

Anuario de Filosofía de la Música

2020, páginas 65-73

Inma M. Martín

Escuela de Música «Rafael Segura Galán». Alicante

La importancia de la música al margen de su expresividad

Resumen:

En este artículo pretendemos justificar por qué no es necesario aceptar que la música exprese emociones para conferirle una importancia vital para la humanidad. De esta manera, partimos desde una perspectiva formalista debido a que su contraria, la representacionista, no presenta ningún problema justificativo de esta índole, y elaboramos una teoría basada en las nociones de «experiencia» y «soberanía».

Palabras clave: Expresividad, formalismo, oyente, Erlebnis, soberanía, autoconocimiento, interpretaciones.

Abstract

In this article we are trying to justify why it is not necessary to accept that music expresses emotions to give it a great importance for mankind. In this way, we talk from a formalist perspective because its contrary, the representationist one, has no problem to justify music importance, and we develop a theory based on notions of «experience» and «sovereignty»

Keywords: Expressivity, formalism, listener, Erlebnis, sovereignty, self-knowledge, interpretations.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tresgallo

Raúl Angulo Díaz

Rufino Salguero Rodríguez

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS. 00710-2020

La importancia de la música al margen de su expresividad

Inma M. Martín

Escuela de Música «Rafael Segura Galán» de Villafranqueza (Alicante)

§1. ¿Es la expresividad de la música lo que la hace imprescindible para los humanos?

Una de las cuestiones que mayores polémicas suscita en el ámbito de la filosofía de la música es el de la expresividad de ésta. ¿Por qué? Seguramente porque si la música no expresara nada, no se comprendería que tuviera la menor importancia, ya que ¿para qué nos íbamos a molestar en ordenar o escuchar sonidos si no hubiera algún tipo de comunicación? ¿Cómo podríamos necesitar más la belleza de la música que la de una ecuación o la de un trozo de genoma? La pregunta de si la música expresa o no algo y de cómo podría hacerlo es, por tanto, una pregunta sobre la importancia de la música. Ello implica, derivadamente, cuestionarse la importancia de la filosofía de la música de una forma u otra, e incluso la importancia de la naturaleza humana y su capacidad de valorar según qué cosas.

Generalmente podría decirse que hay una especie de dos bandos sobre este tema: los formalistas y los representacionistas. Los formalistas defienden que la música ni expresa ni

significa nada, ni tiene por qué hacerlo; que es bella y la disfrutamos como tal, como lo hacemos con unos arabescos. Los representacionistas, por su parte, consideran que la música expresa emociones o incluso puede llegar a representar situaciones y objetos de la vida cotidiana. Dentro de estas corrientes hay muchos autores, cada uno con sus pareceres, matices y justificaciones, algunas más enrevesadas que otras –incluso rozando la filosofía del lenguaje y la psicología–, en las que no vamos a entrar. Nos limitaremos a dar algunos nombres para orientar mínimamente al oyente: Peter Kivy, Eduard Hanslick, Suzanne Langer, Stephen Davies, J. W. N. Sullivan, Gurney...

¿Y de qué pretendemos hablar aquí, si no tenemos intención de inmiscuirnos en los debates entre formalistas y representacionistas? Pues más o menos de las mismas cosas, pero desde algo más de distancia; desde una perspectiva más meta-analítica, por así decir. Lo que nos vamos a cuestionar es la necesidad y validez de tales conflictos, afirmando que la importancia de la música ocurre en realidad al margen de su expresividad, al menos,

de la que le confirió o intentó conferir el compositor, si es que esto fue así. De esta manera partiremos del formalismo, por el motivo que explicaremos un poco más adelante.

¿Es importante que la música exprese algo o deje de expresarlo? Hemos dicho que la música seguramente nos parecería una pérdida de tiempo de no expresar nada, ¿verdad?¹ Pues empezaremos dudando de esta premisa. Pero, antes de nada, aclaremos el concepto «expresar». Hanslick afirma lo siguiente:

Expresar es poner una cosa ostensiblemente al alcance de nuestras facultades, haciendo que éstas perciban claramente su naturaleza. ¿Cómo, pues, se podrá presentar como expresado por un arte, el más incierto, el más ambiguo de sus elementos, aquel sobre el cual nadie está de acuerdo? (Hanslick, 1876, p. 31)

