

Análisis de la tercera condición de satisfacción, la necesidad de un vocabulario, para la presencia de significación de tipo lingüístico en la música, propuesta por Göran Hermerén y recogida por Stephen Davies en su obra *Musical Meaning and Expression*.

José Andrés Ortiz Gómez.

Trabajo de Grado para Optar por el título de Filósofo

Director

Jorge Francisco Maldonado

Doctor en Filosofía

Universidad Industrial de Santander

Faculta de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2019

Dedicado a mi Maestra Natalia Avella.

Agradecimientos

Este trabajo de grado es el resultado de un proceso académico que empezó en el segundo semestre de 2012 en el pregrado de Licenciatura en Música y terminó, después de una solicitud de traslado, en la Escuela de Filosofía de la facultad de Humanidades. Muchas personas pasaron por mi lado a quienes debo un enorme agradecimiento.

En primer lugar, me gustaría agradecer a Edward Orozco, Ivet Paola Moreno, German Rojas, Alejandro Reyes, y David Guáqueta. El club de lectura, *Sumus Adolescere*, que mantuvimos entre mediados del 2013 y finales del 2014 fue mi punto de inicio para tomar la decisión de abandonar mi pregrado en música y continuar mis estudios en la escuela de Filosofía.

También me gustaría dar las gracias a mi padre Alejandro Ortiz, a mi madre Gloria Lucía Gómez y a mi hermano Luis Daniel Ortiz por su incondicional apoyo. La pasión por la música siempre ha estado presente en ellos y por extensión en mí, a ustedes les debo haber podido encaminar mis esfuerzos vocacionales en la construcción del presente escrito.

A mis amigas, Katheryn Picón y Carolina Gómez. Ustedes fueron las mejores colegas que pude tener en la carrera. Por las noches de estudio que compartimos, por su cariño y solidaridad, a ustedes debo mi transcurrir por la carrera y gran parte de todo lo que aprendí.

A mi director, Jorge Francisco, gracias por recibirme siempre en su despacho cada vez que una duda asomaba o un impase surgía en el proceso. Estudiar con usted fue tanto un placer como un privilegio.

Por último, me gustaría agradecer a mi Maestra en Piano Natalia Avella. Sus clases fueron siempre excelentes e inspiradoras. Dejé el programa en música muy a pesar de ella, pero tuve la oportunidad de seguir un tiempo más como su alumno, por lo cual me siento muy honrado. A ella dedico esta tesis.

Tabla de Contenido

Introducción	9
1. Similitudes versus diferencias.....	11
2. El vocabulario como condición de satisfacción.....	13
3. Wittgenstein y las posturas anti-teoricistas.....	16
4. De la notación musical como tentativa de vocabulario	25
5. Conclusiones	28
Referencias Bibliográficas	31

Resumen

Título: Análisis de la tercera condición de satisfacción, la necesidad de un vocabulario, para la presencia de significación de tipo lingüístico en la música, propuesta por Göran Hermerén y recogida por Stephen Davies en su obra *Musical Meaning and Expression**

Autor: José Andrés Ortiz Gómez**

Palabras Clave: Música, Lenguaje, Significado, Vocabulario, Filosofía Analítica.

Descripción:

El presente trabajo efectúa un análisis de la necesidad de un vocabulario como condición de satisfacción para la significación lingüística en el arte propuesta por Göran Hermerén y retomada por Stephen Davies su obra *Musical Meaning and Expression* para discernir si se puede hablar de un significado de tipo lingüístico en la música en. El vocabulario como condición de satisfacción exige que, si se pudiera llegar a afirmar que la música es como un lenguaje, ésta debería poseer elementos discretos y repetibles los cuales mantengan su significado en distintos contextos, así como poder cumplir una función referencial. En este artículo primero desarrollo las tres posturas macro que Davies esboza respecto a la relación entre música y lenguaje desde sus similitudes y diferencias. A continuación, explico el conflicto señalado por Kaufman entre teoricistas y anti-teoricistas, para lo cual esquematizo la noción de juegos de lenguaje, propuesta por de Ludwig Wittgenstein en su obra póstuma *Investigaciones Filosóficas*, contra las tres posturas propuestas por Davies que se pueden adoptar frente a la relación entre música y lenguaje. Por último, enseño la clasificación de la notación musical desarrollada por Davies y muestro cómo la notación musical tampoco permite asignar a la música un estatus lingüístico propio.

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado

Abstract

Title: Analysis of the third condition of satisfaction, the necessity of a vocabulary, for the presence of linguistic meaning in music, proposed by Göran Hermerén and taken by Stephen Davies in his work *Musical Meaning and Expression* *

Autor: José Andrés Ortiz Gómez**

Key Words: Music, Language, Meaning, Vocabulary, Analytic Philosophy

Description:

The present paper makes an analysis of the necessity of a vocabulary as a condition of satisfaction for the presence of linguistic meaning in arts, which was proposed by Göran Hermerén and taken back by Stephen Davies in his work *Musical Meaning and Expression* in order to discern if it is possible to state that there is any linguistic meaning in music. The vocabulary as a condition of satisfaction demands that, in order to state that music is like a language or have any linguistic type of meaning, therefore music should possess discrete and repeatable elements that are able to keep their meaning in different contexts and also be capable to accomplish a referential function. Firstly, on this paper I show and develop the three macro stances that Davies draws in respect to the relation between music and language from their similitudes and differences. Next, I explain the conflict pointed by Kaufman between teorists and anti-teorists, for which I schematize the notion of language games of Ludwig Wittgenstein in his work *Philosophical Investigations* against the three stances proposed by Davies. Last, I explain the classification of musical notation developed by Davies and show how it doesn't allow to assign music a proper linguistic status either.

