la Fundación Gustavo Bueno: <http://www.fgbueno.es/act/act021.htm>

de la experiencia perceptiva, y en particular de la manera en que el material sensible en su última expresión, es decir, la *hyle* husserliana, se relaciona con la conciencia como un contenido dotado de una peculiar legalidad interna y que participa activamente en la dinámica de la experiencia.

Este discurso se refleja plenamente en las diferentes teorizaciones de Piana sobre la música que, finalmente, quedaron plasmadas en un libro central para la comprensión de su teoría filosófica sobre este tema, titulado justamente: *Filosofía de la Música*. En efecto, la problematicidad que hemos introducido, relativa a la posibilidad de dar vida a un discurso estructurado sobre la música, representa el verdadero telón de fondo de la obra de Piana. Si bien la relación entre filosofía y música abierta por el genitivo “de” no representa el punto de partida de la reflexión de Piana, desde el inicio de su obra queda claro que en la posibilidad misma de desarrollo de una filosofía de la música se refleja y reproduce el carácter problemático de la experiencia sensible en general y, en consecuencia, una filosofía de la música debe empezar por una aclaración de la manera en que el sujeto de experiencia se relaciona perceptivamente con el mundo. El mismo reconocerá que la primera acción que debe llevarse a cabo para alcanzar este objetivo es colocarse “en el margen de la música” poniendo en primer plano la conocida noción fenomenológica de fenómeno.

Siguiendo el llamado husserliano de ir a las cosas mismas, el filósofo italiano dirige su atención justo al sonido en los límites de su aparición, esto es, el fenómeno sonoro como objeto de la experiencia auditiva que se manifiesta más allá de toda determinación de valor, como nota, altura, timbre, color, etc. Sin tener en mente este aspecto es imposible entender la originalidad de la propuesta de la filosofía de la música de Giovanni Piana. Sin embargo, antes de llegar a este punto central, cabe reflexionar en el hecho de que gran parte de la *Filosofía della Musica* de Piana es una introducción y lectura crítica de las teorías que desde diferentes perspectivas (etnomusicología, semiótica, sociología, musicología, antropolo-

gía, psicología de la percepción, etc.) han tratado de comprender la naturaleza de la música y de sus productos.

Lo anterior se debe al hecho de que, según el filósofo italiano, para introducirnos a una reflexión estructurada sobre la música, es necesario llevar a cabo una primera introducción y puesta entre paréntesis de todos aquellos elementos fácticos sobre los cuales se han desarrollado las problemáticas contemporáneas de la filosofía de la música: ¿nació la música en la naturaleza y luego se trasladó en el mundo humano? ¿Es música la que hacen los pájaros o, incluso, las olas del mar? ¿Está la música en la base del lenguaje? Incluso, ¿es en sí misma un sistema lingüístico? ¿Qué significa decir que la música expresa sensaciones o emociones? Además, según otros aspectos que aún no hemos introducido: ¿cómo se relaciona la música con la imaginación? Piana considera que la filosofía de la música no está ajena a estas cuestiones, más bien el autor pone en tela de juicio el hecho de que el discurso filosófico se quede exclusivamente en los límites descriptivos del producto musical, como un objeto ya constituido para la escucha. En vista de que tampoco profesa una actitud estrictamente antiobjetivista, el filósofo italiano inserta su reflexión sobre la música en una posición teórica que tiene como base la noción fenomenológica de experiencia. Antes de que sea una pieza musical, la música es sobre todo la experiencia de algo concreto, el sonido, que sin duda proviene del mundo. Otras interpretaciones, en cambio, parten de los productos musicales y su sentido ya establecido y de ahí quieren llegar a teorizar lo musical en general.

Sin embargo, incluso aquellas teorías que miran hacia el esclarecimiento del lugar de nacimiento de la música en algún momento de la historia del hombre, que Giovanni Piana incluye bajo la etiqueta de “mito del origen”, pueden llegar a excluir u olvidar la condición de que el sonido es el resultado de una interacción humana con el mundo, a favor de una teoría que considera la música como una forma temprana de canto nacido de las emociones expresadas por medio de gritos y lamentos.