Se entiende, pues, que expresar algo no debe dar pie a ambigüedades de ningún tipo, cosa de lo que la música carece por completo. Hoppers, por su parte, puntualiza que muchos casos de revelación objetiva de algo por parte de un emisor² o de evocación subjetiva sugerida por la mente de un receptor³ no son necesariamente actos de expresión⁴, y se refiere al parecer de Santayana, quien dice que, si una expresión es estética, el elemento que se expresa debe no sólo sugerir

lo que es expresado, «sino que debe parecer que incorpora al otro» (Hoppers, 1980, p. 95). Hoppers terminará diciendo que la expresión y la belleza no tienen por qué ir de la mano (op. cit., p. 102)

De esta manera, no parece que la música sea capaz de expresar nada, al menos, si seguimos a Hanslick –lo cual no puede sorprender a nadie, siendo el adalid de los formalistas– o a Hoppers –que intenta no estar en ningún bando–. ¿Y por qué hablamos desde una perspectiva formalista y no entramos a discutir las vertientes representacionistas, a ver qué opinan ellos de lo que sea expresar o no? Pues porque para saber si la música es una pérdida de tiempo o no, lo interesante es precisamente reflexionar desde el formalismo, que niega la expresión musical. El representacionista estaría conforme diciendo que la música es importante porque expresa cosas que otras artes no pueden, lo cual ya respondería a nuestro interrogante desde el minuto uno y no habría nada más que decir; pero el formalista lo tiene más difícil para explicar por qué le importa la música. Y como ya hemos dicho que no vamos a entrar en el debate de «representacionismo vs. formalismo», sino que nuestra pretensión está un nivel por encima, tampoco queremos inmiscuirnos –eso no quita que tengamos nuestra propia opinión sobre el asunto, que creemos que se podrá deducir de nuestras palabras–.

Así pues, siguiendo a un formalis-

1. De hecho, hay quien infiere del formalismo un menosprecio al arte musical, cosa que rechazamos tajantemente, sin tomar partido necesariamente por él.

2. Hoppers menciona el ejemplo de una cara sonriente que revela alegría de quien la tiene, pero no tiene por qué provocarla en quien la ve.

3. Hoppers propone como ejemplo una emoción evocada por la música. Nosotros entendemos como «evocar» algo más tangible/concreto que una emoción, ya que consideramos que la emoción se «provoca», no se «evoca». Diríamos que se evoca un tipo de paisaje/situación o una sensación, pero ¿una emoción? (Tampoco vamos a abrir aquí un debate sobre eso).

4. Por el mismo motivo que Hanslick: porque tales actos de evocación o revelación no son necesariamente algo que podamos nombrar de manera definida. La expresión requiere de unos límites definibles en conceptos.

ta, el que la música no exprese nada ¿significa que carezca de valor para los humanos? En absoluto, pues la experiencia nos demuestra que es muy valiosa al margen de digresiones de cualquier tipo. En conclusión, a la pregunta «¿es importante que la música exprese algo o deje de expresarlo?» responderemos: no.

Hasta el formalista más obtuso concederá que la música nos provoca sensaciones imposibles de obtener por otros medios, sólo que negará que éstas formen parte de su cometido, relevancia o contenido, o que sean expresadas por aquélla⁵. Concretamente, explica Hospers sobre Hanslick (y Gurney):

Ellos pretenden decir, no que la música “no tiene significado” o “significa ella misma” [...], sino que la música no tiene ninguna significación en el sentido de significado *vital*; no que la música no evoque *nada* sino que las experiencias que evoca no tienen nada en común con las experiencias que cualquier situación de la vida evoca (cualquier situación extrínseca a la música). Yo entiendo que esto es lo que se quiere dar a entender por “único y aislado” (Hospers, 1980, p. 128)⁶

Si sintiéramos alguna emoción como tal, sería casi mero accidente, entendemos⁷. La belleza, empero, no. La belleza

es necesaria, buscada y localizable, tanto en lo humano en general como en la música en particular⁸. En el mundo y en el arte requerimos belleza, pero no necesariamente expresión⁹. La música es una fuente inagotable de belleza, ergo nos es cara. Y, si seguimos a lo que Hospers entiende por «formalistas», evoca experiencias diferentes a las de la vida cotidiana. Esto es clave en nuestra argumentación.

§2. Entonces, ¿qué es lo que tiene de especial la música?