*Final Undergraduate Project

** Faculty of Humanities. School of Philosophy. Director: Philosophy Doctor Jorge Francisco Maldonado

Introducción

La pregunta por el significado de la música está atravesada por tópicos centrales en la filosofía del lenguaje, del arte, y de la subjetividad. El significado de la obra musical pone a prueba las nociones sobre el arte, la esencia del lenguaje, la forma de la experiencia humana, y la validez de los juicios estéticos. La música como objeto de análisis, y en especial la música instrumental, es un caso límite para pensar los conceptos sobre las emociones, la sensibilidad y la comunicación. De la postura que se asuma frente a estas cuestiones depende en gran medida los resultados de la investigación sobre el carácter lingüístico de la música; pero a la vez, de los avances en la investigación por el significado musical se contrastan, reforman y perfeccionan las doctrinas preexistentes en las áreas más generales sobre las que descansa el problema.

Ahora bien, la obra de Stephen Davies es un lugar privilegiado para el análisis del problema de la significación de tipo lingüístico en la música dentro de la discusión filosófica, y en particular dentro de la tradición analítica. Davies recoge y analiza las posturas enfrentadas de diversos autores como Goodman, Peter Kivy, Coker, entre otros. En su artículo *Analytic Philosophy and Music* (2011) Davies realiza una revisión histórica, así como un recuento de fuentes bibliográficas, de la producción intelectual de la tradición analítica con respecto a la música como objeto de reflexión filosófica. En Davies es patente la evolución que tuvieron los problemas en filosofía de la música en la década de 1980; y la obra principal que ocupa el presente escrito, *Musical Meaning and Expression* publicada en 1994, es un trabajo que expone críticamente los avances que se consiguieron en la década anterior.

El presente escrito se propone revisar la necesidad del vocabulario como una condición de satisfacción *sine qua non* para sostener que hay significado lingüístico en la música. Es decir, el

vocabulario puede no ser una condición suficiente para hablar de lenguaje, pero siempre es una condición necesaria. Para esto se expone el marco desde el cual Stephen Davies presenta los puntos de vista sobre el problema en sentido amplio, y luego se despliega y reconstruye la condición de satisfacción de forma analítica. Posteriormente, se contrasta el marco de similitudes y diferencias con la noción de juegos de lenguaje en Wittgenstein, desde la oposición que existe entre teoricistas y anti-teoricistas según Daniel Kaufman. Por último, se examina la notación musical como un caso hipotético y afirmativo respecto a la condición de satisfacción del vocabulario. Con este ejercicio se pretende juzgar en qué medida se sostiene, se fortalece o se debilita la postura de Davies, quien juzga la condición como insatisfecha.

1. Similitudes versus diferencias

El carácter lingüístico de la música es un problema crucial a la hora de abordar la música como objeto de análisis filosófico. Las múltiples analogías que se esbozan de manera ordinaria entre música y lenguaje desdibujan la autonomía de la música como instrumento expresivo y autónomo en favor de una explicación de orden primariamente lingüístico, lo cual no socava la dificultad que comporta clarificar el significado de una composición musical de carácter estrictamente instrumental.

En la vida cotidiana existen expresiones que se refieren a las obras musicales como si estas dijese algo. Así, por ejemplo, es común predicar de las personas oyentes que entienden o no un tema musical (Davies, 1994, p. 1). No obstante, es poco claro qué es aquello que significa la música, o si es que significa algo en absoluto, así como los medios por los cuales consigue la significación. Lo primero que puede venir a la mente cuando se habla de significado es el significado lingüístico. Por este motivo, una vía de análisis para este problema es precisamente aquel que parte por investigar la posibilidad de una relación entre música y lenguaje.

Stephen Davies recoge y clasifica la literatura en torno al problema de la relación entre música y lenguaje, y al recopilar múltiples posturas reconoce tres aproximaciones que las reúnen taxonómicamente. Estas aproximaciones varían según la importancia que dan a las diferencias y similitudes entre música y lenguaje. Puesto así, entre lenguaje y música se pueden establecer varias analogías con base en distintas formas con las que se habla de lo musical: cuando se dice que existe una gramática musical, que hay frases musicales, que una frase parece contestar o responder a la anterior; o cuando se habla de ironía en la música, o que existe un diálogo entre instrumentos. Estas maneras de hablar parecen señalar que existe un suelo común de parentescos estructurales

entre la música y el lenguaje. Las similitudes que considera Davies (1994, p. 1-2) se pueden recoger y esquematizar de la siguiente manera:

Música	Lenguaje
La música reúne elementos de acuerdo con reglas o convenciones para construir todos (<i>holes</i>) como las melodías.	Las oraciones se forman de la combinación de palabras de acuerdo con reglas o convenciones.
Un tema musical no comienza y termina tan solo, sino que llega a un cierre.	Igual lo hacen las oraciones.
Los temas musicales se unen para formar unidades más largas tales como exposiciones, movimientos y sinfonías.	Las oraciones se combinan para formar párrafos y estos se concatenan para formar historias.
Gracias a esto se puede pensar que la música es como un sistema sintáctico.	
Las ideas musicales retienen algo de su identidad en distintos contextos y contribuyen al todo que resulta de sus combinaciones	Igual lo hacen las palabras
Con esto en mente es posible entender la música como un sistema sintáctico que posee un vocabulario empleado de forma tal que genera una semántica.	

Tres Aproximaciones:

La primera aproximación que aborda Davies considera infranqueables las diferencias entre música y lenguaje, pues asume que las similitudes son presunciones o aserciones engañosas. Allí se reconocen dos vertientes: la primera niega la existencia de contenido semántico en la música; y la segunda cree que alcanza su contenido semántico por vías diferentes a los lenguajes naturales. Como la sintaxis y el vocabulario tienden a ir ligados a la semántica y a la lingüística, esta primera aproximación evita el empleo de dichos términos para referirse a la música (Davies 1995, p.3).