La crítica de Piana a este planteamiento no se opone a la conexión entre el canto y la expresión de emociones, sino más bien a la visión de que “en los orígenes de la música está el sonido como expresión directa de un *cuero* viviente” (Piana, 2013, p. 81). En contra de esta propuesta el filósofo italiano sostiene la idea de que la música apareció inicialmente como sonidos que se produjeron por medio de un objeto, una herramienta o instrumento ajeno al hombre. De esta manera, una explicación más probable es aquella que localiza el nacimiento de la música en la refracción del grito por las paredes de una cueva, la repetición artificial del sonido humano en el eco, a través del cual el hombre empezó a reconocerlo y valorarlo como “mi voz”. Es por esto que para Piana la música nace de un evento que ve involucrado un *cuero viviente*, sin embargo, en el momento en que el sonido aparece, este ya es, en su esencia, un “fenómeno sonoro”.<sup>17</sup>

A pesar de poner énfasis en este aspecto, el filósofo italiano no quiere resolver de forma demasiado apresurada su crítica al objetivismo que desde la Antigüedad pertenece al discurso sobre la música, sino que deja que algunos motivos y ejemplos que se encuadran en esta perspectiva sean precisamente el punto de partida para poder esclarecer en su complejidad la naturaleza de la música. Por esta razón, hablar de fenómeno sonoro sin más lleva a teorías que son igualmente ajenas al mundo de la música, como las que exaltan su “fluidez *acuosa*”, su “movilidad *ínea*”, su “evanescencia *aérea*” (Piana, 2013, p. 84), en oposición a la materialidad de otros productos del arte como los cuadros o las esculturas. Para Piana es obvio que por “su carácter fantasmal” el sonido “se presta siempre a una *sobreestimación metafísica*” (Piana,

---

<sup>17</sup> Es por eso que Piana reconoce que una posible crítica a este planteamiento puede provenir de la distinción entre instrumento y voz, ya que mientras para el primero se puede hablar en absoluto de un origen material del sonido, para la segunda esta conexión resulta particularmente limitada. Sin embargo, el filósofo italiano sostiene que esta distinción es solo una dialéctica elemental, donde es posible hablar según el caso de un instrumento-cuerpo y de un cuerpo-instrumento.

2013, p. 85). Pero, en contra de esta idea, la cual llevaría igualmente por un camino que no nos pone frente a la cosa misma —el fenómeno sonoro—, el punto de partida es justo interrogarse la relación del sonido con las cosas.

Así pues, como primera observación Piana invita a “prestar atención al hecho de que los sonidos entran en una relación tan estrecha con las cosas que podemos considerarlos como *signos* de su misma existencia” (Piana, 2013, p. 86). Cuando oímos un sonido casi de forma instantánea nos volteamos en la dirección de donde proviene para investigar, constatar o corroborar su origen, pero sobre todo la existencia del objeto que lo produce. Como si este gesto estuviera inscrito en el mismo “tejido perceptivo”<sup>18</sup> (Piana, 2013, p. 86). De esta forma, en el complejo entrelace de hilos intencionales que componen el acto de escucha “a lo que se apunta propiamente cuando se escucha el sonido como señal no es el sonido mismo, sino lo que designa”. Según esta primera observación, la existencia del sonido parece volverse secundaria respecto a la existencia del objeto que lo origina, así ocasionando precisamente aquel gesto opuesto mediante el cual el filósofo de la música se apartó históricamente del mundo objetivo de los músicos e instrumentos, buscando el sentido de la música en la esencia matemática y metafísica del sonido.