Ahora bien, volviendo al eje en torno al cual gira esta breve disertación, ¿cómo puede ser que nos importe tanto la música, si hay otras muchas formas de belleza más justificables que, sin embargo, nos resultan mucho más irrelevantes? Y, si hemos concedido, formalismo en mano, que la música provoca algún tipo de sensación por accidental o ambigua que sea –no expresada por la música, por tanto–, ¿cómo es posible que esto ocurra, si hemos dicho que no expresa nada? Nos ceñiremos a dos puntos: el primero, basado en la metafísica; el siguiente, en la noción de «experiencia».

2.1. Música como agente metafísico

Las palabras anteriores de Hospers ya dicen bastante de lo que pre-

5. Dice Hanslick: «que ciertos sentimientos [...] pueden (pero no *deben*) ser provocados por ella» (Hanslick, 1876, p. 23). Hospers, por otro lado, afirma de Gurney (Hospers, 1980, pp. 114-116) que éste defendía que la música no tiene por qué suscitar nada más que estructuras y belleza para el oyente entrenado. Su argumentación nos parece deficiente, así que no la tendremos en cuenta.

6. No olvidemos este párrafo, pues luego lo volveremos a traer a colación.

7. Hanslick afirma que la música tiene en común con el sentimiento el movimiento, pero nada más.

8. No decimos que en toda, en caso de obras más conceptuales, por ejemplo, pero sí en general. Es más, nos atreveríamos a decir que incluso las obras que buscan algún tipo de fealdad o sacrilegio contienen alguna pretensión de belleza, aunque sea de otra índole más rebuscada.

9. Egocéntricos que somos, nos cuesta tener una visión desinteresada del mundo y sentir sin rechazo que algo no se refiera a nosotros. Pensamos en *El caminante y su sombra*, de Nietzsche, cuando dice que la naturaleza nos impacienta cuando llevamos mucho tiempo en ella porque nos vemos abandonados, como si no nos mirara (véase Nietzsche. 2010. *El caminante y su sombra*. Gredos: Madrid, p. 248, aforismo 205), así que somos conscientes de que habrá quienes consideren que una belleza profunda requiera de algún tipo de expresión. Evidentemente, una belleza no quita la otra.

tendemos exponer aquí. La música transmite una información que no se puede obtener de otra forma y que está fuera del alcance de nuestro entorno cotidiano. Con eso ya podemos afirmar que la música es importante porque es insustituible para obtener cierta información, por inefable o inexplicable que ésta sea. Pero, además, esto tiene su miga metafísica: la música expande, de esta forma, el universo –no de manera medible, pero sí en cuanto a «cantidad de cosas existentes»–, y lo hace de modo que nos torna «dioses», por así decir, por un tiempo. Nos hace ser creadores y/o residentes en una realidad de dinámica pura en la que lo que percibimos fenoménicamente –al margen de lo que nouménicamente pueda ser la música objetivamente– es resbaladizo, ambiguo y dependiente de nuestro contexto psicosocial, lo cual hace de la música algo que, inconscientemente, parece genuinamente relacionado con nosotros mismos, como un espejo. Tal dinámica pura también nos puede recordar a las teorías de Arthur Schopenhauer sobre la música como manifestación de la Voluntad que genera el mundo, previa a la solidificación que supone el devenir Representación –al igual que la contraposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisíaco–. En total sintonía con ello, igualmente consideraríamos la música como meditación dirigida, que nos hace pasar por nuestros recovecos interiores de manera no verbal, y por tanto no encerrada en conceptos limitados y limitantes. Hay cierta consonancia entre esto y lo que decía Hanslick del movimiento, común entre la música y las emociones, sin haber más parecido entre éstas. ¿Podría decirse que la música sea movimiento con sentido, pero sin dirección?

10. Nuestro Trabajo de Fin de Grado iba, ciertamente, sobre este tema.

En todas estas reflexiones puede percibirse cierto olor a sacralidad, a religión o, como mínimo, a lo que Freud denominaba «sentimiento oceánico» (Freud, 2008). Hay una fina frontera entre ésta y la metafísica, ciertamente. Aquí no nos interesa entrar en creencias concretas, sino en pareceres comunes que, no por profundos e insospechados, creemos que no son menos universales de la especie humana. No hace falta ser creyente de ninguna religión para necesitar sentir algún tipo de grandeza en lo que somos y no decidir abandonar este mundo de sinsabores por la puerta de atrás a la primera de cambio. La música, a su inefable y escurridiza manera, va de eso. En otros trabajos¹⁰ hemos hablado en mayor profundidad sobre este tipo de asuntos, y aquí no es menester detenerse más con ello, así que resumámoslo diciendo que la música confiere importancia y color a las ideas y percepciones; a la vida, en resumidas cuentas.