La segunda aproximación considera que las diferencias prueban que la música no es un lenguaje, no obstante, sus similitudes brindan analogías útiles. La postura de John Sloboda sostiene que la relación entre música lenguaje es parcial mientras que la de Diana Raffman considera que la música tiene sintaxis, y es posible que tenga semántica sin necesidad de ser un lenguaje (Davies 1995, p.4).

La tercera aproximación juzga que las similitudes son más importantes que las diferencias, y en sus versiones más fuertes se afirma que el significado musical y el significado lingüístico son del mismo género. Dentro de esta postura se encuentra Wilson Coker, y frente a esta aproximación Davies sostiene como exigencia que, o bien se disuelvan las diferencias entre música y lenguaje, o se las tome en cuenta y se resuelvan. La solución estándar dentro de esta aproximación es considerar que, aunque los discursos musicales y lingüísticos son de un mismo tipo, se refieren a áreas de experiencia distintas; la música sería, por ejemplo, el lenguaje de las emociones (Davies 1995, p.4). Ahora bien, Davies señala que además de las similitudes, uno puede encontrar serias diferencias entre la música y el lenguaje. Por ejemplo, nadie aprende música como lengua materna, y la traducción de un lenguaje natural a otro puede presentar dificultades, pero estas no se comparan con las que enfrentaría alguien que se dispusiera a traducir a prosa una sinfonía musical.

2. El vocabulario como condición de satisfacción

Para Stephen Davies, si la música significa como el lenguaje lo hace debe cumplir criterios predeterminados de significación lingüística. Para responder a la pregunta por cuáles son los criterios, Davies recoge del filósofo Göran Hermerén las condiciones relevantes para juzgar si la música es un lenguaje. Según estos criterios, para que la música sea un lenguaje ésta debería tener elementos discretos y repetibles que sugieran o evoquen ideas y constituyan un vocabulario con

elementos indexicales (*indexical elements*) y caracterizadores, así como conectores lógicos. También debe tener dispositivos para mostrar fuerza y modalidad y debe admitir la posibilidad de hacer aserciones metalingüísticas sobre sí misma (Davies 1994, p.5).

Las primeras dos condiciones, la presencia de elementos discretos y repetitivos y la evocación de ideas, son ampliamente aceptadas. No obstante, cuando se trata de sostener la existencia de un vocabulario musical el problema se vuelve complejo. Las condiciones subsiguientes dependen en gran parte de que exista un vocabulario. Por este motivo la tercera condición es de especial relevancia para el problema y por lo tanto constituye el objeto de análisis del presente artículo.

La descripción literal que Davies hace sobre qué se entiende por vocabulario como condición de satisfacción es, desde la perspectiva de Göran Hermerén:

““The Third Condition is that there be a semantics, i.e. a vocabulary, of X, assigning meanings to the elements of X, which may... be codified in books like Oxford English Dictionary.” There must be discrete and repeatable elements, with a standardized meaning, each element is used in different context with the same (sometimes more than one) meaning (Hermerén 1988, 183,185). Elements not only should receive regular patters of use or combination but also must refer (or denote) (...).”³

Esta propuesta puede ser descompuesta en tres elementos o características que habría que entender como las partes que componen analíticamente el vocabulario en tanto condición de satisfacción

³Propuesta de traducción:

“La tercera condición es que haya una semántica, por ejemplo, un vocabulario, de X, asignando significados a los elementos de X, que puedan ... ser codificados en libros como El Diccionario de Inglés de Oxford.” Debe haber elementos discretos y repetibles con un significado estandarizado, cada elemento es usado en diferentes contextos con el mismo (a veces más de un) significado (Hermerén 1988, 183,185). Los Elementos no solo deben recibir patrones regulares de uso o combinación sino también deben referir (o denotar).

para la emergencia de significado. Las partes son: (i) la posibilidad de codificar los elementos constituyentes del lenguaje a la manera de diccionarios; (ii) la estandarización de la relación significado-significante de manera efectiva a través de múltiples contextos; (iii) la capacidad referencial o denotativa de los vocablos que constituyen el lenguaje objeto.

De esta manera, se muestra que Davies (1994) exige como condición de satisfacción un vocabulario entendido como un conjunto de elementos codificables, cuyo significado es constante, y cumplen una función referencial. De la definición de vocabulario aquí presentada puede inferirse que para el autor el vocabulario es necesariamente sustantivo. En consecuencia, el carácter referencial-denotativo de los elementos que configuran el conjunto entendido como vocabulario guarda especial importancia. Si se demandara la necesidad de dar cuenta de otros elementos deficientes en carácter referencial dentro del vocabulario, la condición de satisfacción aquí estudiada no sería restrictiva. Esto es, no prescribe que los elementos descritos constituyan la totalidad entendida como el vocabulario, sino más bien, que todo vocabulario positivo debe tener términos sustantivos, referenciales y estandarizables; con lo cual no se excluyen del vocabulario los elementos carentes de significado referencial como podrían ser el género de las preposiciones o los conectores lógicos.

Frente a las características presentadas surgen entonces problemas irresolubles. Una forma de entender la denotación es identificándola o emparentándola con la ejemplificación. Así Nelson Goodman (1968, p.232) puede ver que cierto tipo de denotación acontece en pocas ocasiones en la música, Davies increpa que esto acontece solo en casos aislados e irregulares. La pregunta ¿de qué se trata? (*what is it all about?*) tiene para él un componente fuertemente contextual, de manera que, si la denotación llegase a ocurrir, esta sería periférica, y no asegura que la música, mucho menos sus unidades, sea asertórica en carácter (Davies, 1994, pp. 6-10).

3. Wittgenstein y las posturas anti-teoricistas

Daniel Kaufman es crítico frente a las posturas respecto al arte que él caracteriza como teoricistas. En su artículo *Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning Of 'Art'* (2007) escribe que el proyecto *definicionista* del arte tiene un correlato con el resurgir de teorías del lenguaje en un estilo tradicional (Kaufman, 2007, p.280). Cuando habla de un resurgimiento tradicional en *estilo*, Kaufman se refiere a las teorías que presentan definiciones tentativas de arte enumerando condiciones necesarias y suficientes. Kaufman refiere cómo el punto de vista teoricista tiene una aceptación mayoritaria dentro de la filosofía del arte. No obstante, tiene sus contradictores en un segundo bando anti-teoricista influenciado principalmente por el pensamiento de Ludwig Wittgenstein (Kaufman, 2007 p. 281-282).

Dado que Göran Hermerén cuestiona el estatus lingüístico del arte desde una serie de condiciones de satisfacción, muy similar a las definiciones que Kaufman aborda, es lícito ubicar a Stephen Davies dentro del bando teoricista criticado por Kaufman. Si bien Davies no aborda aquí ninguna definición de música⁴, su método de análisis parte de una definición que sí es tradicional en estilo con respecto al lenguaje. Esto da cuenta del correlato que expone Kaufman en la expansión conjunta de teorías del lenguaje e intentos definicionistas del arte tradicionales en estilo.

Los puntos centrales que reúnen a los teoricistas son: la preocupación por fijar la extensión del concepto, así como la competencia del hablante en el uso del concepto y su aplicación a casos concretos (Kaufman, 2007, p.287). En concordancia se puede pensar a Davies alineado con el

⁴ Al respecto de la tentativa de definición de música, y la posición de Davies en el problema, es muy iluminador su artículo *On defining Music*. *The Monist*, Vol. 95, No. 4, Music, octubre de 2012, pp. 535-555.

propósito de fijar la extensión del significado entendido lingüísticamente, y desde ahí dictaminar sobre la competencia del hablante para suscribir o excluir fenómenos expresivos como lingüísticamente significantes.

El bando contrario, anti-teoricista, tiene como influencia principal el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, por lo cual conviene situarle en una aproximación delimitada con respecto al problema de la relación entre música y lenguaje.

Para ello es necesario retomar las tres aproximaciones posibles que plantea Davies (1994, p.3) a saber: (1) las diferencias entre música y lenguaje son infranqueables, o (2) las diferencias entre música y lenguaje prueban que la música no es un lenguaje, pero sus similitudes brindan analogías útiles, o bien (3) las similitudes entre música y lenguaje son más importantes que las diferencias entre ambas.

A la luz de las tres aproximaciones mencionadas, conviene analizar la noción de juegos de lenguaje que expone Wittgenstein en su obra *Investigaciones Filosóficas*; la cual constituye el concepto neurálgico que ha llegado a dominar dentro del movimiento anti-teórico.

Wittgenstein (2009) da cuenta de cómo los usuarios del lenguaje emplean el mismo para ejecutar una variedad de acciones que no se limitan a describir estados de cosas. La conclusión a la que llega es la idea ya popularizada del significado como uso (Wittgenstein, 2009, §43), que quiere decir que el significado de una expresión es el uso que la expresión tiene en un área del lenguaje; a la manera de un conjunto de herramientas “[...] Tan diversas como las funciones de estos objetos son las funciones de las palabras” [Wittgenstein, 2009, § 43]. Pero la tesis del significado como uso está mediada por la noción de juego de lenguaje, la cual cumple una función

reguladora del significado pues es en los juegos de lenguaje que se encuentran las reglas a las que se ajustan los patrones de uso de las palabras.

La noción de juegos de lenguaje es una idea fundamental, si no la más importante, en el pensamiento tardío de Ludwig Wittgenstein. De esta idea derivan gran parte de los problemas filosóficos tratados en las *Investigaciones Filosóficas*, tales como la estipulación y seguimiento de reglas, la atribución de comprensión a terceros, o las consideraciones sobre el uso privado del lenguaje (Wittgenstein, 2009, §185-§243), además de ser un concepto de amplio desarrollo en otra de sus obras póstumas, a saber, *Sobre la Certeza*.

No obstante, la forma en que Wittgenstein presenta lo que él denomina juegos de lenguaje no es uniforme. La primera exposición de la noción de juegos de lenguaje se hace temprano en el §7 de las *Investigaciones Filosóficas* donde llama *juegos de lenguaje* a los ejemplos utilizados en los apartados previos para analizar la imagen agustiniana del lenguaje. En el mismo párrafo sentencia que juego de lenguaje es “[...] [El] Todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido” (Wittgenstein, 2009, §7). En el párrafo citado ya Wittgenstein dibuja al menos dos usos de lo que él llama juegos de lenguaje. Primero hay una noción en plural de juegos de lenguaje que refiere a los ejemplos ficcionales con los que Wittgenstein analiza situaciones hipotéticas que él presenta como lenguajes primitivos o usos primitivos del lenguaje; estos juegos cumplen una función de ejemplificación más que una función taxativa o categórica. Después se presenta una noción en singular de *juego del lenguaje* con la que Wittgenstein apunta algo que podría entenderse, en sentido amplio, como una categoría abierta que refiere la agencia del lenguaje en tanto que realidad pública y desplegada en contextos prácticos.

Andy Hamilton (2017) reconoce hasta 4 sentidos en los que Wittgenstein habla de juegos de lenguaje, el primero de éstos es el de los ejemplos ficticios mencionados previamente. El segundo sentido de juegos de lenguaje es el de ejemplos simples pero reales, y que están presentes en contextos de adiestramiento o aprendizaje. El tercer sentido que identifica Hamilton es el de juegos de lenguaje como “regiones determinadas de las lenguas existentes” (Hamilton, 2017, p.49) o la variedad de funciones que Wittgenstein descubre que acomete el lenguaje tales como contar chistes, dar órdenes, recitar poesía, etc. (Wittgenstein, 2009, §23). Y el cuarto uso de la expresión juegos de lenguaje refiere a una lengua natural completa y que Hamilton señala como un sentido usado únicamente en *Sobre la Certeza*.

Los anti-teóricos se ampararon especialmente en la propuesta de Wittgenstein de entender ciertos conceptos como conceptos abiertos y continuaron por atribuir al arte las características con las que Wittgenstein trata la idea de juego como una idea que se despliega por parecidos de familia. De esta manera, la primera disputa entre teóricos y anti-teóricos es qué tipo de concepto es el concepto de arte (Cfr. Kaufman, §2).

Los anti-teóricos alegan que el concepto de arte es un concepto abierto y que, dado su estado de permanente apertura, no puede ser definido tradicionalmente. Frente a estos, los teóricos demandan la necesidad que comporta tener parámetros definidos para entender qué abarca el concepto de arte y cuál es su alcance en el espacio lógico del lenguaje, una necesidad que se mostraba con fuerza y casi con urgencia dadas las dificultades que presentaron las vanguardias artísticas a la hora de pensar cómo hacer para discernir qué es arte y qué no lo es (Kaufman, p. 287).

Desde una perspectiva teoricista, si existe alguna diferencia entre lo musical y lo lingüístico debe haber, por tanto, un parámetro o criterio diferenciador. Pero el problema con exigirle al segundo Wittgenstein un criterio diferenciador es que se le demanda a Wittgenstein algo que él mismo admite no poder efectuar y uno puede suponer incluso que lo tildaría como un error. Así, en el §65 de *Investigaciones* se lee:

“Aquí topamos con la gran cuestión que yace tras todas estas consideraciones. —Pues podría objetarse ahora: «¡Tú cortas por lo fácil! Hablas de todos los juegos de lenguaje posibles, pero no has dicho en ninguna parte qué es lo esencial de un juego de lenguaje y, por tanto, del lenguaje. Qué es común a todos esos procesos y los convierte en lenguaje, o en partes del lenguaje. Te ahorras, pues, justamente la parte de la investigación que te ha dado en su tiempo los mayores quebraderos de cabeza, a saber, la tocante a la forma general de la proposición y del lenguaje».

Y eso es verdad. —En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos, sino que están emparentados entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos «lenguaje».” (Wittgenstein, 2009, §65)

El argumento que invoca Wittgenstein y que desarrolla en los párrafos subsiguientes es el argumento de los parentescos de familia generalizado de la siguiente manera: Si A tiene un parecido con B y B tiene un parecido con C, A y C tienen una relación de parentesco. Así, uno y otro juego de lenguaje pueden no tener mucho o nada en común, pero son juegos de lenguaje en virtud de la relación de parentesco que se da gracias a los parecidos con otros juegos de lenguaje que se pueden imaginar intermedios entre los dos. Al parecido entre A y B, y el de B y C lo llama un “parentesco directo” mientras que al parecido entre A y C lo llama un “parentesco indirecto” (INV §67)

El problema con el argumento que proporciona Wittgenstein es que los parentescos indirectos se pueden extender siempre más y más, a menos claro que proporcione un límite *ad hoc*. Si los límites rígidos parecen ser solo situacionales, y más bien es el carácter borroso lo propio de los límites a la hora de pensar los juegos de lenguaje (Cfr. Wittgenstein, 2009, §71-99), entonces se muestra cómo la descripción de juegos de lenguaje que hace Wittgenstein es inoperante para hacer

distinciones claras entre lo que es y no es un juego, así como lo que es o no un lenguaje, sin que esto invalide al usuario del lenguaje para hacer tales distinciones. Si se admite cuán borroso resulta para Wittgenstein decir categóricamente qué es un juego, uno podría verse inclinado a pensar que el tema de importancia en principio, el cual era qué es el lenguaje, es más evasivo que al inicio.

Pero la intención de definición es precisamente lo que busca destruir el pensamiento wittgensteiniano de las *Investigaciones Filosóficas*. Para Wittgenstein, de la misma manera que en los juegos del lenguaje, cuando se intenta teorizar sobre ética o estética se cae en esta empresa infructuosa de trazar contornos definidos a partir de imágenes borrosas, y esto es lo que sucede cada vez que se intentan formular definiciones de conceptos abiertos como son para Wittgenstein el arte o el lenguaje (INV §77). Por lo tanto, si se increpara a Wittgenstein el alejarse de una adecuada comprensión de los fenómenos descritos al diluir sus fronteras conceptuales e imposibilitar la definición, respondería él que tal manera de comprender a partir de definiciones es la que confunde a los filósofos a la hora de encarar dichas cuestiones; la única comprensión posible sería la que deriva de la descripción de los fenómenos así emparentados como artísticos, lingüísticos, o lúdicos, en el entretejido de parentescos que construyen sus múltiples instancias.

Ahora bien, dado que entre el lenguaje y la música se pueden establecer varias analogías con base en las distintas formas con las que se habla de lo musical, el argumento de la relación de parentesco parece descartar la primera aproximación al problema, la cual juzga infranqueables las diferencias entre ambas categorías. Estas maneras de hablar parecen indicar que existe un suelo común de parentescos entre la música y el lenguaje. Señalar diferencias estructurales entre los dos ámbitos parece una empresa ajena al pensamiento de corte wittgensteiniano dada la forma del argumento de la relación de parentesco, pues con base en una sucesión de analogías puedo llegar de un caso al otro al punto de emparentarlos de forma más o menos distante. Para ponerlo de forma

sintética, las diferencias entre dos juegos no son infranqueables porque éstas tan solo cumplen un papel de individuación para la posterior denotación de manifestaciones comunes en tanto que juegos emparentados por un entramado de similitudes. Por lo tanto, resta ponderar si el entramado de parentescos entre lo musical y lo lingüístico constituye tan solo un conjunto de analogías útiles para fines expositivos, analíticos o interpretativos, o si en un sentido fuerte estas similitudes construyen un entramado de relaciones que permiten examinar ambas categorías como designadores de conjuntos abiertos que reúnen experiencias más o menos homogéneas entendidas como regiones distintas del lenguaje.⁵

Para responder a esta disyuntiva es útil volver sobre las cuatro acepciones de juegos de lenguaje señaladas por Hamilton y situarlas en relación con las tres posturas de Davies. El primer sentido, que refiere a los ejemplos ficcionales y a las imágenes primitivas del lenguaje, parece aportar muy poco a esta disquisición. No es necesario defender que es posible, como mínimo, generar ejemplos musicales artificiales que satisfagan mínimos de comunicación lingüística a la manera de sistemas simbólicos sonoros o convenciones arbitrarias. Es posible encontrar ejemplos de convenciones arbitrarias como utilizar campanas para señalar el comienzo de la misa, sonar cantos para señalar el cambio horario o el paso de una actividad a otra, todos ejemplos de mecánicas regladas y públicas. Pero estos usos musicales son en todo caso situacionales y no arrojan luces sobre la existencia de un parentesco intrínseco entre música y lenguaje más allá de donde operan elementos musicales mediados por convenciones extra-musicales en distintas situaciones reales o hipotéticas.

El segundo sentido, el cual refiere a los ejemplos reales de usos simples del lenguaje en contextos de aprendizaje o adiestramiento, es más próximo a establecer una relación relevante de

⁵ Véase la metáfora de la ciudad en INV §18

parentesco con la música en tanto que ésta también comporta una dimensión propedéutica que debe ser llevada a cabo por los agentes involucrados en la ejecución y escucha de obras musicales. No obstante, descubrir que el adiestramiento en la ejecución de instrumentos o en el canto, así como el aprendizaje que comporta entender distintos estilos y formas musicales, son formas de juegos de lenguaje, no conduce a aceptar por fuerza que el producto de este entrenamiento, instrumentistas capaces u oyentes educados, agencien sus talentos en nuevos juegos de lenguaje [o una de sus partes, a saber, la música extraída analíticamente]. Si el oír una pieza musical o el interpretar un instrumento es un juego de lenguaje de forma firme y autónoma, no lo es tan solo en virtud de que para tales actividades hubiera juegos de lenguaje previos. La proposición de Wittgenstein “[...] sólo pregunta con sentido por la denominación quien ya sabe servirse de ella.” (INV §31) descubre que el juego del lenguaje de preguntar por la denominación no es un punto cero de partida para los usuarios del lenguaje. Antes de poder preguntar por la denominación ya se estaba en dominio de reglas de uso lingüísticas tales que permitían asimilar qué es una denominación. Pero preguntar por la denominación es un uso del lenguaje de forma autónoma, que no se sostiene como juego de lenguaje por su preparación previa. Si la música va a ser un juego de lenguaje por sí misma, argüir por el estatus de juegos del lenguaje que comportan sus ejercicios preparativos no brinda ninguna razón suficiente para la atribución que se busca efectuar, al menos desde la tercera aproximación de Davies.

El tercer sentido es aquel que refiere a regiones del lenguaje y las funciones que éstas operan. En este tercer sentido uno puede tomar dos vías. La primera es partir desde la consideración de la música como un entramado de lenguas musicales para llegar a explorar sus múltiples lugares, juegos, y funciones. Pero asumir que la música ya es *de facto* un entramado de lenguas llevaría a una argumentación circular que presume bien una relación de identidad o una de continencia entre

música y lenguaje, cuando lo que se quiere investigar es precisamente qué tipo de relación existe entre ambas. La segunda vía sería la inversa, esto es, partir desde las funciones de la música y sus lugares en la experiencia humana para, desde estos, emparentarla con otros juegos de lenguaje en virtud de sus similitudes funcionales. El reto que comporta esta vía es que demanda un desarrollo funcionalista de la idea de música, si bien este ejercicio puede ser alarmantemente extenso, no obstante, presenta una gran ventaja: la multiplicidad de funciones que adopta la música recuerda la variedad de operaciones que Wittgesnstein descubre en el lenguaje. Para esto viene a mano el artículo *On Defining Music* (2012) de Stephen Davies en el cual se sostiene: “Music, however, does not lend itself to functional definition. Simply, it serves too many very different functions, including opposed ones, and there is no basis for prioritizing or ranking these various functions”⁶ (Davies, *On Defining Music*, p. 540). La enumeración de las funciones para las cuales *de facto* ha servido y sirve la música enseña cómo una definición de este tipo está condenada a la permanente corrección y adición o a la caducidad.

“There appear to be few limits to the functions music has been put to and I doubt that any single function stands out as the primary one. More- over, as I noted before, music serves apparently opposed functions: to pacify and to incite, to exclude others and to bring the group together, to mark individuality and to cement the collective’s shared identity. In fact, music plays a central role in all aspects of life [...] So much so, that it is not a candidate for functional definition.” (Davies, *On Defining Music*, p. 541)

Si bien Davies adopta una postura teoricista en su artículo, razón por la cual el desarrollo funcionalista del concepto de música no le satisface, su análisis permite emparentar la música con el lenguaje si se acepta la idea de arte como concepto abierto y la idea del significado como uso.

⁶ Propuesta de traducción:

La música, sin embargo, no se presta para una definición funcional. Simplemente, ésta sirva a tantas funciones muy diferentes, incluso opuestas, y no hay una base para priorizar o clasificar estas variadas funciones.

El cuarto sentido de juego del lenguaje, que refiere a un lenguaje natural completo, es señalado por Hamilton como un caso nuevo presente tan solo en *Sobre la Certeza*, pero este cuarto enfoque es infructuoso en el desarrollo del problema, pues emparentar la música con este sentido de juego de lenguaje presenta un razonamiento circular por las mismas razones que la primera vía de análisis del tercer sentido lo era.

Finalmente, se debe situar a Wittgenstein en las dos posturas restantes de la manera que sigue. Dada la posibilidad de crear ejemplos musicales artificiosos, o de recrear casos especiales que funcionan como juegos del lenguaje entendidos en el primer sentido, la música podría brindar analogías útiles para la comprensión del lenguaje sin tener por qué identificarse con el mismo. Y si se sigue un análisis funcionalista de la música, es posible estrechar aún más los vínculos entre ambos campos dada la amplia gama de posibilidad de significación que permite la tesis de entender el significado como el uso.

No obstante, lo anterior no consigue llegar hasta el punto de identificar la música con un lenguaje natural completo, si bien para Wittgenstein el uso de las palabras es rector de su significado, la idea de la música como lenguaje en un sentido fuerte implicaría atribuir a la música la capacidad de generar un vocabulario de manera que sea posible construir la red de parentescos entre los vocabularios musicales presentes en los presuntos juegos de lenguaje musicales, entendidos en el tercer sentido, y los de otros géneros de palabras pertenecientes a los juegos de lenguaje Wittgensteinianos.

4. De la notación musical como tentativa de vocabulario

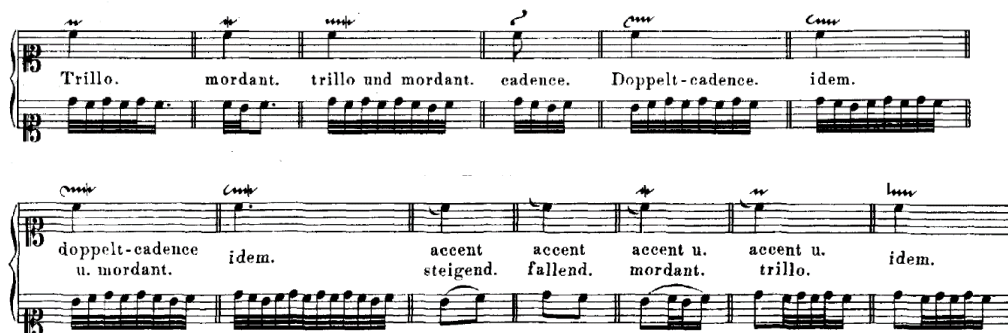
Una posible respuesta positiva a la pregunta por el carácter lingüístico de la música, así como de un vocabulario hipotético a ser considerado, es la dimensión escrita de la música bajo la forma de

notación musical. En esta modalidad, la música aparece como código: neuma, partitura, cifrado o tablatura. Todos estos sistemas constan de hecho, con elementos discretos y repetibles, los cuales además mantienen de forma atómica y molecular su instrucción como un estándar. De esta manera, los motivos, las estructuras, o los círculos armónicos se repiten en variados contextos y permiten su transcripción o su arreglo a nuevos contextos interpretativos. Por ejemplo, en el concierto, lo ejecutado por una orquesta pueda ser reducido y adaptado para su ejecución al piano y en esta nueva instancia conserva su función como acompañamiento para el solista. También, un libro o manual puede ser compilado para dar cuenta de elementos como las múltiples indicaciones ornamentales típicas del barroco, y mostrar cómo éstas deben ser entendidas a lo largo de la obra de un autor como hizo el propio J.S Bach para uno de sus hijos. En la siguiente imagen se pueden ver ornamentos signados con símbolos sobre una nota dada, tales como el trino, el mordente o la cadencia con su despliegue respectivo a manera de instrucción.⁷

Instrucción para la ejecución de adornos según J.S Bach para su hijo Wilhelm Friedemann.

Blatt 3b 6 Notenzeilen Bach's Handschrift.

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse *manieren*
artig zu spielen, andeuten.



⁷ Imágenes tomadas de: Bach J.S (1895) Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach (pp. 213-214)

Conviene analizar estas prácticas de escritura musical para discernir si estas satisfacen la condición de un vocabulario musical tal y como Davies sostiene es requerido. En *Notations* (2011) Stephen Davies realiza una reconstrucción histórica de la notación musical, sus orígenes, evolución, clasificación y características específicas y generales. Parte por señalar la distancia entre los primeros instrumentos musicales y las primeras expresiones de notación musical; después sostiene que la notación no es condición necesaria para el desarrollo de composiciones musicales complejas, no obstante, puede ayudar en ello. Davies propone la clasificación de las notaciones entre notaciones genéricas e instrumento-específicas; luego, analiza las notaciones musicales funcionalmente; por último, comenta la postura de Nelson Goodman frente a la notación musical entendida desde la función trabajo-identificadora.

La primera clasificación de las notaciones, aquella que las distribuye entre notaciones genéricas o en notaciones específicas al instrumento, proporciona una idea del propósito que cumple la notación musical de acuerdo con su modo de presentación.

Las notaciones genéricas son aquellas que muestran el resultado que se debe conseguir con la ejecución, pero no la manera en la que este resultado debe ser conseguido. Para ejemplificarlo cabe traer a colación las partituras para voz, las cuales muestran la melodía a ser cantada pero no dan indicación precisa sobre la disposición de los órganos del cantante en miras a conseguir el sonido deseado.

Las notaciones específicas al instrumento, típicas de los instrumentos de cuerda, indican la manera exacta en la que el sonido debe ser conseguido. Una indicación de partitura de violín como la de *pizzicato* indica que la cuerda del violín debe ser pulsada en vez de ser frotada con el arco.

Por otro lado, las tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra o el laúd, muestran la posición exacta de los dedos en el instrumento.

Davies desarrolla que la decisión de tener una notación musical genérica o específica se encuentra atravesada por necesidades prácticas y circunstancias históricas. Por ejemplo, previo a la invención de las llaves para los instrumentos de viento, era más fácil tener claves específicas a cada tipo de flauta según su registro desde el bajo hasta el registro soprano, de manera que al transportar la notación la digitación se mantuviera uniforme en la ejecución de las múltiples flautas (Davies, 2007, p. 73).

Ahora bien, el problema que presenta la notación musical a la hora de suponerse una evidencia positiva del carácter lingüístico de la música es que, igual que sucede con la explicación de los adornos barrocos de J. Sebastian Bach, el carácter referencial de la notación es estrictamente operatorio, es decir, su carácter referencial apunta a una realidad práctica del qué tocar o del cómo tocar, pero no da señales del carácter expresivo de lo ejecutado. Aun cuando un compendio pueda ser organizado, con una estructura que se asemeja a la de un diccionario musical, éste se restringe a una función archivística, para la preservación de la música; o pedagógica, para el aprendizaje de una pieza en concreto. Por este motivo, aunque sea posible tener un lenguaje sobre la música, eso no convierte a la música misma en un lenguaje. De la misma forma que la fórmula química de la sal no es salada, el lenguaje de la música no es la música como lenguaje.

5. Conclusiones

Conviene volver sobre los tres momentos que ha atravesado este artículo. Desde la consideración de las similitudes y diferencias entre música y lenguaje hemos seguido el trazo que lleva a Davies

a entender que, si se toma el significado lingüístico como paradigmático, la música debe contar con una lista de criterios indispensables.

Dentro de estos criterios, el primero en mostrar un impase es la necesidad de un vocabulario. La música es deficiente, desde las coordenadas de Davies, porque no consigue la denotación. Aquellos casos aislados donde la denotación parece ocurrir el faltante es precisamente el standard, a esto se suma la dificultad de pensar operaciones lingüísticas tales como la traducción. Además, hablar a nivel musical de denotación generalmente implica ampliar el concepto para poder validar casos que son más que otra cosa elementos ejemplificantes o descriptivos.

Una forma de dar vuelta al problema es cuestionar el mismo marco de análisis tal y como lo hace Kaufman (2007). Esto es, abandonar el uso de condiciones de satisfacción, necesarias o suficientes, en favor de juicios por caso. La inspiración de tal enfoque bebe de la herencia Wittgensteiniana de las *Investigaciones* y recurre a emparentar el trabajo de Wittgenstein en la noción de juego con otros reinos de la experiencia, por caso, la música.

No obstante, desde una pragmática conceptual queda todavía la tarea de juzgar, caso por caso, el entramado de similitudes que tendrían que emparentar lo musical con el reino de los demás juegos de lenguaje. Esto de nuevo debe hacerse desde alguna característica sobresaliente, por ejemplo, el vocabulario.

Por último, conviene volver sobre el problema inicial. La música y el lenguaje parecen confundirse, y esto fue señalado en virtud de las expresiones cotidianas con las cuales nos referimos a la música. El sentido común, puesto otra vez en marcha, puede apuntar a la notación musical como una obviedad sin más que muestra las convenciones estándar con la cuales la música consigue la significación.

Pero aquí el sentido común brinda, como apunta Davies, analogías que oscurecen el problema más que hacerlo transparente. Por un lado, confunde el lenguaje en sentido mayúsculo con el registro escrito. Que tengamos una escritura del español no es algo que prueba el español como lenguaje, tampoco es la esencia lingüística del español. Por otro lado, si se quiere adscribir una función denotativa a la notación musical, ésta apunta con fuerza a la dimensión práctica que comporta la música, más que a su dimensión expresiva. La expresividad, podemos decir con Davies, se despliega contextualmente y el músico competente bebe de más elementos que de un código estandarizado para mostrar la fuerza expresiva de lo ejecutado. Con todo esto en mente, la forma por la cual la música significa algo, la pregunta por el ¿de qué se trata? (*what is it all about?*) Sugiere que los medios por los cuales una pieza adquiere su dimensión expresiva son medios distintos a aquellos por los cuales es significativo un lenguaje natural.

Referencias Bibliográficas

- Bach, J. S. (1895) *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 45.1 Leipzig: Breitkopf und Hertel, Plate B.W. XLV (1) pp.213-220
- Davies, S. (1994) *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press. Ithaca, London pp. 1- 417
- Davies, S. (2011) “Analytic Philosophy and Music” en: *The Routledge Companion to Philosophy and Music* pp. 294-304
- Davies, S. (2011) “Notations” en: *The Routledge Companion of Philosophy of Music* pp 70-79
- Davies, S. (2012) “On defining Music”. *The Monist*, Vol. 95, No. 4, Music, Octubre de 2012, pp. 535-555
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art*. Bobs-Merrill. New York pp.1-290
- Hamilton, A. (2017) Wittgenstein y «Sobre la Certeza», Trad. Sergi Rosell. Ediciones Cátedra pp.1-368
- Kaufman, D. (2007) “Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning Of ‘Art’” en: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 4 (No. 3) Julio pp. 280-297
- Wittgestein, L. (2009) “Investigaciones Filosóficas”. Trad. Alfonso García Suarez y Carlos Ulises Moulines. En: *Comp. Wittgenstein I*. Gredos, Madrid pp. 155-634.