No obstante, incluso cuando nos retiramos de esta relación necesaria entre el sonido y la cosa, incluida en la misma práctica auditiva cotidiana, y nos volteamos directamente hacia la naturaleza fantasmal del sonido, el campo de estudio de la filosofía de la música llega a quedarse limitado y a perder una parte igualmente esencial de su desarrollo, es decir, la posibilidad de dar cuenta de la implicación esencial entre el sonido y el mundo,

---

<sup>18</sup> “A pesar de que se puede poner el énfasis en la inconsistencia del sonido y su esencia fantasmal, este mantiene un vínculo original con los momentos que constituyen la materialidad. El sonido *comienza* desde la cosa, y precisamente en cuanto que esta es todo menos que un ente evanescente, sino en tanto que es, por el contrario, plenitud concreta” (Piana, 2013, p. 92).

porque no podemos excluir de un discurso fundacional sobre la música aquel “*estado de cosas en el que la manifestación sonora misma se muestra al mismo tiempo como un producto y como el modo de su propia producción*”<sup>19</sup> (Piana, 2013, p. 90). En otras palabras, podemos empezar a vislumbrar el hecho de que una reflexión estructurada y sistemática sobre la música no puede prescindir del análisis de la relación entre el producto que aparece y el modo de su aparición.

Este último punto introduce la reflexión de que desde un mundo que vibra el sonido llega al sujeto percipiente. Emblemáticamente, el autor desarrolla este tema por medio de un primer análisis que se dirige a esclarecer el sentido del elemento que sin duda es el más característico de la música: el tiempo. Para el filósofo italiano es imposible referirse a la temporalidad sin hablar contemporáneamente de aquella subjetividad que percibe un sonido individual que pasa persistiendo o una sucesión de sonidos que transcurren en la experiencia de una continuidad perceptiva. “*Toda vivencia*” nos dice “es ante todo un proceso y, por tanto, las relaciones entre las vivencias son relaciones entre procesos: más propiamente, las vivencias y sus relaciones deben ser consideradas como momentos internos de un proceso unitario que es la subjetividad misma” (Piana, 2013, p. 112). Y por el carácter en que se estructuran internamente los elementos que componen el fenómeno sonoro, tanto la nota como la melodía, la experiencia del sonido es una forma privilegiada de vivencia, debido a que la subjetividad se despliega en la misma aparición del sonido. Por esta razón, la música es “de forma eminente, un arte de la vida interior” (Piana, 2013, p. 145), puesto que la experiencia vivida encuentra en el sonido un modo de aparecer sin ninguna mediación. En definitiva, el tiempo del sonido y aquel de la vivencia se encuentran tan entrelazados que no es posible distinguirlos en la experiencia.

---

<sup>19</sup> *Cursiva* en el texto original.

Sin embargo, estas consideraciones no permiten afirmar que la filosofía de la música de Giovanni Piana le asigna a este arte la tarea de manifestar las emociones. Seguramente esta idea no es nueva, ya que la filosofía romántica había abogado ampliamente por el carácter espiritual de la música. La novedad del planteamiento de Piana respecto a lo anterior, en cambio, se rige en los aspectos que por brevedad vamos a resumir en los puntos siguientes:

- 1) Todo sonido es sonido-evento; es esencialmente “eventual”.
- 2) El espacio sonoro y sus leyes intrínsecas.
- 3) La problemática de la diferencia entre disonancia y consonancia como fundamento de la filosofía de la música.

Partamos del primer punto. Postular la esencialidad del tiempo para el fenómeno musical significa, también y una vez más, cuestionarse la relación entre el carácter interior del sonido y su materialidad, vivida durante el acto perceptivo de la escucha. Para la escucha el sonido es un objeto que dura y que existe solo en la forma en que aparece. Piana nos dice: “El sonido existe cuando está” (Piana, 2013, p. 143). En esto consiste el concepto de ocasión o eventualidad que acota el campo de aparición del fenómeno sonoro. Precisamente este carácter esencialmente material, concreto del sonido se debe a su naturaleza temporal, que se despliega en la forma de la duración por la cual el sonido ocupa “un cierto tramo de tiempo, entre el momento de comienzo y el de su fin” (Piana, 2013, p. 115). Respecto a lo objetos externos, para los cuales podemos hablar de duración, “cuando hablamos de la duración del sonido, planteamos una relación con la temporalidad totalmente diferente: lo que se consume en la duración del sonido *es precisamente la duración*, el inicio y el final tienen un sentido *primariamente temporal*”<sup>20</sup> (Piana, 2013, p. 149).

