

**La estética en la música  
erudita colombiana  
del siglo xx  
(Una introducción)**



**La estética en la música erudita  
colombiana del siglo xx  
(Una introducción)**

**Pilar Jovanna Holguín Tovar**



Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
2012

La estética en la música erudita colombiana del siglo xx  
(una introducción) / Pilar Jovanna Holguín Tovar. –  
Tunja: Editorial Uptc, 2012.  
132 p. – Incluye bibliografía. – (Colección Facultad  
de Educación 70 años)  
ISBN 978-958-660-193-1  
Estética Musical. – 2. Música Colombiana – Historia  
y Crítica. – I. Holguín Tovar, Pilar Jovanna. – II. Tit.  
– III. Ser.  
CDD 780.1 / H716

Primera edición, 2012  
300 ejemplares

**La estética en la música erudita colombiana del siglo xx (una introducción)**

ISBN 978-958-660-193-1

Colección Facultad de Educación 70 años

© Pilar Jovanna Holguín Tovar

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Resultado del proyecto de investigación La estética en la Composición Musical Erudita en el siglo xx en Colombia, SGI 717, del Grupo de Investigación In Crescendo de la Uptc.

Gustavo Orlando Álvarez Álvarez, Rector, Uptc

#### **Comité Editorial**

Orlando Vergel Portillo, Ms.C.

Nelson Vera Villamizar, Ph.D.

Liliana Fernández Samacá, Ph.D.

Luz Eliana Márquez, Ms.C.

Hugo Alfonso Rojas Sarmiento, Ph.D.

Fanor Casierra Posada, Ph.D.

Rigaud Sanabria Marín, Ph.D.

Coordinadora editorial: Yolanda Romero A.

Corrección de Estilo: Luis Enrique Clavijo Morales

Ilustraciones: Oscar Quintero Puentes

Libro financiado por la Dirección de Investigaciones de la Uptc y la Facultad de Ciencias de la Educación.

Se permite la reproducción parcial o total con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor.

*Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.*

Editorial Uptc

Edificio Administrativo – Piso 4

Av. Central del Norte

Tunja – Boyacá – Colombia

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co

(+57) 8 7425268

Impresión:

Grupo Imprenta y Publicaciones

UPTC - Avenida Central del Norte

Tels.: (0\*8) 740 5626 - Exts. 2366 - 2367 - Fax 2408

imprenta.publicaciones@uptc.edu.co

Tunja - Boyacá - Colombia

Yo creo que corresponde a una raza emotiva  
como la nuestra, sentar los principios  
de una interpretación del mundo  
de acuerdo con nuestras emociones.

Ahora bien, las emociones se manifiestan,  
no en el imperativo categórico ni en la razón,  
sino en el juicio estético, en la lógica particular  
de las emociones y la belleza.

**José Vasconcelos**  
(Indología, 1992)

...nuestra cultura es más dúctil,  
más vigorosa al permitir  
la convivencia de lo mágico y lo racional.

**Francisco Zumaqué**  
(LP "Zumaqué Caribe", 1986)



# Contenido

Introducción .....	9
1. ESTÉTICA Y ESTÉTICA MUSICAL .....	15
1.1 SOBRE LAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA .....	15
1.1.1 Algunas ideas estéticas en la segunda mitad del siglo xx en América Latina .....	17
1.1.2 El concepto de arte en América Latina .....	21
1.2 SOBRE LAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA MUSICAL .....	26
1.2.1 De las reflexiones sobre la música latinoamericana .....	33
2. BREVE ESBOZO DE UNA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA ESTÉTICA MUSICAL .....	45
2.1 ESBOZO DE UNA HISTORIA DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA DE EUROPA .....	46
2.1.1 Antigüedad .....	46
2.1.2 La transición en la Edad Media .....	50
2.1.3 Del Renacimiento al Barroco .....	53
2.1.4 Barroco, Clasicismo e Ilustración .....	56
2.1.5 El Romanticismo y los nuevos estudios .....	60
2.1.6 Los cambios de los siglos xx y xxi .....	63
2.2 APORTES PARA LA COMPOSICIÓN DE UNA HISTORIA DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA DE AMÉRICA LATINA .....	70
2.2.1 La música antes de la Conquista .....	70
2.2.2 La música en la Colonia .....	72
2.2.3 La música en el siglo xix .....	76
2.2.4 El siglo xx .....	82
2.3 EL PENSAMIENTO MUSICAL EN COLOMBIA .....	87

3.	DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA EN TRES OBRAS COLOMBIANAS: Concierto para piano y orquesta en la menor, Goé Payary y Ciénaga de Oro .....	95
3.1	ANÁLISIS ESTÉTICO: TRES OBRAS, TRES COMPOSITORES DE COLOMBIA .....	96
3.1.1	Criterios propuestos para realizar un análisis estético .....	97
3.2	ANÁLISIS ESTÉTICO DE LAS OBRAS.....	102
	CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN LA MENOR .....	104
	GOÉ PAYARI (Canto después de la muerte) .....	109
	CANTATA SACRA: "CIÉNAGA DE ORO" .....	114
4.	CONCLUSIONES .....	121
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	126

## Introducción

Desde las disciplinas de la musicología y la historia se han realizado estudios sobre la música erudita latinoamericana, pero en la mayoría de los casos, las categorías de valor dadas a este arte no son visibles, pues se hace mayor énfasis en el contexto histórico o en la estructura formal, o, simplemente, se presentan las obras por sí mismas, atribuyéndoles el carácter de latinoamericanidad solo por el hecho de haber sido escritas en este lugar geográfico. Estos estudios, generalmente, están acompañados del respectivo análisis musicológico de las obras y de la biografía de los compositores, pero carecen de un análisis profundo del porqué y el para qué de la música compuesta en América Latina, que permita el acercamiento con diferentes áreas del conocimiento y, así, fortalecer los marcos teóricos del discurso musical. Entonces, se evidencia la necesidad de integrar en las investigaciones de este campo otras disciplinas que permitan el análisis del fenómeno musical desde diferentes perspectivas epistemológicas, para consolidar su dimensión conceptual.

A lo largo de la historia de Occidente se han dado diversos casos de estudios interdisciplinarios sobre la música, para construir una argumentación sobre diversas temáticas; uno de estos casos se basa en la interacción con la filosofía, que ha permitido desarrollar problemáticas en torno al pensamiento filosófico-musical y a lo relacionado con la belleza de este arte desde la estética.