2.2. Música como generadora de experiencia

Aquí llegamos al núcleo de esta argumentación, y nos vamos a basar en tres autores principalmente: Moritz Schlick –a través de Hospers–, Gerard Vilar y, de nuevo, Hanslick.

Lo habitual es que la gente escuche la música sin pensar en aspectos tan metafísicos ni grandilocuentes, por lo que es probable que haya más motivos aparte de ése para escuchar música. Uno podría ser el que pueda provocar, si bien no una emoción especificable, al menos «un estado general, un *Gemutsstimmung*» (Hospers, 1980, p. 114), cosa que Gurney intenta rebatir diciendo que no puede ser así porque no son definibles tales estados,

pero con lo que nosotros no estamos de acuerdo en absoluto, ya que (a) la experiencia nos demuestra tajantemente que sí lo crea, por incontrolable e inefablemente que lo haga y (b) el que algo no se pueda nombrar no lo hace menos real. De todos modos, dado que resulta evidente que suscita sensaciones de algún tipo, aunque no sean emociones, consideramos que la clave está en reflexionar sobre el hecho de que cada oyente perciba sensaciones diferentes y que, para colmo, seguramente no coincidan con lo que pretendía comunicar el compositor de alguna manera. Es decir, ¿cómo puede ser que utilicemos y necesitemos un tipo de comunicación totalmente equívoco? ¿Es realmente un tipo de comunicación? ¿Cualquier cosa que nos transmita información pretende comunicarnos algo? ¡Hemos ahí el quid real de la cuestión!

Quizá haya que conformarse. Quizá hablar de la música como de sistema de comunicación sea demasiado pedir. Si la comunicación consiste en trasladar mensajes entre miembros de grupos, no se puede decir que la música sea un sistema de comunicación, ya que: el compositor «vierte» una información a la música, quedando ésta «en sí» como ¿idea etérea? (dilucidar si el platonismo musical excede o no con creces las pretensiones de este trabajo, así que no entramos en ese tema); y, de esa música, cada oyente extrae un pseudomensaje diferente muy dependiente de quién es

y cómo se encuentra en ese momento. Si el mensaje que recibe el receptor es dependiente de éste invariablemente, ¿hay un mensaje, un acto de comunicación entre seres ahí? Puede suceder que haya algún caso en que el receptor capte exactamente lo que pretendió el compositor... Pero tampoco, pues no hemos de olvidar la figura del intérprete, quien modula el mensaje, al ser a su vez otro receptor y emisor¹¹. Es realmente improbable que el oyente perciba lo mismo que el compositor¹². Además, en la música no se trabaja con conceptos, no es un lenguaje como tal.

No obstante, el hecho de que no podamos tomar la música como sistema de comunicación entre sujetos no significa que no sea una fuente de información para tales sujetos. Al ver un paisaje, por ejemplo, todos sentimos y percibimos sensaciones, y éstas no tienen por qué ser las mismas para todos; además, el paisaje no está intentando comunicarse con nosotros. Con la música defendemos que sucede algo parecido. En efecto, el músico puede ser que intente comunicarse¹³, pero debería partir de la base de que no es posible en gran medida (hasta cierto punto sí entre personas de la misma cultura y demás, pero muy limitadamente). Uno crea y vierte una información al arte, al mundo, que queda encapsulada cual «burbuja» a la que el creador puede volver y regodearse, como un microcosmos personal. El receptor,

11. Incluso si el intérprete es el compositor, dependerá de cómo tenga éste el día de la interpretación. También el propio compositor le puede encontrar diferentes lecturas. Y, dado que quien escribe estas líneas es compositora, además, podemos afirmar por experiencia que un intérprete puede sugerir ideas no pensadas por el compositor y darse cuenta éste de que en realidad éstas son mejores y más propias de la obra. El compositor es un padre, no un dueño.

12. Quizá en creaciones grupales tribales y músicas de ese estilo podría ser, pero este trabajo versa sólo sobre música occidental de los últimos siglos/actual, no podemos pretender abordar el estudio de otras culturas aquí.

13. No necesariamente, depende de cada caso. Muchas veces es mero desahogo, o simple juego, por ejemplo.

por su parte, llega a esa burbuja y ve lo que sus lentes le permiten ver, que puede coincidir en mayor o menor medida con lo que ve en ella su creador, o puede no tener relación con ello, ya que es una burbuja de múltiples dimensiones, lecturas o caras. Pero, tanto en el caso del emisor como del receptor, lo importante no es que la burbuja sea la misma para ambos, sino que sea un microcosmos, un hogar en que ambos estén, por así decir, más cómodos que en el frío mundo de los demás. Sin embargo, no se trata sólo de escapismo, sino de que esa burbuja expanda la experiencia vital de los dos, que les haga vivir cosas nuevas y buenas de algún modo y que les haga sacar de sí mismos cosas que no sabían que llevaban dentro y que necesitaban manifestar, traer a la luz, cual dionisiaca Voluntad que necesita devenir apolínea Representación (permítaseme la miscelánea filosófica). La música es una poderosa herramienta para el desarrollo de la sensibilidad y el autoconocimiento, ya que es –o, al menos, eso creemos, ya que no tenemos pruebas al afirmarlo más allá de nuestra experiencia– una forma de meditación dirigida.

Todo ello está en relación con la terminología de Moritz Schlick. Schlick, de quien habla Hospers en su libro, diferencia entre la *Erkenntnis* (conocimiento basado en proposiciones, conceptual, lógico, propio de la ciencia) y la *Erlebnis* (experiencia, vivencia, familiaridad, propia del arte). La música, al carecer de conceptos, lo que nos aporta es experiencia, *Erlebnis*. Nuestra sociedad prima estrepitosa y ridículamente la *Erkenntnis* por encima de la *Erlebnis*, de ahí que lo habitual sea que el humano promedio infravalore la importancia de la música o, de pretender estimarla,

intente buscar la manera de afirmar forzosamente que tiene algún tipo de *Erkenntnis*. Por nuestra parte, estamos más de acuerdo con Hugo Münsterberg, quien, como dice Hospers, «reconoce esta distinción pero, muy curiosamente, la utiliza para demostrar «que no es mediante la ciencia sino sólo mediante la contemplación estética como conseguimos el “conocimiento verdadero” de las cosas» (Hospers, 1980, p. 294). La ciencia puede explicar por qué el cielo es azul, cuándo es azul, cómo se forma el azul, etc., pero no puede mostrar el azul directamente, porque al hacerlo ya entra en el ámbito de la «simple» experiencia. El arte, en definitiva, es insustituible por la ciencia y el conocimiento, y en absoluto es menos importante. Como dice Hospers:

Mucha gente parece pensar que hay una estricta dicotomía: o la música (por ejemplo) nos da conocimiento, o es una simple excitación de la sensibilidad, como la que provoca el vino o el rapé. Pero este no es el caso ya que mediante la música es como llegamos a poseer algunas de nuestras experiencias más apreciadas y valiosas; y no dejarán de serlo aunque algunas de las cosas que se ha dicho sobre ellas resulten no ser ciertas. Pues la música (y también las otras artes) [...] evoca respuestas afectivas profundas y “relacionadas con la vida”, respuestas que ninguna otra cosa puede evocar, que profundizan y enriquecen toda nuestra vida afectiva, y que aquéllos que las han tenido no cambiarían por oro” (Hospers, 1980, p. 296)

¿Y cómo es posible que una simple sucesión de sonidos nos lleve a hablar de creación de mundos en que sumergirse creador y público? Gerard Vilar nos da una pista, si bien un poco difusa: el concepto de «soberanía».

Vilar dice así:

Pues es un hecho que, como toda forma de arte, la música autónoma puede abrirnos a pensar el mundo e, incluso, a conocerlo. La autonomía de la experiencia estética y del arte puede ser superada abriendo lo puramente estético a otras esferas de la experiencia, como la cognitiva, moral, política o religiosa. Con Christoph Menke, llamaré a la fuerza del descubrimiento y la reconexión de la experiencia estética del arte su «soberanía» [...] Una «experiencia puramente musical» puede ser también la experiencia de la «soberanía» de la música absoluta, entendiendo por ello la capacidad para reconectar el mundo sin sentido (significado) de una composición puramente musical con el mundo humano de sentido y significado sin negar su autonomía (Vilar, 2010, pp. 45-46)

No se trata de creación *ex nihilo*: uno vive en una cultura y unas circunstancias y confiere ciertos significados y códigos a ciertas cosas en base a eso –otra cosa es que lleguen a ser todo lo intersubjetivos que se requeriría como para poder hablar de comunicación, lo cual hemos negado–. La música no es menos autonomía por ello. La música es la burbuja que decíamos al margen de la dimensión suya que podamos captar cada uno, como aquello de los ciegos palpando un elefante. Pero claro, la dimensión que extraiga cada uno de la misma burbuja dependerá de las ideas preestablecidas de la persona, de cómo «reconecte», por decirlo con palabras de Vilar, el mundo de la música con su mundo humano de sentido. Si pensamos esto en relación con la típica asociación representacionista de la música con los sentimientos, podemos decir con Hanslick:

La expresión del sentimiento determinado de tal o cual pasión está fuera del alcance de la música. Los sentimientos no existen tan aislados en el alma que se dejen extraer solos por decirlo así, por medio de un arte que no puede expresar ninguno de los demás estados activos del espíritu. Por el contrario, ellos dependen de condiciones fisiológicas y patológicas; de nociones, de ideas preconcebidas, en fin, de cuanto constituye el dominio de la inteligencia y la razón, frente a las cuales se los coloca a veces sin embargo, como una antítesis, como una oposición irreconciliable [...] Sin este material intelectual preexistente, lo que se siente no puede llamarse esperanza o tristeza; sólo él imprime a los movimientos del alma dirección o carácter: sin él sólo queda una vaga agitación, la sensación de bienestar o desagrado general (Hanslick, 1876, pp. 21-22)

Sin embargo, con ello no pretendemos incurrir en un relativismo estético. La construcción e intención de una obra es el esqueleto sobre el que se basa todo lo demás, y si éstos no están elaborados o pensados satisfactoriamente, difícilmente podremos afirmar que una obra es buena sólo porque alguien la interpreta de una manera positiva. Simplemente se trata de que, una vez que ya contamos con una obra bien construida, el peso de la interpretación del receptor en lo que podríamos entender coloquialmente como su «expresividad» o «significado» es mucho mayor del que habitualmente se le confiere, y que hay que tenerlo en cuenta. La música no puede expresar, pero sí puede parecer que expresa porque el oyente lo perciba así debido a sus condiciones, lo cual es perfectamente legítimo, dado que la experiencia, la *Erlebnis*, no puede ser falsa o verdadera; simplemente o es o no es.

§3. Conclusión

Hemos visto cómo no es necesario apelar a la expresividad de la música para poder darle a ésta un valor como agente importante en nuestras vidas. Ya seamos representacionistas o formalistas, la música nos aporta una experiencia y familiaridad con esferas de la realidad bien distintas e insustituibles, las cuales son primordiales a la hora de adentrarnos en una depurativa captación de nuestro interior, así como en una cotidianeidad revivificada mediante unas interpretaciones de la misma artísticamente mediadas y enriquecidas. Esto implica que no se trata de que «todo valga»

en música, pero sí de que una misma construcción, la cual puede estar mejor o peor hecha y puede dar lugar a más o menos lecturas, pueda ser interpretada de múltiples maneras en tanto que el peso del receptor sea mayor que el que habitualmente se le confiere. Nos hemos centrado en el enfoque formalista porque, a pesar de no querer entrar en ese debate, nos permite poder prescindir de la necesidad de una discutible expresión musical para ser capaces de conferir valor a la música. Así, hemos comprobado que la expresividad no es un imperativo a la hora de considerar a la música como una dimensión ineludible de nuestra humanidad.

Bibliografía

- Freud, S. (2008) El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial.
- Hanslick, E. (1876) De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical. Madrid: Casa Editorial de Medina.
- Hospers, J. (1980) Significado y verdad en el Arte. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Nietzsche, F. (2010) El caminante y su sombra. Madrid: Gredos.
- Vilar, G. (2010). «¿Qué clase de experiencia es una experiencia puramente musical?» en Alcaraz, M. J, y Pérez Carreño, F. (eds.) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: Antonio Machado, pp. 43-62.