---

<sup>20</sup> *Cursiva* en el original.

Lo anterior significa, en primer lugar, que lo que dura de un sonido está esencialmente incluido en la manera en que lo captamos, es decir, la duración —y por ende la existencia— del sonido coincide con la duración de la experiencia perceptiva. El tiempo como manera en que la experiencia se estructura subjetivamente es su verdadera naturaleza objetiva, es lo que le dona su cosalidad. En cambio, los objetos exteriores nacen, se desgastan y se destruyen independientemente de la manera en que los captamos perceptivamente.

Por otra parte, el carácter procesual propio del sonido es aquel de un movimiento que va siempre adelante o, como dice Piana, una sucesión de fases, cuyo carácter es un “avanzar superante”. Es por esta razón que la escucha nunca se encuentra en un real reposo, sino que está siempre proyectándose perceptivamente en el mismo movimiento del sonido. Los aspectos señalados permiten regresar al tema inicial de la afinidad concreta entre la naturaleza procesual de la conciencia que escucha y el objeto sonoro que se despliega en dicho movimiento que avanza. Esta se vuelve, para el filósofo italiano, la noción principal de una renovada filosofía de la música: aquella que renace en la reflexión sobre la relación intencional entre el sujeto y el mundo, en el marco de una experiencia perceptiva por la cual, y dentro la cual, los sonidos aparecen desplegándose.

Además, en esta lógica de un sonido que siempre se percibe como un “avanzar superante” (Piana, 2013, p. 153), ya no es adecuado el discurso antiguo que habla de relaciones proporcionales entre sonidos que, a su vez, reflejan leyes generales de la realidad. Para proporcionar una descripción de la manera en que se estructuran e implican los sonidos Piana retoma el tema de la diferencia entre consonancia y disonancia, que se inscribe en el marco de las polémicas sobre la centralidad de la música europea en el panorama musical mundial.

Sobre este punto, el filósofo italiano considera que, a pesar de las diferentes formas en que lo que se escucha es valorado como

consonante o disonante, todo sonido emerge del mismo trasfondo que está en el origen de todo, el que el autor nombra “espacio sonoro” (Piana, 2013, p. 213). Es este un fondo continuo fácilmente experimentable, similar a una versión amplificada del que se conoce en música como *glissando*, del cual cada sonido debe considerarse una mera selección puntual. La imagen de Piana es aquella de una línea dentro de la cual se puede seleccionar un segmento cuyos puntos corresponden finalmente a los sonidos.

La referencia a la continuidad pone en tela de juicio la posibilidad de que no solo exista algo que podemos llamar una nota absoluta, sino que tampoco se pueda hablar *a priori* de relaciones privilegiadas entre sonidos como aquellas que desde la Antigüedad se conocen como intervalos consonantes. Conforme a esto, si ponemos el énfasis en la continuidad constitutiva del espacio sonoro, para Piana no podemos afirmar que las doce notas de la música occidental representan las únicas notas y relaciones entre notas posibles, y, por tanto, no se puede afirmar *a priori* la superioridad del sistema tonal occidental con respecto a sistemas escalares de otras partes del mundo. En el espíritu de estas observaciones, en consecuencia, “se podría argumentar que la continuidad carece de esas diferencias que necesariamente subyacen a una articulación, de modo que solo la posición, en principio, arbitraria de esas diferencias hace posible algo así como un *discurso musical*” (Piana, 2013, p. 218).

Sin embargo, esto no significa que el espacio sonoro esté ajeno a un análisis descriptivo que permita evidenciar su estructura fenomenológica. Una reflexión sistemática sobre la música debe poder desarrollar precisamente tal análisis, tratando de determinar, además, las leyes internas del espacio sonoro que, finalmente, podrían resultar independientes de las notas, los intervalos, los timbres, los ritmos, etc., desarrollados por cada autor en cada producto musical en las diferentes partes de mundo y épocas.

Un primer aspecto estructural del espacio sonoro que se puede determinar fácilmente es la existencia de dos direcciones posibles,

del grave hacia el agudo o *viceversa*. En este no existe alguna posibilidad más de dirección. En segundo lugar, la progresión de un lado al otro es cerrada, pues hay un límite fenoménico en los bajos y los agudos que da forma a la misma experiencia perceptiva. Pese a esto, para Piana, esta percepción del límite no se encuentra solo al final o al inicio del espacio sonoro, como si el discurso se limitara a las constataciones de naturaleza física o fisiológica que definen los límites de las frecuencias que puede captar el oído humano. La perspectiva fenomenológica encuentra el carácter de cierre en todo momento de la progresión y en cualquier punto de su desarrollo o, en otras palabras, “el cierre de la progresión es un carácter de la misma progresión y es un carácter que se percibe como inherente a ella” (Piana, 2013, p. 223). Otro aspecto del espacio sonoro es la ciclicidad de los sonidos, donde el caso de la octava es el ejemplo más claro: como bien se sabe cada cierta distancia se produce un sonido que es la reiteración de otro, pero más grave o agudo.

Si en cambio dirigimos el análisis en las notas posibles que emergen del espacio sonoro, Piana detecta una peculiaridad más de la estructura fenoménica que le subyace: en la reproducción de sonidos cercanos, como es el caso de dos semitonos en un intervalo pequeño, se capta el que llama “efecto de alteración” (Piana, 2013, p. 239), en el cual la diferencia entre los sonidos no es tan evidente como la que sucede con dos notas de un intervalo grande. En otras palabras, existe una ley del espacio sonoro, que podemos llamar “de contigüidad”, por la cual, a mayor distancia entre sonidos, mayor será el efecto de una diferencia.

Finalmente, la referencia a las notas que emergen del espacio sonoro nos permite introducir el último aspecto fundamental de la filosofía de la música de Giovanni Piana, a saber, aquel que trata de entender la relación entre consonancia y disonancia. Estas “aun antes de ser problemas para un lenguaje musical (...) son una cuestión interna del espacio sonoro y su fenomenología” (Piana, 2013, p. 242). Para empezar hay que separar la consonancia y

disonancia de valoraciones subjetivas de origen psicológico, que ciertas relaciones entre sonidos se dicen consonantes o disonantes porque producen experiencias agradables o desagradables. Al respecto, Piana se pregunta: “¿qué es exactamente lo que debe captar nuestro oído para formular esas valoraciones? ¿Hay algo en el fenómeno perceptivo que pueda considerarse un indicio cierto de la presencia de una consonancia?” (Piana, 2013, p. 251).

Después de recordar la centralidad en este discurso de la posición “objetivista” (Piana, 2013, p. 258)<sup>21</sup> de los pitagóricos, Piana recuerda cómo la perspectiva fenomenológica se mueve en el campo del fenómeno sonoro, esto significa que las respuestas a las preguntas anteriores pueden girar alrededor de la noción de “ semejanza”, cuando se entiende este concepto en el marco fenomenológico. Por lo tanto, así como hay una ley de contigüidad, por la cual hablamos de sonidos más cercanos que otros, se puede hablar fenomenológicamente de sonidos más semejantes que otros, es decir, de la presencia de una legalidad en el espacio sonoro basada en la semejanza. En este sentido, podemos afirmar que, a mayor semejanza, mayor consonancia (Piana, 2013).

Lo que aquí vale la pena reiterar es que la semejanza de la cual se habla se encuentra dentro del mismo despliegue fenomenológico, en la misma experiencia. Así, la ley estructural entre sonidos semejantes es una constatación que deviene consecuentemente de la experiencia o, como ya hemos afirmado, está inscrita en el mismo desarrollo concreto del material sonoro. El sentido “semejante”, al cual nos lleva, por ejemplo, el resonar de dos sonidos sucesivos en relación de quinta, se forma no como en el caso de la semejanza que se constata en la comparación entre dos figuras similares; su determinación se da dentro del mismo proceso de escucha. Pero, no solo esto, pues para Piana el proceso en el que se detecta una semejanza entre fenómenos sonoros tiene una caracterización

---

<sup>21</sup> Piana reconoce que su planteamiento se encuentra afuera tanto de una perspectiva psicologista como de una objetivista.

ulterior. El segundo sonido —el de la quinta en el ejemplo— es semejante porque en este se lleva a cabo una síntesis retroactiva pues sobre este actúa una retención que “frena” (Piana, 2013, p. 262) el primer sonido en su proceder más allá, deteniéndolo ahí en donde se manifiesta, en el segundo. En cambio, esto no sucede en la disonancia, donde la retención del primer sonido no logra frenar el segundo, el cual, en el sujeto percipiente, se proyecta hacia adelante, hacia el siguiente fenómeno sonoro.

De acuerdo con Piana, esta propuesta debe complementarse con lo que se ha dicho hasta ahora del espacio sonoro. Más allá de considerar la diferencia entre “consonancia” y “disonancia” como una característica relacional de los sonidos, el filósofo italiano afirma que con dichos conceptos se debe entender una “característica estructural del espacio sonoro” (Piana, 2013, p. 266), donde “con la palabra ‘consonancia’ y ‘disonancia’ se quiere captar una tendencia interna en el flujo” (Piana, 2013, 216). Por lo tanto, lo que históricamente se había propuesto o como un tema de intervalos y proporciones matemáticas entre sonidos —desde el paradigma pitagórico y en parte platónico— o como un tema de experiencias perceptivas capaces de actuar sobre las emociones y moldear los caracteres, en el análisis fenomenológico de la continuidad en el flujo de los fenómenos auditivos, la consonancia y disonancia dejan de ser consideradas como características objetivas de las relaciones entre sonidos y se reformulan como una tendencia inherente a la naturaleza gradual del espacio sonoro. Es así como en la experiencia perceptiva<sup>22</sup> concreta se pueden determinar las

---

22 Como ya se hizo hincapié, la perspectiva fenomenológica de Giovanni Piana hace referencia a una noción de experiencia que, si bien se lleva a cabo en la interioridad de cada sujeto, por principio, puede ser objeto de descripción y análisis. En este sentido, la propuesta del filósofo italiano excluye toda lectura objetivista de la experiencia perceptiva desarrollada por la neurofisiología y, por supuesto, los resultados de los estudios recientes del área conocida como neuromusicología. Sobre este tema véase: Arias, M. (2007). Música y neurología. En *Neurología*. 22. pp.39-45; (2014) Music and the brain: neuromusicology. En *Neurosciences and History*. 2(4). pp. 149-155.

polaridades “consonancia/disonancia” como tendencias dentro de una gradualidad de sonidos que proceden de una a la otra.

### CONCLUSIONES

Después de esta breve introducción a la propuesta filosófica de Giovanni Piana sobre la música quedó claro que nuestro planteamiento —el cual buscaba ver el índice de una problemática general en algunas de las principales lecturas y perspectivas filosóficas desarrolladas desde la Antigüedad sobre este arte— encuentra su respuesta en este sentido. Según Piana, los temas históricos de la filosofía de la música pueden ser reconducidos a una serie coherente de problemáticas, cuando nos disponemos en la comprensión de la música como un conjunto de sonidos que son captados perceptivamente por la conciencia dentro de una dinámica experiencial marcada por unas leyes determinadas, donde la estructura de las relaciones entre sonidos ya no solo debe entenderse como el reflejo de una legalidad objetiva, sino como una característica del mismo flujo de fenómenos implicados en el “espacio sonoro” que hemos descrito. La problemática entre consonancia y disonancia nos introduce a un estudio de la música que, desde una reflexión sobre la estructura de la experiencia del fenómeno sonoro, trasciende el mero campo perceptivo y se proyecta más allá de este, en las esferas afectivas, simbólicas e imaginativas. Aunque el desarrollo de este punto podrá producirse solo en un segundo momento y siempre con base en el análisis fenomenológico propuesto. Baste por ahora la idea de que un discurso reflexivo y sistemático sobre la música es posible y puede fundamentarse precisamente en los límites de la propuesta planteada por Giovanni Piana.

### REFERENCIAS

- Abbate, C. & Gallope, M. (2021). The Ineffable (and Beyond). En Mcauley, T., Nielsen, N. & Levinson, J. (Coords.). *Western Music and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Agustín de Hipona. (2007). *De música*. Madrid: Gredos.

- Arias, M. (2007). Música y neurología. En *Neurología*, 22(1). pp.39-45.  
Recuperado de: [https://www.brainmusic.org/EducationalActivities/Arias\\_musicneuro2007.pdf](https://www.brainmusic.org/EducationalActivities/Arias_musicneuro2007.pdf)
- Arias, M. (2014). Music and The Brain: Neuromusicology. *Neurosciences and History*. 2(4). pp. 149-155. Recuperado de: <https://nah.sen.es/en/issues/lastest-issues/137journals/volume-2/issue-4/282-music-and-the-brain-neuromusicology>
- Aristóteles. (1988). *Política*. M. García Valdés (Trad.). Madrid: Gredos.
- Batteux, C. (2015). *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. New York: Oxford University Press.
- Bueno, G., (2007, abril 13). *Curso de Filosofía de la música – a1* [archivo de video]. Recuperado desde: <https://www.youtube.com/watch?v=j8lBssdI6bI&t=3522s>
- Chadwick, H. (1981). *Boethius. The Consolations of Music, Logic, Theology and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Castelli, L. M. (2022). Alexander of Aphrodisias and Musical Models for Ontological Enquiries. En Pelosi, F. & Petrucci F.M. (Coords.). *Music and Philosophy in the Roman Empire*. UK: Cambridge University Press.
- Cortés Cisneros, Ó. A. (2020). *Historia de la filosofía de la música*. México: Palabra de Clío.
- Hegel, G.W.F. (1973). *Introducción a la estética*. R. Mazo (Trad.). Barcelona: Península.
- Herder, J. G. (1982). *Obra selecta*. P. Ribas (Trad.). Madrid: Alfaguara.
- Jankélévitch, V. (1953). *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil.
- Kania, A. (2020). *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. New York: Routledge.
- Kant, I., (2015). *Crítica del juicio*. A. García Moreno, J. Ruvira (Trads.). Madrid: Tecnos.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Leibniz, G. W. (1982). *Escritos filosóficos*. R. Torretti, T. E. Zwanck y E. de Olaso (Trads.). Buenos Aires: Editorial Charcas.
- Leibniz, W. (1983). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. J. Echeverría Ezponda (Trad.). Madrid: Editora Nacional.

- Michalewsky, A. (2022). Plotinus on Music, Rhythm, and Harmony. En Pelosi, F., Petrucci F.M., (Coords.). *Music and Philosophy in the Roman Empire*. Uk: Cambridge University Press.
- Moutsoupolus, E. (2004). *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*. Athènes: Acad. D'Athènes.
- O'Meara, D.J. (2022). The Music of the Virtues in Late Ancient Platonism. En Pelosi, F., Petrucci F.M., (Coords.). *Music and Philosophy in the Roman Empire*. Uk: Cambridge University Press.
- Pelosi, F., Petrucci F.M. (Coords.). (2022). *Music and Philosophy in the Roman Empire*. UK: Cambridge University Press.
- Piana, G. (2013). *Filosofia della musica*. Lulu.com
- Piana, G. (2007). *Barlumi per una filosofia della musica*. Recuperado de: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>
- Plotino. (1985). *Enéadas*. Vol. I y II, Madrid: Gredos.
- Rowell, L. (1983). *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*. M Wald (Trad.). Madrid: Gedisa.
- Serra, C. (2008). *Musica Corpo Espressione*. Roma: Quodlibet.
- Tatarkiewicz, W. (2008). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. F. Rodríguez Martín (Trad.). Madrid: Tecnos.
- Vico, G. (1995). *Ciencia Nueva*. R. de la Villa Ardura, Díazh S. (Trads.). Madrid: Tecnos.
- Vizzardelli, S. (2015). *Filosofia della musica*. Bari: Laterza.
- Young, J. O. (2023). *A History of Western Philosophy of Music*. UK: Cambridge University Press.