

EL CONTRAPUNTEO ENTRE KANT Y HUSSERL: UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS JUICIOS SINTÉTICOS A PRIORI Y LA FENOMENOLOGÍA DE LA VIVENCIA MUSICAL EN LA COMPOSICIÓN

Orlandy Tupayachi Rado*

Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco

224838@unsaac.edu.pe

Durante mis estudios en la carrera de Música, en pleno año 2020, al asistir a las clases virtuales del curso de contrapunto¹, surgió una inquietud personal al ver cómo un compañero, que jamás asistió al curso, obtuvo una calificación alta en el examen, aplicando esta técnica compositiva sin recurrir a ningún instrumento, guiándose únicamente por las reglas y parámetros que rigen este tipo de escritura musical. Años más tarde gracias a los estudios en la facultad de filosofía, comprendí la razón detrás de ello: el contrapunto se fundamenta en principios matemáticos rigurosos que permiten operar con estructuras sonoras de manera racional y anticipable, casi como si se tratara de un cálculo abstracto antes que una ejecución empírica, los cuales son conceptualizados en reglas. Es así que, tan solo basta saber qué tipos de combinaciones usar, cómo y en qué momento un ejercicio te puede salir perfectamente bien. Entonces surge la siguiente duda: si esta técnica compositiva, al contener básicamente leyes matemáticas, puede considerarse bajo la categoría de lo que Kant (2013) llama juicios sintéticos a priori, sería innecesaria entonces toda experiencia —en este caso, auditiva— para componer correctamente.



Sin embargo, esta aseveración, aunque deductivamente coherente, presenta un problema de fondo, este problema presupone un marco epistemológico kantiano centrado en la posibilidad del conocimiento a partir de condiciones universales y necesarias. Pero aquí no se trata de superar a Kant en el sentido de una negación dialéctica, sino de desplazar el centro de gravedad hacia el fenómeno mismo del aparecer, como lo hace en su fenomenología Husserl. En lugar de preguntarse cómo es posible el conocimiento, la fenomenología pregunta cómo se constituye el sentido mismo de ese conocimiento en la conciencia vivida (Husserl, 2002). Así, lo musical no se reduce solo al cumplimiento de leyes universales, sino que debe entenderse en su aparecer para el sujeto, es decir no se trata solo del juicio, sino de la experiencia vivida al momento de componer.

En una entrevista al famoso guitarrista de los Red Hot Chili Peppers, John Frusciante, le preguntaron sobre la naturaleza de la creatividad y la voluntad para imaginar y crear cosas. El guitarrista contestó que la idea musical no inicia en el cerebro, sino en un lugar al que no tenemos acceso; ese lugar es la naturaleza, que se expresa a través de nosotros sin que tengamos nada que ver con esa abstracción natural (John Frusciante en español, 2001). Al

* Bachiller de la Escuela Profesional de Filosofía de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Miembro del Consejo Editorial del Boletín Rikch'ariy Yua-yaykunata y colaborador activo del Círculo de Estudios Filosóficos Humberto Vidal Unda.

1 Técnica de composición musical que consiste en combinar dos o más líneas melódicas independientes que al sonar simultáneamente, producen una armonía coherente.

escuchar esto es inevitable no pensar y relacionarlo con la idea de Kant (2013) cuando menciona que “aunque todo nuestro conocimiento empiece con la experiencia, no por eso procede todo él” (p.66). Esta fuente de conocimiento del cual no procede de la experiencia Kant lo llama como conocimiento *a priori*, sin embargo, no siempre implica que sea totalmente independiente de ella (experiencia), a veces usamos reglas generales obtenidas a partir de la experiencia para anticipar hechos sin necesidad de observarlos directamente, un claro ejemplo de esto es que alguien puede saber *a priori* que su casa se caerá si socava sus cimientos, sin esperar a que ocurra, este conocimiento no es *enteramente a priori* ya que presupone conocimientos previos empíricos, como que los cuerpos son pesados y que estos caen si no tienen soporte (Kant, 2013). Pero como vimos en la experiencia de mi compañero, si puede haber conocimiento *a priori* fuera de toda experiencia, a estos los llama puros, por ejemplo, las operaciones matemáticas $2 + 2 = 4$, la proposición la suma de los ángulos interiores de un triángulo es igual a 180 grados o en términos musicales: la triada es un acorde formado por tres notas.

Es en ese sentido que el contrapunto, al regirse por reglas formales basadas en proporciones matemáticas entre intervalos sonoros —como las descubiertas por Pitágoras—, es considerado una forma de conocimiento *a priori* puro. Esto se debe a que sus reglas no dependen de la experiencia sensible directa, sino que se derivan por deducción racional a partir de principios matemáticos, como la relación 2:1 para la octava, 3:2 para la quinta justa, etc. Podemos decir entonces que, el conocimiento contrapuntístico no se funda en la experiencia auditiva empírica, sino en estructuras que, una vez definidas, pueden aplicarse universalmente sin necesidad de verificación empírica en cada caso. Pero, además, algo curioso pasa aquí en relación a los juicios sintéticos, en la proposición anterior: la triada es un acorde formado por tres notas, se puede ver que el predicado ya esta incluido en el sujeto, no es necesario decir que está formado por 3 notas para saber lo que la palabra triada significa, a ese tipo de juicios Kant (2013) llama, juicios analíticos *a priori*, donde el predicado está contenido lógicamente en el sujeto, y no amplían el conocimiento. La pregunta aquí es: ¿habrá juicios *a priori* en el cual el predicado no esté contenido en el sujeto y que amplíen al conocimiento fuera

de toda experiencia? La respuesta es sí, y son los más importantes porque permiten un conocimiento nuevo, universal y necesario sin depender de la experiencia, estos se llaman Juicios sintéticos *a priori* (Kant, 2013). Este tipo de juicios los podemos encontrar en las matemáticas, en el ejemplo $2 + 3 = 5$, el número 5 no está contenido en el concepto de 2 ni en el de 3, necesitamos realizar una síntesis mental, un acto de construcción en la intuición para llegar a esa conclusión. Sucede lo mismo en la noción de seguir reglas contrapuntísticas, en la proposición: “el movimiento paralelo de quintas justas es algo incorrecto”, el predicado “incorrecto” no está contenido dentro del movimiento paralelo de quintas justas, por tanto, se trata de una síntesis entre la estructura lógica de los intervalos y la regla normativa que se aplica desde el sistema contrapuntístico.

Hasta aquí, pareciera que damos razón a Frusciante que afirma: “el componer solo es la naturaleza hablando sin que intervenga el sujeto, más solo como un simple vehículo para que esta se exprese”. Sin embargo, que un arquitecto pueda diseñar cualquier obra suya a partir de proporciones matemáticas (que pueden considerarse juicios *a priori*) como principios geométricos, relaciones métricas, etc. No quiere decir que estas reglas determinen por sí mismas la forma final de la construcción. Él elige entre un conjunto finito, pero vasto de posibilidades formales y proporcionales; esta elección se encuentra limitada y dirigida por el gusto del cliente, es decir, por una intención subjetiva que condiciona la aplicación concreta de las reglas generales. Del mismo modo, el compositor al utilizar la técnica del contrapunto actúa dentro de un marco normativo riguroso que garantizan la coherencia y el equilibrio sonoro, pero con plena libertad creativa en cuanto a la elección de líneas melódicas y estructuras armónicas. Por ese motivo es que parte de la creación musical ocurre cuando el compositor decide cómo aplicar esas reglas, qué voces combinar, qué tensiones generar o resolver y qué atmósfera o mensaje quiere expresar en la obra. En ese sentido, la fenomenología Husserliana parece ofrecer una explicación fecunda, en su libro *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Husserl (2002) describe cómo una sucesión temporal de fenómenos sonoros, como ocurre en una melodía o en las líneas contrapuntísticas, se constituye como unidad de sentido gracias a un acto

de aprehensión que articula la retención (pasado), impresión (presente) y protención (futuro). Estas tres formas no existen de manera separada, sino que conforman un flujo unitario que le da sentido a nuestra percepción del tiempo. En este proceso, la “impresión originaria” corresponde a cada nota o acorde que surge en el presente creativo, la “retención” permite al compositor mantener vivas en su mente las líneas melódicas y motivos ya desarrollados y la “protención” orienta la imaginación hacia lo que está por venir, anticipando las consecuencias musicales de cada elección.

En suma, la música contrapuntística y en general la música, encarnan juicios normativos, universales y necesarios, es decir juicios sintéticos a priori, los cuales se constituye en la conciencia a través de una estructura tripartita del tiempo interno

de cada sujeto: la impresión originaria y retención, esto ressignifica la rigidez formal kantiana al mostrar que incluso los juicios sintéticos a priori, como los que estructuran el contrapunto, adquieren su verdad y validez sólo en el horizonte vivencial-musical. Solo al entrelazarse fenomenológicamente con la pieza —es decir, al habitarla desde la percepción interna del tiempo, desde su propia retención del pasado sonoro—, puede otorgar sentido a la pieza musical, a lo que de otro modo sería solo una abstracción matemática. La obra, entonces, no nace de la mera abstracción formal, sino del contacto vivencial con la música y sujeto. Sujeto que como pudimos ver no es solo un observador pasivo, si no que forma parte del fenómeno compositivo musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. (A. Serrano de Haro, Trad.) Madrid: Trotta.
- John Frusciante en español. (01 de octubre de 2001). John Frusciante - Entrevista en español (The Heart is a Drum Machine, 2008) - Parte 1 [video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=MxJvqYEzZek&t=52s>
- Kant, I. (2013). *Crítica de la razón pura*. (P. Rivas, Trad.) Madrid: Taurus.