A mediados del siglo XIX surge en Europa la estética musical, como un aparte específico de la estética, con la publicación del ensayo de E. Hanslick titulado "De lo bello en la música". En este texto, Hanslick plantea el valor de la música por su misma existencia, es autónoma, y rechaza la idea de que sea solo un medio para la expresión de emociones, premisa que dio origen al formalismo musical que aún se encuentra vigente; además, presenta la idea

analítico-científica sobre la música, originando en las décadas posteriores las ciencias de la música, especialmente en Alemania. Así, Hanslick abre el espacio para el surgimiento de diferentes áreas de estudio de la música relacionadas con la estética musical, que se encontrarán influenciadas por el pensamiento filosófico de cada época y por las tendencias de cada autor.

En el siglo xx, Enrico Fubini plantea, acerca de la estética musical, que es una disciplina que no tiene unos límites plenamente establecidos, pues se nutre de otras disciplinas, como la historiografía, la etnomusicología y la teoría musical, entre otras, para desarrollar cuestiones sobre la reflexión estética en la música.

La mayoría de escritos sobre estética musical se circunscriben a problemas relacionados con la música europea, y son escasos los textos que abordan la problemática de la música en América Latina, en especial la de la música académica. Por lo anterior, es indispensable abordar la temática y comenzar a plantear cuestiones relacionadas con el **análisis estético**, que promuevan investigaciones de este tipo que permitan llenar el vacío existente sobre el tema, y comprender y explicitar el pensamiento que se encuentra en una de las manifestaciones artísticas inmersas en la cultura latinoamericana: la música erudita<sup>1</sup>.

El estudio de la música erudita occidental, desde la mirada de los artistas y filósofos románticos europeos del siglo xix, ha propiciado desarrollos teóricos capaces de aportar reflexiones estéticas al ámbito sociológico, filosófico y musical. La historia musical de Latinoamérica no se ha desarrollado cronológicamente de forma natural, ni ha tenido un proceso gradual de maduración; el fenómeno de esta música responde a los hechos socio-culturales acaecidos en su historia, pero de forma distinta a lo ocurrido en la música europea; en Latinoamérica, responde a otro tipo de factores anímicos, raciales y referentes al crecimiento de esta sociedad que integra dentro de sí lo foráneo y lo autóctono. En el siglo xx se desarrolló un estilo musical propio y particular que, para muchos, aún los especialistas en el tema, es desconocido y brinda un amplio campo para la investigación.

En Colombia, la composición de música erudita se ha desarrollado desde 1910, y a través del siglo xx, compositores y obras fueron premiados, primero, en el extranjero, y posteriormente, con la creación de los Premios Nacionales

---

<sup>1</sup> Esta categorización será abordada a lo largo del trabajo, para conocer el origen y evolución en América Latina y Colombia.

de Cultura en 1992, dentro del país. Pero esta situación ha pasado inadvertida por lo estudios humanistas filosóficos y musicales, desconociéndose el desarrollo estético que ha tenido la música a lo largo de su historia. Dentro de las políticas culturales existentes en Colombia desde 1990 se reconocen la **pluriétnicidad y la pluriculturalidad**, y se contempla **la cultura como fundamento de la nacionalidad**. En el Informe del Sistema Nacional de Cultura se reconoce la importancia de la música erudita, pero en menor escala, y se registra la creación y divulgación de las músicas tradicionales, étnicas y urbanas. Por lo anterior se deduce que, tal vez, nuestra sociedad no se ha apropiado de la música “docta”, o todavía la música erudita se encuentra en etapa de gestación, y dentro de algunos años comenzará a tener mayor difusión, pues en la actualidad 24 universidades del país ofrecen formación especializada en el área, que directa o indirectamente, a través de sus egresados, influirá en la audiencia y demanda de esta música.

Con los antecedentes expuestos, me surgió la necesidad de desarrollar el problema de lo estético musical en América Latina, específicamente con la música académica de Colombia, y para ello se planteó la investigación aquí presentada, que tuvo un carácter interdisciplinar entre música y filosofía, teniendo en cuenta que para indagar sobre la estética musical existe, dentro de los estudios humanistas en el siglo xx, una tendencia que intenta comunicar diferentes saberes, y así plantear temáticas interdisciplinarias. La investigación desarrollada, descriptiva, de corte cualitativo y enfoque hermenéutico, se sustentó en una reflexión de enfoque estético que indagó sobre una proposición musical, entendida como la obra o composición y el lenguaje utilizado en ella, y buscó responder a la pregunta: *¿cuál es la estética que circunda tres obras relevantes de la música erudita de finales del siglo xx en Colombia?*, explicitando la estética que enmarca la composición musical erudita en Colombia, tomando como muestra tres piezas escritas a finales del siglo xx, por compositores que han sido destacados con premios dentro y fuera del país por sus obras.

En el proceso se estudiaron y articularon los tres componentes vitales de la obra de arte: *composición, compositor y contexto de la obra*; en este caso fue necesario recurrir a todos estos agentes, pues en la concepción del compositor surge la ideología, enunciada en la obra, y la expresión del contexto es manifestada a través de ella. A partir de lo anterior se identificaron los aspectos que se relacionan con la propuesta estética de cada obra desde la composición musical, lo que generó que se propusieran unas categorías para el análisis estético de la música erudita colombiana. Se plantea que estas podrán ser empleadas para la música latinoamericana en general, integrando el saber

estético, las cuestiones por las que indaga la filosofía latinoamericana y la teoría musical para el análisis de la belleza de las obras musicales elegidas.

En este libro se integran los dos saberes a los cuales me he acercado en mi carrera académica: la teoría musical y la filosofía latinoamericana. El interés por este trabajo surge de la realización de una propuesta que busca desde diferentes miradas convocar a disciplinas artísticas, como la música, junto con los estudios filosóficos, que valgan para comprender desde otras perspectivas el ser latinoamericano y sus expresiones. Desde la estética es posible lograr la articulación de los dos saberes, y es imprescindible que este tipo de investigaciones se desarrollen tanto en el campo del arte como en el de la filosofía; de acuerdo con ello este es el tema central del presente trabajo.

Este texto se divide en tres partes: en la primera se establece la definición de estética, se referencia lo escrito respecto al tema por filósofos latinoamericanos y se presentan el surgimiento de la estética musical y las reflexiones en torno al tema en América Latina; esto con el propósito de explicitar al lector qué es la estética musical, sus orígenes y la reflexión realizada en América Latina, pues se debe tener en cuenta que el objetivo de la investigación se centra en la realización de un análisis estético musical, lo cual hace necesario presentar la definición de estética musical y los estudios filosóficos sobre el tema en el subcontinente.

En la segunda parte se presenta un breve recorrido sobre la historia de la estética musical en Europa y sobre el pensamiento musical en América Latina, y se revela la evolución de los parámetros de belleza trazados en Europa, los cuales, posteriormente, se injertaron en el presente contexto, transformándose y planteando otra mirada de la composición musical y de las funciones de la música dentro de la sociedad; esto permitirá conocer la historia de antes del siglo xx en Latinoamérica, ya que las obras elegidas son de fines de ese siglo, y en ellas se podrán encontrar elementos del pasado musical europeo y latinoamericano. Se sabe que desde el siglo xix, en Latinoamérica se inició un movimiento musical que intenta construir la identidad de las naciones, el cual es común al surgido en los países europeos en la primera mitad del siglo xix. Desde esta época comienza un fenómeno musical que contempla influencias europeas combinadas con los ritmos propios de las naciones de América Latina en las obras creadas por los compositores que estudiaron música dentro de conservatorios. En Colombia, la situación es similar a la de los demás países latinoamericanos: la búsqueda de una música propia se convierte en una constante para aquellos que se formaron en las academias de música.

En la tercera parte se plantea el modelo estético y su aplicación en las tres obras elegidas. El análisis estético parte de la perspectiva que aportan los tres componentes que intervienen en el acto creativo musical: el compositor, la composición y el contexto en el que fue creada la obra. Este estudio examina el lenguaje musical, su contenido y las cuestiones filosóficas de América Latina. Este ordenamiento se plantea de esta manera pues para realizar el análisis estético se requiere de un modelo que permita considerar los componentes y la ideología de la obra de forma ordenada, que posteriormente se aplica a cada composición, permitiendo analizar los opus como un todo, como una unidad. A partir de lo anterior se podrán observar, de forma indirecta, los lenguajes, las formas, las influencias y el pensamiento del autor detrás de cada obra, para dar a conocer dentro del campo filosófico y musical una parte del desarrollo cultural artístico en Colombia.

La temática abordada en este libro continúa el camino de la investigación en el área de la estética musical en Latinoamérica, para que tanto músicos como filósofos desarrollen temáticas que propugnen la elaboración y discusión del pensamiento estético musical y la relación con el contexto.

Por último, expreso mi agradecimiento a la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, por la edición y el apoyo para la publicación de este texto; a los evaluadores que participaron en el proceso, y en particular, a: José Gabriel Cristancho, por todas sus enseñanzas y su compañía en el camino de la filosofía; a mis maestros de la Universidad Santo Tomás de Aquino, por enseñarme a amar América Latina, y a Briceida, Carmen Lilia y Rafael, por su cariño y sus cuidados manifiestos durante la elaboración de este trabajo.





QUINTERO FUMETS MILAN



## 1. ESTÉTICA Y ESTÉTICA MUSICAL

Explicitar la estética musical de tres obras colombianas del siglo xx es una labor que, evidentemente, se enmarca en una rama de la filosofía, más exactamente, en la estética, **un saber filosófico interdisciplinario** cuyo objetivo es examinar los problemas de la belleza y el arte; se considera interdisciplinario este saber porque se han ido creando subdisciplinas de él, debido a que cada arte tiene su propio objeto de estudio, sus análisis, su expresión y percepción, que demandan una investigación específica para cada cual. La subdisciplina adecuada para el estudio que aquí se presenta es la *estética musical*.

Para especificar las características y los estudios de la estética musical como disciplina en el siglo xx, este primer capítulo se divide en dos grandes partes: la primera ubica algunos de los conceptos de estética general, que pueden favorecer la definición de la estética musical, y algunas referencias que permiten conocer las ideas que sobre la estética filosófica han desarrollado ciertos filósofos en la segunda mitad del siglo xx en América Latina, tiempo y espacio elegido en este trabajo. La segunda parte presenta varias definiciones dadas a la estética musical, una propuesta y la recopilación de algunas reflexiones acerca del tema, escritas por músicos que se han interesado en las cuestiones de la música latinoamericana.

### 1.1 SOBRE LAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA

El término *estética* surge de los trabajos publicados por Baumgarten, en 1753, en un libro titulado con el mismo nombre (*Aesthetica*), los cuales exponen las teorías filosóficas sobre el arte y la belleza escritas hasta el momento. Para Baumgarten, la estética es "la ciencia o teoría del conocimiento sensible" (citado en Zamacois, 1990, p. xii) que tiene como propósito el dominio del

conocimiento sensible que es en si **la belleza**. Este autor introdujo el término estética para incluir dentro de los estudios filosóficos otro universal: la belleza, el cual se suma a los ya determinados de verdad y moral, que tenían una tradición histórica bastante amplia. En *Aesthetica*, Baumgarten propone el desarrollo del intelecto a través del discernimiento sensible. Según Forns, lo que hizo Baumgarten fue "dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Grecia se entremezclaban en los tratados de Filosofía, sin encontrar adecuado acomodo" (1972, p. 283), pues, la preocupación por el estudio de la belleza data del Mundo Antiguo, y es posible rastrearlo desde los textos de los grandes filósofos griegos, que incluyeron en sus reflexiones la asociación de la belleza con las diferentes artes.

Otra de las figuras representativas de la filosofía en cuanto a su planteamiento estético es Kant, quien en su texto *Crítica del Juicio* expone el dilema de la **percepción estética** en el hombre y la relación con los objetos analizados que siente el observador. Cabe destacarse que Kant plantea el problema estético con las artes, dentro de una nueva categorización filosófica que devuelve a las artes al estatus perdido por el predominio de sus "funciones mecánicas"; esta categorización o estado que brindan las artes al hombre es *lo sublime*.

Con el tiempo, las definiciones de estética se han ido transformando, y durante el siglo xx se pueden encontrar varias; entre ellas está la de Johannes Hessen, que brinda al vocablo estética el atributo de ser "una ciencia de lo bello y del arte" (1959, p. 297), permitiendo una interpretación bastante amplia del concepto. Croce expone que es "el estudio de las condiciones de belleza o de la expresividad en la obra artística" (1958, p. 150), y brinda, al igual que Hessen, la posibilidad de centrarse en un concepto general de belleza o de la belleza que transmite la obra de arte como cualidad comunicativa de los diversos textos artísticos.

Por su parte, el diccionario de la RAE define estética como la "4. f. ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte"; esta definición evidencia la relación que existe entre lo bello y lo artístico, pero al parecer muestra algunas ambigüedades entre la filosofía del arte y la estética; aproximándose y especificando, esta ambigüedad se expone en la siguiente definición:

La estética aborda el difícil problema de la belleza y de su relación con los objetos artísticos y de estos con la naturaleza y el hombre. El término estética deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible. Sin embargo, hoy en día se refiere a una rama de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general. Es, por tanto, una ciencia *de lo bello o una filosofía del arte*. Hay que diferenciar, no obstante, a la estética de la filosofía del arte, ya que esta última abarca un ámbito mucho más limitado que la estética, restringiéndose a las obras de arte y excluyendo a la naturaleza como objeto de estudio. La estética trata el problema de la belleza sin acotar su objeto a un campo determinado e incluso trata las relaciones existentes entre el arte y la naturaleza (Cibernous).

La anterior definición es presentada por la síntesis y la articulación histórica que define la palabra estética; en ella se pueden notar las diferentes posiciones que toma en el contexto el vocablo, y, por lo tanto, es pertinente referirla, con el objetivo de encontrar una definición que permita relacionar la filosofía con las artes. Para el presente estudio se tomó una parte de la anterior definición, pues parece ser la más adecuada para encontrar la división que tomará la Estética de la Música. Entonces, la estética es *una disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general*. En la actualidad se debe tener en cuenta que la estética indaga sobre la objetividad de la belleza en el objeto de estudio y en la percepción del receptor, generando así otras disciplinas, como la psicología del arte.

Así pues, desde esta perspectiva surge esta pregunta que compete a los latinoamericanos: ¿cuáles son los estudios filosóficos que se han realizado sobre este importante tema en la segunda mitad del siglo xx en América Latina?

### **1.1.1 Algunas ideas estéticas en la segunda mitad del siglo xx en América Latina**

Para desarrollar este aparte se buscaron ponencias y artículos de filósofos latinoamericanos y colombianos, en particular, que tomaran el tema de la estética como eje central de sus planteamientos (Ospina, 1994; Rojas, 1994; Sánchez, 1996; Kusch, 2002). Entre las fuentes consultadas están las memorias de congresos de filosofía nacionales e internacionales, y algunos textos escritos en el continente que permiten ver los análisis realizados sobre este tema.

En las indagaciones se encuentran dos tendencias claramente marcadas: una que se centra en tomar el tema de la estética desde el punto de vista histórico, en lo que se refiere a las posturas de los grandes filósofos de Occidente, y otra, centrada desde lo analítico, que se refiere al concepto de la obra de arte como verdad en relación al sujeto. En apartes cortos de estos textos se hace referencia a la estética literaria, o a las artes plásticas, y de forma mínima se analiza la música. Brevemente se expondrán las ideas y sus autores, en lo que concierne a la visión amplia de la estética general, planteada desde lo histórico-analítico que se acerca al arte.

El texto *El sentido del arte como verdad* (Ospina, 1994) hace un breve recorrido histórico por algunos filósofos de la historia, mostrando la relación entre el arte y la verdad; toma como primer referente a Platón y Aristóteles, dejando la postura de la verdad del arte entendida como *alétheia*, y comenta su autor que el "gran arte" (p. 1037) representaba lo cotidiano; esto hace parte de un trabajo colectivo, en donde la obra es por sí misma y por ser en sí, verdadera. Quiere decir que la posición de la verdad del arte, asumida como *alétheia*, dejará ver y mostrará su composición: "lo primero que muestra [una obra de arte] es su autoconsistencia, que no expresa ni alude a un mundo situado fuera de ella" (p. 1042). Continúa el autor comentando que al espectador no le interesa la composición, el saber qué es esta, solamente lo más atractivo de ella: su presencia o existencia.

En cuanto a la temporalidad del arte, o sea, a la época en la que se realiza, se destaca del texto de Ospina el siguiente aparte:

Al arte de hoy, por haber perdido el sentido de verdad, le resulta cada vez más difícil atraer la atención de los hombres, más preocupados por la realidad que por sus apariencias; el arte es el dominio privilegiado de las apariencias bellas (s. m.). Para que el hombre atienda de nuevo el llamado del arte necesita recurrir reiteradamente a la excentricidad y al escándalo que le den sustento a una obra (p. 1040).

Esta cita, aunque no tiene una espacialidad definida, puede servir como punto de partida para ubicar un modo de ser en el siglo xx, que por las condiciones que genera la globalización tocarán en alguna medida las obras producidas en América Latina. Además, el autor comenta, como generalidad, que:

La obra también muestra el mundo cultural, histórico y espiritual de una época dada y así mismo el mundo personal del creador. Ese mundo es sobre el que trabaja la estética porque se ofrece como lo explícitamente interpretable y como un mundo de significados comprensibles. Toda

obra de arte expone un mundo accesible al conocimiento y expresable en enunciados proposicionales (p. 1041).

Para Ospina, la obra en sí está permeada por una temporalidad, por los contextos y el autor, entonces, estos pueden ser los parámetros desde donde se explicita la estética de la obra.

Continuando con la exposición de las propuestas estéticas, se encuentra el texto *Marxismo, crisis y estética en América Latina en la Contemporaneidad* (1994), de Miguel Rojas Gómez, que exterioriza la crisis de la estética marxista en Occidente e incluye la aceptación teórica y artística de esta tendencia en América Latina; presenta brevemente las posturas de autores como Héctor Agosti, Juan Marinello, José Portuondo y Adolfo Sánchez Vásquez, y sostiene que:

La estética marxista en América Latina ha elaborado la naturaleza de lo estético, la creación artística, las funciones del arte, las categorías y los valores estéticos, la relación arte ideología, la experiencia estética, la educación artística, la crítica como estética en movimiento, así como la polémica teórica en torno a realismo y formalismo, arte y política, etc. (p. 1048).

Rojas plantea que desde la década de los cuarenta, en Latinoamérica se hicieron importantes intervenciones a la estética marxista; allí se pueden rastrear los antecedentes en las ideas estéticas de Mariátegui, recopiladas en la obra *Estética y marxismo*, de Adolfo Sánchez Vásquez, en la cual no se incluyen los aportes de los autores mencionados anteriormente, que han desarrollado nuevas propuestas estéticas, encontrando su cúspide con el trabajo de Sánchez Vásquez y su *Estética abierta*. Sobre el tema, Rojas dice:

La categoría central sanchezvasquiiana es la producción o creación como praxis artística, que se diferencia de otras formas de práctica o de trabajo creador en que exige "no ya una necesidad práctico-utilitaria, sino una necesidad humana de expresión y comunicación", en que la experiencia artística a través de la obra produce una socialización de la creación como una exigencia estética y social. El arte es doblemente social. En cuanto que, siendo una creación individual e irrepetible, es la creación de un individuo socialmente condicionado, y en cuanto que la obra de arte no solo satisface la necesidad de expresión de su creador sino también de otros. Supera el enfoque tradicional y plantea que entre la obra y el "espectador" se abre una relación estética creadora, pues éste se incorpora al proceso mismo de creación, o sea, es co-creador y no mero espectador inmutable (p. 1057).

Rojas aclara que la propuesta de Sánchez Vásquez no se reduce a la creación artística y al arte, sino que plasma la relación social entre el objeto y el sujeto sobre la base de la actividad humana que está permeada por la naturaleza y las relaciones sociales. Para Sánchez Vásquez, "el valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que se inquiera en la sociedad humana y gracias al hombre como ser creador" (p. 1057); a esto se suma la **función comunicativa** que subsiste a la par de la función estética, pues busca colmar la necesidad de expresión y locuacidad del arte.

En el texto *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (Sánchez, 1996, p. 112) se plantea que el marxismo y su planteamiento estético es una alternativa que permite entender mejor las determinaciones históricas y sociales de la experiencia estética y del arte en particular; y en el caso de América Latina se sale del marco de la estética idealista e irracionalista, que ubica dicha experiencia fuera del contexto histórico, ausente de objetividad y centrada especialmente en lo individual, sea desde la creación o desde la recepción de la obra de arte: "De modo análogo hay que ampliar y enriquecer el concepto de lo estético, heredado del Renacimiento, que privilegia o vuelve exclusiva la experiencia artística, para ir más allá del arte y buscar lo estético en la artesanía, la técnica, la industria y la vida cotidiana" (p. 113).

Rodolfo Kusch, en un breve texto titulado *Anotaciones para una estética de lo americano* (2002), plasma ideas generales de las características que podría tener una estética latinoamericana, sin profundizar en lo meramente artístico, sino en las particularidades del modo de ser actual latinoamericano, que se encuentra frecuentemente con el pasado indígena y con la aceptación o negación de él (2002, pp. 67-70). En su texto, Kusch se remite al arte indígena que presenta figuras antropomorfas de rasgos fuertes y feos; sugiere a partir de ellos la reflexión hacia una estética propia, que tenga en cuenta diversos aspectos que en general se presentan como antagónicos:

*El problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica. Se trata de la misma alternancia amarga entre luz y sombra, la misma reversión de lo que nos parece real y firme y nos infunde placer por el sentimiento de lo tenebroso y una realidad amorfa y sombría. Detrás del formalismo elegante de Mitre, la fealdad heroica del *Martín Fierro*. El arte americano es dual, bifronte, con dos caras que mantienen entre sí un abismo similar a la oposición maldita entre Dios y el Diablo. Y es que hay una angustia original que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto, y que regula las apetencias de tal modo que lo sombrío y tenebroso sea desplazado a un segundo plano. [...]* El arte

surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma. La visión que un artista corriente tiene de lo americano contiene esa irritación por la ausencia de equilibrio formal. Se refugia de inmediato en esa predisposición colectiva al estrato, a lo formal, a lo estable, llevado por una especie de pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba (2002, p. 68).

Kusch sostiene que existe en los habitantes americanos un miedo por vivir lo americano, donde el apego por aquello que se cree como válido impide sentir las experiencias vitales; para este autor, "lo americano es primordialmente lo indígena y, en segundo lugar, el mundo construido por el hijo del inmigrado. Uno y otro se corresponden respectivamente con lo muerto y lo viviente. Y la arqueología intercede para desnutrir aún más a lo indígena, de tal modo que subsiste lo inmigrante como única posibilidad" (2002, p. 68).

Así, el indio ha desaparecido desde el Descubrimiento, dando paso a "la occidentalización de América" (Kusch, 2002, p. 68), y a través de esta, a la construcción de las naciones y de un nuevo hombre que toma como modelo al sujeto kantiano en territorios deshabitados; deshabitados por su vastedad geográfica y por la misma muerte del indio. Kusch anota que una estética de lo americano podría significar una integración geográfica de lo americano, contemplando lo deforme no como una idea del mal en una posición dialéctica con el bien, sino que encuentre en lo amorfo una expresión propia.

Sin embargo, si se recuerda la definición de estética anteriormente planteada, como *disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general*, se hace imprescindible ocuparse de interrogantes relativos a la belleza y al arte en general latinoamericano, y atender al cómo se formó la idea de arte en América Latina, pues, de acuerdo con las particularidades históricas ocurridas, su creación tiene antecedentes diferentes a los de Occidente.

### **1.1.2 El concepto de arte en América Latina**

Para tener una visión panorámica del modo de ser estético latinoamericano, si es que se puede afirmar como un hecho este fenómeno, es necesario indagar sobre el origen de lo que hoy se considera arte. Para conocer esto es necesario preguntarse por ¿cómo surgió la categorización del arte en sí en Latinoamérica? Las respuestas se encuentran en la historiografía dada por Occidente al vasto contexto geográfico colonizado por españoles y portugueses, denominado Nuevo Mundo. Esta afirmación es sostenida por

Rubén Barreiro y Miguel Rojas, en su texto "La expresión estética, arte popular y folclore. Arte culto" (1986), donde plantea aspectos importantes sobre la división que existió en las artes:

[...] La expresión estética de América Latina está en relación directa con los procesos histórico-políticos del continente. No existe un arte nacido de la nada y que se sostiene en un sitio neutro del espacio. Para comprender bien esto es preciso recordar que nuestra América fue un conglomerado de pueblos y culturas que se manifestaban en forma autónoma, con las variantes y los cambios dialécticos específicos de la vida de cada comunidad y los resultantes de las relaciones entre una y otra nación (p. 446).

Comenzando el recorrido en la época de la Conquista, con el consabido "encuentro de dos mundos" se generó lo que se ha dado en llamar el avasallamiento de una cultura sobre otra. La cultura original prehispánica se desarrolló durante un largo periodo histórico sin ser conocida y mucho menos reconocida por los "recién llegados". Dos símbolos representaron este momento cultural para las dos etnias: la espada y la cruz. A partir de esto se deduce que el propósito cultural (entiéndase lo político, lo económico y lo social) de la Corona española y su Iglesia en Latinoamérica, correspondía a la idea expansionista de la fe católica, que contempló su doctrina como único "*modo de ser*" social e individual. Es evidente la **transculturación** por medio de la evangelización e instrucción, para satisfacer los intereses políticos y religiosos del imperio español; evangelización que fortaleció el dominio imperial e hizo posible que América se convirtiese en un nuevo centro de la fe católica.

Desde una visión dicótoma, se ha pensado que la presencia de una cultura con valores diametralmente diferentes –la del Renacimiento europeo, para calificarla provisionalmente– interfirió, quebró mejor dicho los procesos históricos de los pueblos aborígenes y durante tres siglos los sometió a la dominación, los mantuvo en estado de extrema dependencia, impidiéndoles de esta manera, en forma casi absoluta, el despliegue regular de sus facultades creadoras genuinas (Barreiro y Rojas, p. 446).

Aunque el propósito conquistador era la imposición cultural, para el indígena era difícil apartarse de su cultura ancestral; entonces cohabitan los dos modos de ser, y es en este periodo cuando se origina la división entre estos, estableciéndose así en América Latina la categorización entre el arte y la artesanía, la cual, evidentemente, es el comienzo de la segmentación de dos tipos de actividad artística: una "cultura" y otra "popular". Veamos cómo en el siguiente periodo (la Colonia) esto sigue manifestándose.

Durante la Colonia era evidente la separación política y geográfica de indígenas y españoles, como las clases sociales predominantes en la sociedad; al respecto, Juan Esteban Lewin expone:

El concepto base de todo el sistema social era la división en dos grandes grupos: la "república de españoles" y la "república de indios". Esta dicotomía se complementaba con la existencia de los esclavos traídos desde África y sus descendientes, que componían un tercer elemento que, por su naturaleza de inferioridad, no llegaba al rango de república. [...] Esta forma de estructurar la sociedad puede leerse de acuerdo a las ideas organicistas: podemos decir, por ejemplo, que los españoles eran la cabeza –la parte pensante– del cuerpo social, mientras que los esclavos eran las extremidades, los órganos que se ocupan del trabajo más burdo y más vil, sosteniendo así toda la sociedad (2004, p. 129).

Rubén Barreiro y Miguel Rojas destacan que con unas condiciones como las expuestas es muy difícil escrutar la definición de las expresiones estéticas de América Latina sin tener en cuenta la trayectoria histórica y sus repercusiones sociales:

La Edad Media, sociedad estamental, no conocía sino artesanos. En América Latina esta división es aún más significativa pues ha servido, además, para distinguir la creación del vencedor de la de los vencidos. En efecto el marbete de artesanía –regularmente traducido por popular o folclórico– ha designado, sin excepción, las creaciones de origen indígena [...] En América, durante largo tiempo, la división arte/artesanía se concibió como un mecanismo de colonización; la noción de artes menores sirve para reducir y subordinar la creación de los vencidos. El arte del conquistador es el arte mayor. De esta manera, se niega creatividad al indígena cuando se expresa en sus propios patrones culturales, se niega la antigua tradición, pues todo lo que se haga en ella se reduce a folclor, a artesanía a creación ancilar ajena a lo bello (p. 447).

La dicotomía que planteó el conquistador para las artes como un problema entre culturas no era más que un conflicto de clases que permaneció a lo largo de la historia. Evidentemente, esta construcción se extendió a cada arte, lo que implicó que surgiera la clasificación de un "arte mayor" ("erudito", "académico" o "culto") y un "arte menor" ("popular" o "folclórico"), que era transmitido oralmente. Por lo tanto, la expresión estética dada desde la Colonia se remitirá e imitará la belleza de las categorías planteadas por Occidente:

Así surge la colonización por el arte, pues para crear, para ser un artista – lo que acuerda un estatus en la sociedad colonial– es preciso expresarse en el lenguaje del vencedor. La imposición de sus valores estéticos busca invalidar la creatividad indígena; la imposición de un nuevo código intenta anular la antigua palabra (Barreiro y Rojas, p. 448).

La dependencia y la coartación del libre ejercicio de la creatividad se imponen en el siglo XVIII, en todas las artes; pero, paradójicamente, este fenómeno que anuló y prohibió las expresiones artísticas indígenas convirtió las expresiones occidentales en el arte común para la población mezclada de la época:

[...] El arte culto fue, originariamente, el arte del vencedor; pero éste, justamente para imponer su ideología, necesitó dar al mismo un carácter "popular", es decir, que llegue a las masas y pueda ser comprendido por ellas. Si no, ¿cómo podría difundir su ideología y convertirla en dominante? Tal es el caso del barroco, arte culto que aspira a imponer el poder de Dios y el rey en el nivel de popular (Barreiro y Rojas, p. 448).

El siglo XIX presenta diversidad en sus contenidos culturales, destacándose la ruptura con el barroco. Proyectos de emancipación y descubrimientos geográficos son, entre otros, los elementos de los que comienza a tener conciencia el hombre latinoamericano. Aunque el afán independentista parece eliminar cualquier separación social anterior, la división entre los dos tipos de arte continúa. Barreiro y Rojas exponen que, en el siglo XIX el poder dominante se traslada: "El neoclasicismo se transforma en un arte de academia, de élite. Durante el siglo XIX, pues, el 'arte culto' será el arte académico" (p. 455). Ahora quienes hacen la separación son los oligarcas, que añoran una cultura europea trasladada a Latinoamérica, y desprecian aquello que no es arte docto.

Se dice que: la dominación cambia de signo en el siglo XIX, se embandera con los colores de nuevas ideologías, y la explotación cambia de máscara sólo para conseguir una eficacia mayor. En consecuencia, se estima que el elemento que más ayuda a definir esa supuesta unidad continental – antes y después de los movimientos independentistas– es la noción de dependencia (Barreiro y Rojas, p. 472).

Obsérvese que, al parecer, las artes, en general, tienen el mismo propósito: la construcción de una **identidad nacional**, aunque acogiendo las formas europeas. En cuanto a la toma de conciencia del hombre por la geografía, la certeza de su existencia como "tierra propia" promueve todo tipo de

expresiones culturales. Las riquezas naturales que surgen de un paisaje exuberante son elementos determinantes. Una nueva relación que se entabla entre hombre y naturaleza, entre el hombre y lo telúrico permitirá afirmar su **continentalidad**, condición que lo irá separando lentamente del patriarcal imperio español. El hombre ilustrado del siglo XIX encuentra un sentido de belleza particular que quedará plasmado en textos o imágenes de tipo científico o artístico. Barreiro y Rojas expresan lo siguiente sobre este tema:

La dialéctica entre exaltación y dominio de la naturaleza nos lleva lejos por el camino de las relaciones implícitas entre expresión estética y proceso social [s.m.], pues la citada posición artística revela, a través de las correspondencias, la ideología y la práctica de la burguesía dominante durante el siglo XIX: la de los terratenientes estancieros, los hacendados, los señores de ingenio, los saladeros... (p. 457).

En Latinoamérica, la tendencia a rememorar el arte europeo continúa, pero se debilita, y para la segunda mitad del siglo XIX el arte se rebela en búsqueda de su liberación de los modelos europeos, y se sumerge en los elementos folclóricos, como fuente de belleza, inspiración e identidad. Esta tendencia se afianzará en el siglo siguiente.

Barreiro y Rojas comentan sobre la dificultad que se encuentra al definir las expresiones estéticas de América Latina, que despistan por el mismo hecho de tener una historia común, de la cual es imposible separarse y que media en cualquier reflexión. Exponen que en el siglo XX las dos categorizaciones estaban presentes, y el arte folclórico se apoyaba en las ideologías socialistas, surgiendo diversos movimientos artísticos, como el indigenismo o el afroamericanismo; pero cada vez el arte folclórico se integraba en mayor medida con el culto. Muestran Barreiro y Rojas que existe la tendencia a clasificar la producción artística en alguna de las dos tipificaciones, la culta o la popular, sin detenerse a observar que son divisiones móviles de acuerdo con el tiempo y el espacio; es decir, lo que es considerado académico se transforma en popular, y viceversa.

Con cierto conocimiento de los patrones de belleza impuestos a través del arte y de los problemas que giran en torno a él en América Latina, será posible indagar sobre la rama de la estética general que se encarga de la música, pues los estudios en esta área son recientes en Occidente y novedosos en el subcontinente americano. Se ha dicho que los estudios de la filosofía latinoamericana poco se han ocupado de reflexionar en torno a este tema, y

muestra de ello es la escasez de fuentes bibliográficas para elaborar un posible estado del arte acerca de la reflexión estética en América Latina. Así, pues, es indispensable propiciar la investigación sobre la estética musical, ya que la música ha sido a lo largo de la historia un elemento social que se ha desarrollado en el continente. Por lo tanto, será necesario delimitarla y explicitarla.

## 1.2 SOBRE LAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA MUSICAL

La evolución y el desarrollo técnico de las artes a través de la historia, y la diferencia de sustancias que competen a cada arte hicieron que su separación fuera inminente; el carácter y el significado contenidos en estas sustancias permiten distintos tipos de percepción y sensación en el creador, el intérprete y en quien recibe la información; fenómeno que generó la aparición de la estética literaria, la estética del cine y, por supuesto, la estética musical. Como este trabajo buscó construir un análisis estético de la música erudita en Colombia, se hizo necesario conocer cuáles son las definiciones planteadas sobre estética musical en el siglo xx, y elegir la que mejor se adapta para el caso de la música en el país.

Como ya se anotó, Hanslick, basado en el pensamiento positivista, propuso la estética de la música como una ciencia, en su texto *De lo bello en la música*, escrito en 1854: "El estudio sobre lo bello sino ha de quedar totalmente ilusorio, tendrá que aproximarse al método de las ciencias naturales" (1947, p. 12). Este planteamiento de belleza se determina desde la **forma**, invalidando los postulados de la época romántica que atribuían lo bello de la música a los sentimientos que generaba. Para Hanslick, la música no necesitaba recurrir a contenidos extramusicales para existir; la influencia positivista le permitió afirmar que la música poseía un componente semiológico, sin desconocer que en la forma residía su belleza:

*De lo bello en la música* posee otra dimensión, realmente estética y que es para él fundamental. El gran objetivo de ese libro es el de definir el lugar de lo Bello musical. Para Hanslick no reside en los sentimientos provocados, sino en la *forma*. La dimensión semiológica de su trabajo, *secundaria* en su perspectiva, es *empírica*: el autor le reconoce a la música la posibilidad de evocar sentimientos, pero la dimensión estética propia es *normativa*, tiene como misión decir lo Verdadero. En otras palabras, Hanslick admite que existe, en el conjunto del hecho musical, otra cosa que la forma, pero se aferra a *reducir* lo Bello a esta única dimensión inmanente (Nattiez, n.d.).

Si para Hanslick "las leyes de lo bello, en todo arte son inseparables de las características particulares de su material y de su técnica" (Zamacois, 1990, p. 2), se entiende entonces que lo verdaderamente bello será la técnica empleada para ser escrita e interpretada una obra, sustrayéndose de la capacidad emotiva que genera en el oyente y en el compositor.

Los propósitos de Hanslick sobre una estética musical son elevar la música al sitial de las Bellas Artes y confrontar en su época las atribuciones dadas a la música, que se limitaban a describir su belleza en el hecho de generar sentimientos y de su recepción. Los sentimientos que se encontraban en la obra remontaban a los del autor y al del intérprete, aunque no niega que evoca sentimientos, pero aclara que la belleza reside en el ser una **forma en movimiento**, que se expresa a través de símbolos (componente semiológico) que son comprendidos por el oyente, pero difíciles de transcribir al lenguaje ordinario: "En la música hay sentido y consecuencia, pero musical; es un lenguaje, que hablamos y entendemos, pero que no somos capaces de traducir. Hay un conocimiento profundo en el hecho de que también en las obras musicales se hable de 'pensamiento'" (Hanslick, 1947, p. 62). El concepto estético de Hanslick intenta demostrar que es posible analizar la música desde la mirada científica, que se desprende de cualquier agente externo a ella.

Otro de los más destacados autores sobre el tema en Alemania es Carl Dahlhaus, para quien la música es un objeto transitorio que solo se percibe después de que se ha recreado. Dahlhaus coincide con Hanslick en el hecho de afirmar que la música es **objetiva**, pero aclara que esta objetividad es percibida de forma indirecta; la recepción objetiva no se produce en el acto, el oyente la re-presentará después del contacto con ella, cuando puede volver atrás en su pensamiento para analizarla y entenderla como un todo: "En tanto que forma, dicho sea a modo de paradoja, la música alcanza su propia existencia real precisamente en el momento en el que ya es pasado. [...] Espacialización y forma, regresión y objetualidad se relacionan de forma correlativa. Lo uno es punto de apoyo y requisito de lo otro" (Dalhaus, 1996, p. 2).

En cuanto al significado que contiene la música, Dalhaus afirma que no es posible desligarlo de ella, y propone que esta tiene un significado "intencional", ya que cobra sentido cuando el oyente logra captarlo; quiere decir que los signos y las relaciones que se establecen entre los sonidos son solamente comprendidos cuando el oyente los ha identificado.

Aunque Dalhaus no presenta una definición concreta de lo que es la Estética musical, sino que explicita todos los fenómenos que se originan en la obra y en quien la escucha, se puede deducir que, para él, *la estética musical es el estudio de los problemas inherentes a la música en los que la belleza está representada en la unidad*, y que para llegar a descifrar su estética es necesario asumir aquellos fenómenos como un todo: objetividad, percepción del oyente y significado musical. El mismo autor hace una advertencia, en el texto *La idea de la música absoluta* (Dalhaus, 1999), sobre la estética de la música, y recalca que estos estudios abstractos no son bien recibidos por los músicos, pues los consideran fuera de la realidad musical y del público musical, como él lo llama, y piensan que competen a los filósofos que se han alejado de la preocupación por el tema del quehacer musical; pero más adelante aclara que el oyente que siente empatía por una obra, toma una decisión estética que, aunque aparentemente sea individual, hará parte de una tendencia general que pertenece a determinado modo de ser de una cultura. Y estos conceptos son parte de una evolución "de lo que la música es y significa, o de cómo es concebida" (Dalhaus, 1999, p. 5).

El músico y filósofo Enrico Fubini se ha dedicado ampliamente a tratar el tema de la estética musical; en uno de sus libros, *Estética de la música* (2001), plantea un interesante problema que se presenta al hablar de dicha materia, a causa de su reciente creación. Para Fubini, a lo largo de la historia se han desarrollado conceptos estéticos que se desconocen si se considera, limitadamente, que la reflexión estética por la música comenzó solamente en el siglo XVIII, y señala que utilizará un concepto de Estética Musical de corte empírico, para evitar esta limitante; entonces la define como: *una disciplina que estudia la reflexión sobre la música, su naturaleza, sus fines, límites y, obligatoriamente, su inmersión en la historia* (2001, p. 16).

En lo referente a la dimensión estética, Fubini aclara que se debe tener en cuenta que la música no acepta los mismos juicios que otro arte. En este aparte recuerda las reflexiones de Hanslick, y anota que el desarrollo independiente y subterráneo de la música, ajena a las otras artes, hizo que la delimitación estética dependa de la historia, de la historia de la música, de la filosofía, la sociología de la música, la acústica, la física, la lingüística, etc.; además, advierte que analizar la música solamente desde un punto de vista científico o desde alguna disciplina en particular, solo dejará al descubierto una parte de ella.

La definición sugerida por Fubini puede generar confusión, puesto que no delimita lo que es realmente, para él, la reflexión sobre la música; es posible que lo que se quiere decir con reflexiones sea la idea sobre la cual insiste

constantemente: el *pensamiento musical* como reflejo de la historia en sus diferentes periodos. A partir de estos se interpretan las circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon, en primer lugar, al compositor, las obras y la asimilación del intérprete, para la comunicación con el público, y por último, la elaboración intuitiva y racional del oyente a partir de la escucha de las obras. Posiblemente dentro de este pensamiento estén incluidos los dos tipos de texto de los que se vale la música: el musical (la partitura) y el que hace referencia a lo musical.

Joaquín Zamacois, para la emisión de un concepto de estética de la música, plantea en su texto *Temas de estética e historia de la música* (1990) diferentes miradas de filósofos y teóricos de la música, pero no presenta una definición clara del concepto; en diferentes párrafos se pueden encontrar ciertos parámetros para establecer qué sería aquello que estudiaría esta disciplina, y la interpretación de los mismos parámetros. Zamacois propone que la estética de la música es la disciplina que *teoriza sobre las condiciones expresivas y las cualidades del sonido considerándose como factor de belleza*: "La Estética de la Música no sólo reconoce la condición expresiva del sonido en sí y de las particularidades que distinguen unos de otros (entonación, duración, timbre e intensidad), sino que teoriza sobre todo ello, considerándolo factor de belleza" (1990, p. 11). Propone este autor que el primer tipo de belleza proviene de la *inspiración* (entendida como la idea musical que se concreta en una forma) del autor y de la técnica compositiva empleada para realizar la obra.

Zamacois destaca la importancia de tener en cuenta el vínculo estrecho que ligue la Estética de la Música con la historia, y para responder al interrogante del *porqué estético* sugiere que dentro de este análisis se debe tener en cuenta *el grupo racial, la cultura y la situación geográfica de los pueblos que desarrollaron sus propios cánones de belleza y sensibilidad* (p. 8)<sup>2</sup>. Esta cuestión, además de responderse desde la historia, debe recurrir también a las diferentes disciplinas y elementos que conforman la música (la historia, la teoría musical, las formas musicales, la melodía, el ritmo o la armonía). