

Prolegomena to the Musical Idea: Socrates Musician

Danielle Cohen-Levinas

Université Paris 4-Sorbonne, France

e-mail: d.cl@free.fr

Translate from French by Fernando Calderón Quindós and María Jesús Hermoso Félix.

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of the complex and constant relationship between music and philosophy, between musical idea and philosophical idea: from its understanding in Platonic thought to its delimitation in Adorno's philosophy; from philosophy as a place of true music to music as space that guides philosophy to interpretation and saves writing from a content always expressible, exposed to judgment and evaluation. In the relationship between philosophical idea and musical idea, the hermeneutical interpreter and the musical performer hold the overcoming of the dichotomy, at the opening of a mutual questioning. The author presents the dialogue between Socrates and Adorno, open from the beginning. Finally, the musical idea is not displayed in the accumulation of words, concepts or theories, but in the ability to bring out a more essential content than the sum of all words.

WORK TYPE

Article

ARTICLE HISTORY

Received:

6–August–2015

Accepted:

29–October–2015

ARTICLE LANGUAGE

Spanish

KEYWORDS

Socrates

Adorno

Philosophical Idea

Musical Idea

Dodecaphonism

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2018



NOTES ON CONTRIBUTOR

Danielle Cohen-Levinas is an Professor at the University Paris-Sorbonne Paris IV, France, and also a Research Associate with the Husserl Archives Paris / Ecole Normale Supérieure d'Ulm. PhD in Philosophy at the Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, France. His main interests are the esthetics, philosophy of music, contemporary philosophy, Jewish philosophy and the Frankfurt School. She is editor of the books: *Le siècle de Schœnberg* (Hermann, 2010); *Emmanuel Levinas et le souci de l'art* (Manucius, 2010); *Levinas et l'expérience de la captivité* (Parole et Silence, 2011); and author of *L'impatience des langues* (with Gérard Bensussan, Hermann, 2010) and *Lire Totalité et Infini d'Emmanuel Levinas* (Hermann, 2011).

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Cohen-Levinas, Danielle (2018). «Prolegómenos a la idea musical: Sócrates músico». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 7, no. 8: a020.

Prolegómenos a la idea musical: Sócrates músico

Danielle Cohen-Levinas

¿ES LA MÚSICA UN ARTE DEL PENSAR? ¿Debemos abordar la cuestión como filósofos, o como músicos? ¿Debemos situarnos del lado del concepto o de la *poiética*? Voy a situarme bajo la autoridad paradójica de Sócrates, el filósofo que comenzó a aprender música precisamente el día de su muerte. Él no dejó nunca de ponernos en guardia contra la amenaza bien socrática de una práctica musical alejada de la verdadera música. ¿Qué es la verdadera música? Estaría, según Sócrates, en los antípodas de los sonidos que emanan del intérprete virtuoso, en este caso, del flautista. Éste es capaz de producir sonidos ricos en armonías, con exclusión de aquello que en Platón corresponde a la unidad, o incluso el unísono. De inmediato, desde los orígenes de la filosofía, nos enfrentamos a un universo maniqueo donde aparece, de un lado, la música como fenómeno de contorsión –aquella que no podrá nunca expresar una idea convincente–, y del otro, la verdadera música, que hay que comprender en definitiva como la filosofía. El ejemplo del flautista que se contorsiona y que, en consecuencia, desfigura su rostro, pertenece al relato mítico y original de las relaciones a la vez conflictivas y constantes entre música y filosofía. Numerosas son las alusiones a esta repartición de las funciones atribuidas a la Idea musical. La más sorprendente es sin duda aquella abocada a caer en un poder de inhumanidad tan elocuente como la desfiguración del rostro mediante la contorsión a la que obliga la realización del intérprete. Cuando en *El Banquete* Alcibiades describe a Sócrates, lo compara deliberadamente con Marsias el sátiro. Según él, Sócrates es un flautista “mucho más extraordinario que Marsias”¹. El argumento consiste en colocar la verdadera música, a saber, la filosofía, bajo la obediencia de una categoría platónica, el hechizo, de suerte que las solas palabras de Sócrates, sin el recurso de la música, produzcan un efecto comparable al de Marsias cuando éste recurre a la flauta. Incluso si la palabra de Sócrates arranca lágrimas, provoca emociones, lo consigue únicamente gracias al poder de la Idea que recubre momentáneamente la forma demostrativa del poder de lo musical y de lo sonoro. Cuando en *La Política* Aristóteles pone en escena la imaginaria del flautista que se contorsiona, lo hace para señalar que el ejercicio de la filosofía, por el dominio de la palabra y de la conformación de la Idea, es el lugar de la verdadera música. Por eso en *El Banquete*, en el momento en que los protagonistas deciden practicar la verdadera música, Platón se toma el cuidado de expulsar al flautista, de sustraer a la Idea, el objeto de una reflexión común, la parte informe, las vibraciones, la pluralidad de sonidos en que la flauta la envuelve como hace la [música] con el sentimiento. Y en el *Filebo* Platón ratifica la música como desafío filosófico y poder de degeneración mediante el que la verdadera aristocracia musical, de la que he dicho que era en esencia filosófica, cede su lugar a la teatrocracia:

¹ *El Banquete*, 213b. (N. del T.).

En primer lugar, pues, está lleno de eso el arte de tocar la flauta, porque no ajusta sus armonías por medida, sino por práctica de la conjetura, y toda modalidad de música que busque la medida de la cuerda pulsada por conjetura, tiene en consecuencia un importante ingrediente de imprecisión y de escasa seguridad.²

Urge detectar el efecto de *Aufhebung* que vehicula la relación, ya explícita en Platón, entre sentimiento y medida, y deducir de ello algunos argumentos.

§1. Primer argumento

Si nos colocamos del lado de la filosofía socrática y de su herencia ulterior, la Idea musical estaría en condiciones de operar un *desbloqueo* de la Idea filosófica en toda aquella ocasión en que la palabra tendiese a provocar un choque, un efecto de torpedo, allí donde la inteligibilidad de lo que es dicho expulse toda forma de simulacro, cuya representación más eminente es la flauta. Hacer que palabra y sonido coincidan es un proyecto filosófico y político por igual, motivo por el que, de Platón a Hegel, corresponde al texto ejercer su predominio. En Platón la lira es el instrumento cuya función se presenta en oposición al de la flauta. De ahí la interpretación del mito de las sirenas, esas musas medio mujeres medio pájaros³, cuyo canto, de sonoridad ciertamente más próxima a la de flauta que a la de la lira, atraía a los navegantes que pasaban cerca de su isla. Sin embargo, nosotros sabemos que ese canto no buscaba sólo atraer o ejercer una seducción irreprimible sobre los marinos. Tenía por fin, y sin duda por vocación, matar. No existe sino para destruir. Los diversos acontecimientos que la acompañan y que la corean nunca la sobreviven. Apenas los hombres oyen este canto, apenas buscan aproximarse a él, se los expulsa, se los arroja, se los reduce a no escuchar más; se los reduce a morir. ¿Es este canto portador de un mensaje filosófico? Se dirá para empezar que es el paradigma mismo del acontecimiento, incluso de un trauma; es anunciador de una catástrofe. Se lleva consigo cada nueva esperanza o utopía. Amenaza a todo aquel que desea aproximarse para deleitarse y desvelar el secreto. Se lleva consigo cada *ahora*. Es alegoría de una música extrañamente sepulcral, cuyo sentido no es posible atravesar, a tal punto su inscripción se borra incesantemente de resultados de un fenómeno de interrupción del relato mítico que la propia muerte pone en escena. Quedan los testigos, el narrador interpuesto cuya conciencia receptora nos ha transmitido el relato ejemplar sobre aquel que fue el único en resistir la aterradora magia mortuoria del canto de las sirenas. Se cuenta que Ulises quiso aproximarse a esta isla maldecida por la música. Se le puso en guardia. Se le aconsejó advertir a sus marinos que sellaran sus oídos con cera; y a él, se le recomendó hacerse atar firmemente al mástil de su barco de forma que no pudiera moverse. Homero precisa que en el caso de que

² *Filebo*, 56a. (N. del T.).

³ En efecto, en la mitología egipcia la sirena era una criatura híbrida de mujer y ave, y así pasó a la mitología griega. Fue sólo después, a partir del siglo IX, cuando la sirena adquirió apariencia pisciforme. (N. del T.).

Ulises, al oír la belleza sublime del canto, suplicara ser desatado para ir hacia las sirenas, nadie le oiría debido al subterfugio de la cera en los oídos. Ahora bien, el relato de Homero tiene esto de particular: que en él se mezclan canto, queja, desolación y muerte en una misma configuración musical. En efecto, cerca de la isla, sin dejar de oír ese canto, Ulises se da cuenta de que la orilla está cubierta de cadáveres. La sensación de desolación que experimenta se funde con el canto que se apodera de toda su persona. No sabe a quién acudir para que lo desaten. Lucha con todas sus fuerzas para no ceder a la influencia de un canto indescifrable y que, en su proximidad, resulta verdaderamente inaudible. En el fondo, Ulises se salva a sus espaldas, a pesar suyo. Los marinos han continuado su ruta, y puede decirse que la prueba iniciática de lo musical como llamada al sacrificio ha sido superada. El relato retoma su curso. El canto se inscribe a partir de entonces en una memoria narrativa y filosófica de gran significación y que funda una historia de la que se harán varios comentarios. Uno de ellos formula la hipótesis de que el fulgor del canto de las sirenas puede dilucidarse en el hecho de que bebe de la fuente de la voz maternal, como si su vocación extrajera su fuerza de su propio origen. Vemos surgir las premisas de una concepción de la Idea musical como experiencia prefilosófica, anterior a la representación conceptual. La Idea musical sería no solamente renuente a la simbolización, al sentido, a la significación, sino también a lo real, a la figuración más inaprensible de la escucha. De hecho, la Idea musical incide allí donde el sentido se exilia en el afecto. La Idea musical es nutritiva y maternal, antes de que de ella tome posesión el pensamiento. Así lo subraya Sócrates en el *Filebo* de Platón: “La voz emitida por la boca de todos y cada uno de nosotros es una sola y, a la vez, ilimitada en diversidad”⁴. De ahí el hecho de que, en la tradición pitagórica de la que Sócrates es heredero y que domina largamente la reflexión antigua y medieval sobre las relaciones entre música y filosofía, la música no pueda en modo alguno quedar subordinada a una fenomenología de los sonidos perceptibles por el sentido auditivo. Esta subordinación es mortal. Las Musas dan testimonio de ello. Aquel canto que no encontrase su verdadera legitimidad y la plenitud de su belleza en la capacidad de hacer perceptible la armonía que gobierna el mundo y los hombres, ese canto obraría el mismo efecto que el de las Sirenas. En *La República*, Platón sitúa ese canto en el registro de una atracción destructora, causa segura del naufragio de los marinos en algún arrecife, pero igualmente de la Idea musical y de la Idea filosófica. Se recordará que en el *Timeo*, Platón ha hecho que los dioses dispongan sobre la ciudadela de la razón los órganos necesarios al canto y al oído a fin de que cada uno pueda concordar con la estructura rítmica que emana del modelo musical.

⁴ *Filebo*, 17b. En nuestra traducción del presente ensayo, hemos utilizado la verdadera traducción de las palabras de Platón, de acuerdo a la versión española del texto platónico, de Gredos. El texto original de la autora dice aquí «Le son vocal est quantitativement infini». Sin embargo, la traducción francesa de este pasaje de *Filebo*, de Émile Chambry, concuerda bastante bien con la traducción española del texto citado: «La voix qui sort de notre bouche est une et en même temps infinie en nombre pour tous et pour chacun» (N. del T.).

§2. Segundo argumento

¿Es posible salir de la relación de metaforicidad entre música y filosofía? En otros términos, ¿es posible abordar la Idea musical por una vía distinta de la de su subordinación al lenguaje, al filosofema, al logos? ¿Es posible abordarla una vez liberada del sentido cuando el destino que éste tiene se encuentra en el lenguaje y las redes de significaciones? En tal caso, podría avanzarse que si la filosofía no es la música (sobrentendida la contorsión), ella es *como* la música. ¿Significa eso que es una representación acústica de la lengua? A diferencia de la poesía, la filosofía no piensa la musicalidad de la lengua. En el mejor de los casos, deshace la oposición entre el sonido y el sentido. Los Antiguos estaban cerca de creer que el pensamiento es sonoro. Hace ruido; se hace oír. Somos seres parlantes, rumoración oral. Merleau-Ponty habla del “pretendido silencio” que fervientemente deseamos. Este pretendido silencio puede ser interpretado como el deseo de ir hacia una ausencia de significación, una manera de habitar el tiempo, vocación primordial de la música. El Pseudo-Longino no temía señalar, hace más de mil quinientos años, el motivo de que la música se sitúe lejos de toda lógica significativa.

Por Zeus, los sonidos de la cítara, que no dicen nada por sí solos, ¿no producen con frecuencia, como tú sabes, un hechizo admirable gracias a las modulaciones de los sonidos, al acompañamiento recíproco y a la mezcla de los acordes?⁵

Nos encontramos aquí de nuevo en ese determinismo de dos tiempos. La música como arte divino resuena simultáneamente en dos figuras mitológicas. Resuena en el dios de Delfos, Apolo; el dios de la tradición doria, del valor, de la medida y de la armonía, el dios de Sócrates y de Atenas. Resuena en el sátiro Marsias, despellejado vivo por el propio Apolo. Con Marsias comienza, a mi juicio, la verdadera historia política y filosófica de la música.

Recordemos que es a la diosa Atenea a quien se atribuye la invención de la flauta griega de dos cañas denominada aulós. Afrodita y Hera se burlaron de ella mientras la tañía, con motivo precisamente de la contorsión, sinónimo de fealdad. [Atenea] se decide a contemplar su rostro en un charco y repara en que, en efecto, la flauta desfigura su belleza. Enfurecida, renuncia a tocar la flauta, la arroja lejos de sí, y el sátiro Marsias la recoge. La flauta se convirtió a partir de entonces en un poder de inhumanidad, a tal punto que Platón terminó por privilegiar en *Las Leyes* el aprendizaje de la lira al de la cítara y “la flauta muelle”. Platón preconizaba incluso que durante tres años ningún estudio especializado en música fuera emprendido. El proyecto pedagógico es explícitamente político: se trata de excluir toda forma de virtuosismo y de riquezas armónicas, a fin de reforzar el solo canto al unísono con el acompañamiento de la lira. El escándalo platónico comienza con la flauta que conduce a la mezcla de los géneros, a la pérdida de la veracidad de las palabras cantadas. La música sin palabras es sinónimo de degradación del equilibrio de la Ciudad.

⁵ *Traité du sublime*, 39.2 (N. del T.).

Sin embargo, la paradoja reside en una inversión de las circunstancias que proporciona el marco de toda una tradición filosófica a cuyas genealogías es posible remontarse. Platón toma en préstamo de la Idea musical la musicalidad divina de la noción de Idea; y Aristóteles por su parte desplaza la cuestión y admite que la Idea musical es un arte de pensar, no ya como mimesis de la musicalidad divina de la Idea, sino como representación. De un lado, tenemos a Platón, quien celebra la música a condición de que sea siempre apoyada por el unísono; del otro lado, tenemos a Aristóteles quien otorga a la música, como a la política, la prioridad de la polifonía sobre el unísono. La música no sería un afecto como los otros o uno más entre otros. Se comprende que a partir de entonces la Idea musical no sea de sí misma su propio fin; nunca es la cuestión exclusiva de la sola Idea musical. Se somete al principio de la mimesis, al principio de la figura, de aquello que comúnmente se denomina *musica ficta*⁶ y, en este sentido, constituye un verdadero pensamiento del afecto y del efecto. O bien intenta escapar de la tiranía de la representación, de la saturación del efecto que decuplica el potencial del afecto y la metafísica del sentimiento tal como se encuentra en Schopenhauer; o bien, al contrario, refuerza el exceso de representación que subyace al fenómeno sonoro. Amplifica lo que los latinos llaman el *fingere* : la Idea musical se configura desde el exterior, de modo que reorienta el significante oral hacia lo que Wagner y Nietzsche llaman *Wirkung*. Este efecto inaprehensible es la aprehensión mismo del afecto.

La Poética de Aristóteles habrá dado el tono retórico a la manera en que la tragedia antigua se aposenta de la música y del trance para exacerbar, apoyada en la teoría de los modos, la obsesión de la representación, que privilegia la ficción narrativa como confirmación de la esencia de lo musical y, en sustancia, como representación de lo político. La Idea musical sería un lugar de decisión filosófica, instancia mediadora entre lo que Hegel entreveía como siendo, de un lado, el contenido espiritual, del otro, la presentación sensible. Por eso la Idea musical tiene por objetivo hacer cantar su irreprimible poder. Este es uno de los rasgos más radicales y más modernos del nacimiento de la ópera en el primer decenio del siglo XVII; nacimiento que fue vivido como el renacimiento de la tragedia. El canto operístico hace variar las infinitas posibilidades combinatorias de una alternativa que se sitúa entre la manifestación extrínseca de la figura como emanación del contenido, y la disimulación intrínseca de la figura en el material. Alternativa que sitúa obras como la *Eurídice* de Péri, el *Orfeo* de Monteverdi o la *Representación del alma y del cuerpo* de Cavalieri en una perspectiva de gran distancia histórica, estética y filosófica con una obra como *Moisés y Aarón* de Schönberg, o incluso *Prometeo, la tragedia de la escucha* de Luigi Nono. La Idea musical y la Idea filosófica contribuyen a hacer de la obra *organon* absoluto en el sentido en que lo entiende Schelling. Ambas han alcanzado un culmen merced al cual pueden reengendrarse.

⁶ El término *musica ficta* designaba antiguamente aquel conjunto de notas que, situadas fuera del sistema de *musica recta* o *vera*, el intérprete improvisaba en sus ejercicios. Según *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, con el término *musica ficta* se hace referencia hoy al repertorio de inflexiones no escritas que el editor o el intérprete añaden con arreglo al contexto musical. (N. del T.).

§3. Tercer argumento

La Idea musical no es una invención del lenguaje que se autodespliega, que extiende sus alas filológico-filosóficas. Es más bien una anticategoría del lenguaje, el paradigma mismo de la negatividad que Adorno desarrolla.

Considero aquí la dimensión del pensar musical como el momento neurálgico en el que la idea expulsa del interior el ideal clásico de una forma que se encierra en sí misma, al presentarse de este modo como unitaria, como acumulación de totalidades, siempre a la búsqueda de una adecuación con la materialidad de su soporte, la elección de la sintaxis y de la textura. Para hablar en términos adornianos, llamo idea musical a aquello que, sin pertenecer al orden de la significación, da cuenta de una idiosincrasia crítica que afecta al status mismo de la composición. Anton Webern llega incluso a erigir esta idiosincrasia en ley. El sentido profundo de la Idea musical encuentra su materia al ser representado por ella: “Lo que nosotros instituimos, es la ley”⁷. Argumento que Adorno corrobora en el libro que dedica a Alban Berg. En éste desarrolla un pensamiento de lo musical que no intelectualiza la cuestión de la Idea, sino que, al contrario, hace que sobrevenga en los modos de representación de la materialidad del sonido. Una manera de mayéutica de lo material; una epifanía de la idea. De suerte que la Idea musical tendría por vocación “dar forma a la desaparición de la música”⁸. Dicho de otro modo, la Idea musical sólo se convierte en verdaderamente filosófica cuando, en su materialidad, se incluye la dimensión crítica y estética, hasta el punto, en la tradición serial, de convertirse en el sustrato de una autocrítica, o de un arte que se autorepresenta sin a pesar de ello autocelebrarse. Sin embargo, ¿puede la Idea musical parecerse a la verdad filosófica, incluso aun cuando autorrefleje las modalidades de su funcionamiento y de sus procedimientos y parezca organizarse en torno a conceptos de dislocación y resistencia? ¿O acaso hay que admitir que la Idea musical permanece irreconciliable; que establece un imperativo subyacente al que están sometidos los compositores? Hay al menos una disociación polémica de la verdad y de su expresión. De ahí la irreconciliación entre la forma y la Idea, como si estas dos instancias debieran estar privadas de todo hábito común; como si cada una de ellas debiera exiliarse de la otra y nunca pudieran retornar a un lugar que homogeneizase sus identidades respectivas. Es a lo que yo llamo, en la obra de Adorno, el paso de la estética a la ética. La música no es nunca tan verdadera, tan filosóficamente auténtica como cuando rechaza o no cede a la ilusión de un orden fijo, de un lugar estable susceptible de asignar inmediatamente un sentido a la Idea como proceso de elaboración formal, desde su génesis hasta su producción. En el fondo, Adorno no se muestra nunca tan atinado como cuando sustrae la Idea a la génesis de la obra y a su teleología. Si a la pregunta “¿Es la música un arte del pensar?”, la tradición platónica responde mediante una sucesión de deslizamientos cuasitautológicos y, en consecuencia, miméticos, entre precisamente música y filosofía, la modernidad parece, por el contrario, fundar su propia genealogía.

⁷ Cf. Anton Webern, *Chemins vers la nouvelle musique*, París, Jean-Claude Lattès, 1980, p. 107.

⁸ Cf. Theodor W. Adorno, *Alban Berg, le maître de la transition infime*, París, Gallimard, p. 21.

El advenimiento de la Idea es contemporáneo de su manera, de su textura, de su material, de su afecto. En este sentido, puede decirse que la música es la figura más explosiva –por analogía con el estallido serial– del desencantamiento del mundo y, por deslizamiento progresivo, del desencantamiento filosófico. Nada puede sorprender encontrar en la tercera parte de la *Dialéctica Negativa* una manera de abordar la prohibición de la representación como condición de posibilidad que la filosofía tiene de interpretar los signos. Como si la Idea musical fuera la forma más sustancial de lo que podría llamarse teologúmeno⁹. Habría entre líneas un modelo musical que enfrentaría la *Filosofía de la nueva música* de Adorno con su *Dialéctica Negativa*. En una, la aprehensión de la Idea musical se coloca bajo la autoridad de una crítica historicista del progreso. En la otra, esta aprehensión permanece fundamentalmente irreconciliada e irreductible a toda crítica histórica, como si la irreconciliación fuera un dato del pensar y del actuar musical. En el fondo, toda aproximación soberanamente dialéctica traiciona su modelo, y no puede, en consecuencia, acceder a la enseñanza de la que este último se ocupa. Más juicioso sería, sin duda, concebir las deconstrucciones deterministas del Adorno objetivamente heredero de la Escuela de Frankfurt, heredero del materialismo marxista y chantre de la sociología de la música, como otras tantas travesías especulativas, en exilio de una teología negativa que no dice su nombre o, al menos, que combate frontalmente la ilusión destructiva de toda utopía positiva. Y con razón. Adorno nos ayuda a pensar la función intrínseca de la Idea musical al desplazar la pareja antitética del: expresar lo inexpressable. Más aún, nos ayuda a pensar la función antitética de la Idea musical que consiste en decir lo que ella no es o en no decir lo que es. El propio Adorno se complace en invertir las ocurrencias conceptuales, en asignar a sus desarrollos teóricos un pensamiento combinatorio, probablemente inspirado en la música, a fin de dar lugar a oposiciones reversibles y, como se diría en el vocabulario serial, retrógradas. Si la Idea musical no aparece más que en la superficie de las apariencias, ello es precisamente para preservar una zona de no apariencia en que consistiría su verdadero contenido sedimentado. Adorno nos conduce de un extremo al otro, sin alcanzar nunca una totalidad, pero a través de un movimiento siempre mediatizado. Como si la dialéctica negativa que opera en la Idea musical tuviera que permanecer abierta, relanzando al infinito el proceso de desplazamiento del lenguaje y de la Idea filosófica cuya pretensión de autarquía no puede acceder a la dimensión aconceptual de la música. Sabemos que Adorno se debatía entre la música y la filosofía. En una carta dirigida a Thomas Mann, fechada el 5 de enero de 1948, le confía esta indecisión al ponerla en el registro de una búsqueda común a sendos dominios. Ni la Idea musical ni la Idea filosófica son resumibles ni están subordinadas a una conciencia de identidad. Adorno mantiene en vilo el fenómeno de inadecuación entre concepto y objeto; entre Idea musical e Idea filosófica.

⁹ La voz *teologúmeno* hace referencia a una afirmación teológica que, en cuanto tal, se diferencia del dogma sin que, en consecuencia, pueda tomarse por un pronunciamiento definitivo del Magisterio de la Iglesia. Evidentemente, Danielle Cohen-Levinas desprende el término de toda connotación religiosa. (N. del T.).

§4. Cuarto argumento

Partiré de la idea de que la música celebra el genio de la rememoración, de ahí la dimensión de hermenéutica, de traducción, de herencia incesantemente interpretada, comentada, que examina las nociones de objetivación, de pureza estilística, de autenticidad: nociones sometidas a una perpetua trascendencia de la conciencia histórica. De este modo, este genio de la rememoración, por heterodoxo que sea, revela una inspiración fenomenológica que no cede ni a lo Uno ni a lo Múltiple, sino que concede prioridad a la experiencia vivida, al acontecimiento.

En el *XX Pequeño Tratado* titulado “Lengua”, Pascal Quignard¹⁰ escribe:

Por diversos que sean los hombres, las civilizaciones, las épocas, las lenguas, las obras, parece a veces hasta la alucinación que se alza en ellos una apariencia de queja aterrorizada, general, que parece siempre despojada y nueva, como un fondo sonoro que vuelve loco [...] Las lenguas que son pronunciadas aman la masa de las voces. Ni todas las lenguas del mundo, por poderosas o hábiles que sean, ocultarían este “olor sonoro” de la especie. Nunca lo han ocultado ni lo ocultarán.¹¹

En referencia al texto de Pascal Quignard, podríamos decir que nuestra memoria siempre puede ser vinculada a un sonido. Y ese es el motivo de que la música encuentre su origen más allá del lenguaje. La idea musical no es un simple juego de memoria; es la memoria entera; la interrupción del discurso, pero no del pensamiento filosófico. ¿Dónde reside el carácter excepcional de la Idea musical? En dar a entender lo que el lenguaje enmascara, vela u oculta. La historia de la filosofía hasta Nietzsche, hasta Adorno, siempre vinculada a una necesaria reflexibilidad del sujeto, estribaría simplemente en el abandono de su contacto originario con lo musical. Toda Idea musical se manifiesta en una discontinuidad, y sólo una aprehensión crítica de esta idea revela la forma de este discontinuo como condición de un irreductible efímero; condición de accesibilidad a su perennidad, a su eternidad: “Momento pasajero de un movimiento hacia la forma trascendente viva”¹². Lo filosófico y lo musical convergen aquí en una fluxión crítica en la que la relación con el pensar se pone en movimiento, a la búsqueda de esta “luz prosaica” de la que habla Walter Benjamin, “cuyo deslumbramiento hace que se extinga la pluralidad de las obras. Eso es la Idea”¹³. Podría llevarse la paradoja hasta el punto de decir que en toda idea filosófica se urde lo musical; o que la Idea musical habita el pensar filosófico; o incluso que lo musical reside en toda escritura, como si fuera un referente exterior que viniera a salvarla de un *Gehalt* (contenido) siempre expresable, siempre en fase de ser

¹⁰ Poco conocido aún en el ámbito hispano, Pascal Quignard (1948) es el fundador del Festival de Ópera y Teatro de Versalles. Autor prolífico y excepcionalmente versátil, siempre ha mostrado interés en establecer vínculos entre música y literatura. (N. del T.).

¹¹ Cf. Pascal Quignard, *Petits Traités*, t. IV, París, Maeght, 1990, p. 27.

¹² Walter Benjamin, *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand*, París, Flammarion, 1986, p. 171.

¹³ *Ibid.*, p. 177.

evaluado, juzgado. Ahora bien, lo musical no es el sacrificio expiatorio del pensar filosófico en las palabras, ni siquiera en el material sonoro. No tiene existencia objetiva en las palabras. Es más bien el arte sin palabra alguna, o del *de-otro-modo* que con palabras, renuente a desembocar en una finalidad. La Idea musical sería una sucesión de instantes que, agrupados, terminan por hacer fracasar los engaños de un eterno retorno. La Idea musical pone a la Idea filosófica a salvo de la petrificación. Para Emmanuel Levinas, “los instantes de la melodía están ahí sólo para morir. La nota falsa es un sonido que rehúye la muerte”¹⁴.

§5. Quinto argumento

Nos orientamos hacia una concepción de la Idea musical como *semiosis*, que mide la distancia entre el decir y lo dicho. Por eso se asemeja a un arte que expresa lo que el lenguaje no conoce. No indecibilidad de la Idea, que reenviaría a un sujeto, sino más bien llegada de lo musical a un mundo por medio del material. En este sentido, la música aporta una experiencia al lenguaje, en la medida en que despliega ante él la temporalidad que le es propia. La Idea musical sería entonces una interpretación a distancia efectiva entre el mundo de la composición y el universo del lenguaje. La Idea musical sería entonces una réplica autónoma de las aporías del lenguaje. Tómese nota del antagonismo profundo que habita la Idea musical y la Idea filosófica, y de la importancia de superar esta dicotomía. Sin duda hay que implicar en este cara a cara la presencia de un tercero, que podría ser tanto el intérprete hermenéutico como el intérprete musical. La música puede ser pensada como el momento neurálgico en el que la idea responde a una pregunta formulada por la filosofía, pero en términos no subordinados a una semiótica conceptual. De ahí la importancia de la interpretación como acto fundador de una comprensión de la Idea en tanto que acontecimiento. A partir de entonces, el movimiento de la problemática se revela biyectivo: la Idea musical cuestiona la Idea filosófica, a la vez que ésta cuestiona a aquella.

Toda interpretación coloca al intérprete *in media res* y nunca al comienzo ni al fin; entramos en una conversación en la que ya se está hablando y en la cual intentamos orientarnos a fin de poder, a nuestra vez, aportar nuestra contribución.¹⁵

Llevada por el soplo hermenéutico, la Idea musical constituye una verdadera crítica de la ontología existencial, de la razón y de la cultura. En efecto, la Idea musical, sinónimo de material, siempre es considerada desde el ángulo de la innovación, y ya no de una única dialéctica histórica. La música es un lugar de sedimentación en que la filosofía debe concentrarse en la presencia inmanente de las obras, sin pretender dar un sentido al sonido mismo que representa mucho más que el material; que dice al respecto más de lo que podría hacerlo una concepción replegada sobre una perspectiva tautológica de mostración de las leyes acústicas del fenómeno sonoro. En el fondo, la crítica negativa de Adorno aspira a

¹⁴ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, París, Vrin, 1981, p. 46.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, París, ed. du Seuil, 1986, p. 53.

erradicar las formas de parentesco y de identidad filosóficas entre la Idea musical y la Idea filosófica. La Idea musical, dirigida enteramente hacia la necesidad de pensar la forma como emanación de la lógica inmanente de lo material, no esboza ningún modelo filosófico experimentado como una unidad cerrada irguiéndose ante ella.

Adorno defiende una crítica historiográfica de la música situada en los antípodas de la tradición platónica para la que el sonido, en su función analógica de un orden cósmico, es una ilimitud a la que sólo la ley de los números confiere un límite y, en consecuencia, una perfección acabada. En Platón, la idea musical es toda ella numeradora, mesurante, proporcionante, ordenante. Ella hace justicia a su demiurgo. En Adorno, la Idea musical es el desencantamiento de una posible restauración de un modelo superior en un círculo numérico, combinatorio y paramétrico finito. La imagen de eternidad no puede acaecer en la Idea musical. Sería la hipótesis más abstracta, el acaecer mismo. Al no escapar a la ley de excepción, la Idea musical tendría el fulgor de la Idea filosófica. El material musical contiene su propia temporalidad, y parecería que la conciencia del compositor, como la del filósofo, se apropiase de la temporalidad objetiva de lo musical. Lejos de la estela de la *Aufklärung*, que Adorno erige en figura de alienación de la cultura y de la sociedad, la Idea musical instaaura su autoridad en un distanciamiento con la Historia, no sin auscultar y criticar la perennidad de la tradición. Por eso Adorno insiste en la importancia de un modelo musical, de un método de composición que se pretende interpretación de un posible diálogo entre un presente desalienado y una hermenéutica del pasado como modo de apropiación de la Historia. Esta apropiación de la Historia obliga a emprender un nuevo proceso: la reapropiación hermenéutica que no tiene vocación de universalidad, sino que al contrario explicita el ir y venir entre la Idea filosófica y la Idea musical como la manifestación de un contenido cuyo interés reside en la experiencia dialógica. De hecho, la Idea musical no expresa una verdad que reenvía a una unidad. Del mismo modo, tampoco expresa ni confunde lo particular y lo universal. Ella es una crítica de la representación. Lo esencial no es la soberanía de la Idea como unidad y totalidad, sino la relación que las ideas establecen entre ellas. Acudimos aquí de nuevo a las palabras de Walter Benjamin.

Las Ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las ideas [...]. Las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados [...]. La idea es la configuración de la conexión [*Zusammenhang*] de lo extremo único con lo a él semejante.¹⁶

La idea musical sería, no ya universal, sino única, en ese sentido tan benjaminiano de no producirse más que una sola vez (*Einmalig*). Pero al contrario que Benjamin, quien concibe la singularidad de la Idea como dependiente de su inscripción espaciotemporal, Adorno la aprehende a partir de sus propiedades físicas; acústicas en este caso. No sólo se manifiesta en un lugar dado y en un momento dado, sino que produce igualmente lo que ella misma

¹⁶ Cf. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Müller, París, Flammarion, 1985, p. 31.

designa. Entidad física cuyas modalidades de representación están inscritas en el código acústico. Desde la perspectiva de la Idea musical, la Idea filosófica no está ya en la cuestión de la una respecto de la otra. O dicho de otro modo, en términos que son recurrentes desde Descartes hasta Heidegger, la esencia del pensar, como del componer, no es el poner en cuestión un nuevo equilibrio, un intercambio de argumentos. La Idea musical no se presta a la interrogación, sino a la escucha. Se presta a la escucha no porque sea bella de oír, sino porque su irrupción en el mundo tiene lugar objetivamente. La idea musical se impone por sí misma. Por analogía con el dodecafonismo¹⁷, la Idea musical se desplaza en *serie*, formando una colección de entidades únicas que no resulta de una totalización absolutamente histórica en el caso de la música serial, ni siquiera de un pensamiento que busca sustraerse a la Historia. Ella es “el círculo de las ideas presentadas”¹⁸. Esta es la paradoja de la Idea musical en la concepción schönbergiana del material, que es única y sin embargo se reproduce en series indefinidas e infinitas a la vez. Para él, una Idea implica una hipótesis a menudo temática o motivica, cuya formulación supone lo que él llama “aventuras”, “intrigas”, en resumen, toda una serie de ideas cuya exterioridad abstracta corresponde, ora a las propiedades del material, ora a su construcción formal. Schönberg sabe que a la representación inmanente de la Idea musical responde la inmanencia formal: dos aspectos que mantienen alejado todo equívoco de restauración. En *Filosofía de la nueva música*¹⁹, Adorno, en un cara a cara maniqueo y demostrativo entre Schönberg y Stravinsky, desarrolla la tesis de que el material musical se define ante todo como el espíritu objetivo de la música, en donde se depositarían los contenidos de verdad. Ahora bien, hay que precisar que si la Idea musical se presenta como una serie singular de momentos, sus supuestos múltiples no son necesariamente la representación de las diferentes maneras que tiene el espíritu objetivo de significarse. Al destacar la Idea filosófica de una unidad que se muestra en la diversidad formal, el razonamiento de Adorno podría conducir a una aporía. El fenómeno de sedimentación del material no es lo único que realiza una crítica de la ontología. Analizando las *Escenas de niños* de Robert Schumann, Alban Berg²⁰ muestra de qué manera las constelaciones múltiples de los motivos inducen, sobre todo en la primera pieza titulada *Ensoñación*, variaciones melódicas que rompen la lógica de una plenitud entre la Idea y su manifestación formal. En el fondo, la dimensión histórica está siempre presente en las constelaciones de la Idea musical: “La Historia se integra en las constelaciones de la verdad: a quien quiera participar de ella

¹⁷ O *música de doce tonos*, de la que es fundador el músico austríaco Arnold Schönberg (1874-1951). El dodecafonismo es una forma de composición atonal basada en series de doce notas. El *serialismo* tiene su origen en este sistema dodecafónico, de ahí que en ocasiones se emplee la expresión *música serial* en referencia al sistema ideado por el maestro austríaco. (N. del T.).

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de Hans Hildenbraud y Alex Lindenberg, París, Gallimard, 1962.

²⁰ Cf. Alban Berg, *Écrits*, trad. de Pousseur, Tillier y Collins, París, Christian Bourgois, 1985.

ahistóricamente las estrellas lo fulminan con la confusión mediante el aspecto muerto de su eternidad muda”²¹.

§6. Sexto argumento

Podría llevarse el razonamiento hasta el extremo, hacer de suerte que el material fuera el exacto alter ego de la Historia. Lo que nos conduciría a otra paradoja. La Idea musical tendría entonces por vocación transformar un material por definición inmutable. La dialéctica subyacente sería, en virtud del poder mutable del material, una dialéctica del progreso que puede, como sugiere Adorno en *Teoría estética*²², ser sobrepasado por el progreso mismo. Ya no se trata aquí del “círculo de las ideas presentadas” del que habla Walter Benjamin en *Origen del drama barroco alemán*, sino de una espiral de ideas mostradas en el material no ya en adecuación con su historicidad, sino en vistas de una crítica del *continuum* histórico. Adorno se complace en las situaciones incómodas, en las asperezas del pensamiento, en las digresiones o el comentario resbaladizo. La Idea musical, de la que el filósofo sabe mostrar su poder dialéctico producido al servicio del desencantamiento de los conceptos, sacude el lenguaje en el lugar mismo en el que éste se constituye como una verdad infranqueable.

Si para Sócrates la música tenía el don de hechizar, de cautivar y sin duda de corromper, para Adorno ella es sin equívoco. Aplaza incesantemente el momento de la discusión, de la decisión, de la explicación, del juicio. De la misma manera en que es toda entera mostración de las propiedades del material, también es toda entera este mismo aplazamiento; el tiempo de una pequeña frase, diría Proust. El diálogo entre Sócrates y Adorno está desde el principio abierto. Las paradojas de la Idea musical subyacen a las transformaciones que sufre el material. Sofística del oxímoron cuyo ángulo de ataque es sin duda el contenido de verdad accesible por la música, sin que la música pueda por sí misma más que entrever y entreoír. A través del juego de las series y de las constelaciones de ideas, la música toma a su cargo aquello que el lenguaje no puede culminar. Ahora bien, es en este punto donde Adorno se encontraría con Sócrates y Platón. La dificultad que resulta de esta desintegración de los juegos del lenguaje, inscrita en la finitud de sus medios, de la negación de toda resolución y del predominio del aplazamiento del sentido, debe ponerse en relación con la dimensión de secreto, de enigma, que la música oculta y que Adorno retoma en la *Dialéctica negativa*²³.

Sócrates músico se vería él mismo obligado a depositar sobre la base enigmática de la Idea musical las diversas enunciaciones que la filosofía profiere con respecto a ella. La lengua griega subraya la prolífica polisemia de la actividad musical cuyo sentido profundo se

²¹ Theodor W. Adorno, *Reaktion und Fortschritt* [Reacción y Progreso], artículo de musicología publicado por vez primera en 1930 en la revista vienesa consagrada a la vanguardia musical, *Anbruch*. Recogido en *Briefwechsel, Theodor W. Adorno et Ernst Krenek*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974.

²² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de Marc Jimenez y Eliane Kaufholz, París, Klincksieck, 1995.

²³ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, París, ed. Payot (col. “Critique de la politique”), 1992.

mantendría apartado de todos los usos. El término *musikos* significa a la vez música, canto, pero también significa el conjunto de prácticas artísticas, el saber en tanto que *technè* y *poiésis*, el saber en tanto que modelo de intelección. La Idea musical sería implícitamente la portavoz de la Idea filosófica, a la que ella misma impediría el acceso. Como si lo musical, dirigiéndose a lo filosófico, le dijera: “No profanes mi santuario, conténtate con escucharlo, con descifrarlo, con interpretarlo, con conceptualizarlo, con transmitirlo”. Ni explicación, ni demostración, ni legitimación de la una con respecto a la otra. Para Adorno, la música salva el Nombre en tanto que sonido puro –pero al precio de separarse de las cosas. Como si al separarse de las cosas, invocara la Idea filosófica. En *Moisés y Aarón* de Schönberg, esta alternativa es experimentada como modo de oposición entre la palabra y el canto, entre el *Sprechgesang* y el *Gesang*, entre la palabra balbuciente de Moisés y la elocuencia de Aarón. Sin reparar en ello, Schönberg encuentra apoyo en una cicatriz histórica que acompaña desde la Antigüedad los prolegómenos a los vínculos indisolubles entre lo musical y lo filosófico.

§7. Séptimo argumento

En la conferencia de abril de 1963, titulada: “Fragmento sacro. Sobre el *Moisés y Aarón* de Schönberg”²⁴, Adorno comenta el anfigurismo de lo efectivo instrumental, la manera en que la música responde a un proceso de acumulación proporcionalmente inverso a la unidad de la Idea musical, que se debate en el interior mismo de la dramaturgia: “El poder del efecto no es sino uno con la unidad de esta complejidad”²⁵. Como si la dimensión del Nombre se reintrodujera en el seno de acontecimientos secularizados; como si la Idea musical pudiese desenclavarlos del aislamiento, a fin de unirlos al errabundeo sustancial en el material y en el lenguaje.

¿Por qué motivo concede Adorno una legitimidad tal a los medios activados para densificar, intensificar, de manera cuantitativa, el sustrato simbólico de este fragmento de vida? Schönberg ha dejado inconclusa la composición de *Moisés y Aarón* al final del segundo acto, dejando preparado únicamente el libreto del tercer acto. La Idea musical se confunde aquí con la de modernidad. Schönberg las reúne a fin de hablar de una reflexión de lo sagrado que la época no estaba ya en condiciones de recibir. Esta paradoja es particularmente significativa si se repara en que la inconclusión de *Moisés y Aarón* responde a las intuiciones teológicas de Gershom Scholem, contemporáneo y amigo de Benjamin para quien, en un tiempo de caída, de extrema precariedad de lo humano y de poder de deshumanización, sólo una estética del fragmento, una estética de la inconclusión, lo que Benjamin llama ruina, o incluso la alegoría como discontinuidad entre la representación (lo que es visible) y la Idea (lo que es irrepresentable) puede aún poner a salvo un resto de humanidad, un fragmento de utopía, una promesa de felicidad, un espasmo filosófico. El fragmento de utopía vendría a ser una representación en negativo del *nomen innomabile* de San Agustín. Adorno considera que la ópera de Schönberg hace aparecer una antinomia inherente a la propia función artística. La

²⁴ En Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. de Jean-Louis Leleu, París, Gallimard, 1982, p. 234.

²⁵ *Ibid.*, pp. 266-7

utopía de un arte moderno residiría en esta antinomia: una manera radical de difuminar toda traza de reconciliación entre la obra y la Idea. La irrepresentación sería una manera de actualizar esta antinomia. Más allá del lenguaje signifiante, la irrepresentación reenvía al Nombre que se revela sin decirse o contarse. En el momento preciso en que la experiencia musical ocurre en un tiempo determinado, en el instante mismo, es la experiencia misma la que se hace intangible; como cegaría al ojo una luz demasiado intensa hasta extraviar la vista lejos del objeto que se escruta o que se contempla. La Idea musical no es el misterio, aquello que no puede ser nombrado por no tener conocimiento suyo. En *Moisés y Aarón*, ella está más allá, inscrita en el Nombre que ni se pronuncia ni se representa. Por eso lo musical no obtiene satisfacción en el pensar filosófico. No se resigna a ser colocada bajo su dependencia o a resolverse en él. Convoca una dimensión mimética –tema recurrente en Adorno. En la práctica mimética, la Idea musical es una experiencia de fuera de lugar [*hors-lieu*] enfrentada al lenguaje, al concepto, al relato, a todo en lo que se advierte el decir y el signifiante. Ella está en situación de frote, raptó, fragmento, escoria, tachadura, retazo de sentido con la Idea filosófica. Una y otra se nutren de sus insuficiencias recíprocas. Una y otra se atraen en este indisoluble arrebató nómada que les hace asemejarse en el ahora o en el presente. Cuando una roza lo inmediato absoluto, mientras este absoluto permanece inalcanzable, la otra responde a través de una lógica clínica, a través de un conocimiento historial y fenomenológico del material: “El fracaso reúne música y lenguaje. La semejanza de la música con el lenguaje se cumple alejándose del lenguaje”²⁶.

Habría, a mi juicio, en *Moisés y Aarón*, una dimensión ética, no tematizable. Ni Idea musical, ni Idea filosófica, sino una escucha desgarradora de la una y de la otra, una escucha que traiciona su propia modernidad, como lo es la palabra de Moisés, que traiciona su propia misión. Al invertir la lógica de la Idea, Schönberg imprime en ella una fuerza de intrusión y de estruendo. Con *Moisés y Aarón*, el compositor se reapropia el tema en negativo del deterioro del lenguaje, de la manera en que éste viene a hacerse añicos contra sí mismo. La palabra obra en perjuicio de su propia causa, porque va siempre a la zaga del acontecimiento. Por mucho que solivante a Hegel, lo musical no es el lenguaje de la interioridad y de lo inefable. Cuanto más se encarna la Idea musical en su pura materialidad sonora, mayor es su poder de acontecimentalidad. Nos libera de toda interioridad para advenir en un puro afuera, y es entonces cuando puede oírse lo que emana de ese afuera y volverse objeto de interpretación. En el relato de Kafka, *Josefina, la cantora*, nadie sabe verdaderamente si la heroína canta, o silba, o siquiera abre la boca. Josefina representa una oscilación entre nuestra visión y nuestra interpretación: una Idea fulgurante pues, si hay canto, no está hecho para cantar lo que ocurre. Está ahí para hacer advenir el acontecimiento en el presente de nuestra escucha. Pero en el momento en que lo escuchamos, el canto ya se ha desplazado. Se ha convertido en fugitivo de nuestro propio oído. Quizá sobrevenga de nuevo. En tal caso, volverá sin duda bajo la forma de un nuevo fulgor. En el fondo, la Idea musical es una imagen de un revenir y de un devenir.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

§8. Epílogo

La lengua significativa según el modelo de Adán se desdobra, se dice, al infinito. Cuando los hombres quieren nombrar una cosa, cuando quieren juntar una idea a una experiencia, les es necesario decirlo, y decirlo de nuevo, y decirlo hasta el infinito con otra palabra. Esta imposibilidad de decir de una vez por todas la cosa obliga al hombre a alcanzar la idea lastimándola, lastimando la cosa y la palabra. Lo que aquél dice, lo que enuncia, pronuncia o proclama, jamás lo hará en perfecto conocimiento de la Idea. Constituidas en saber, las palabras han perdido la cosa. La Idea musical no es un saber, una acumulación de palabras, de conceptos y de teorías que aspirarían a alcanzar el Nombre. En *Moisés y Aaron*, este artefacto de acumulación se convierte en el testigo de un conocimiento hecho añicos. La Idea musical es un gesto sublime de deposición. Hace emerger un contenido más esencial que el total de todas las palabras.

Referencias

- Adorno, Theodor W. (1930). «Reaktion und Fortschritt». *Anbruch* 12: pp. 191-195. Reimpreso en: *Briefwechsel, Theodor W. Adorno et Ernst Krenek*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Adorno, Theodor W. (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de Hans Hildenbraud y Alex Lindenberg. París: Gallimard.
- Adorno, Theodor W. (1982). *Quasi una fantasia*, trad. de Jean-Louis Leleu. París: Gallimard.
- Adorno, Theodor W. (1989). *Alban Berg, le maître de la transition infime*. París : Gallimard.
- Adorno, Theodor W. (1992). *Dialectique négative*. París: ed. Payot (col. «Critique de la politique»).
- Adorno, Theodor W. (1995). *Théorie esthétique*, trad. de Marc Jimenez y Eliane Kaufholz. París: Klincksieck.
- Benjamin, Walter (1985). *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Müller. París: Flammarion.
- Benjamin, Walter (1986). *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand*. París: Flammarion.
- Berg, Alban (1985). *Écrits*, trad. de Pousseur, Tillier y Collins. París: Christian Bourgois.
- Levinas, Emmanuel (1981). *De l'existence à l'existant*. París: Vrin, 1981.
- Quignard, Pascal (1990). *Petits Traités*. Vol. IV. París: Maeght.
- Ricoeur, Paul (1986). *Du texte à l'action*. París: ed. du Seuil.
- Webern, Anton (1980). *Chemins vers la nouvelle musique*. París: Jean-Claude Lattès.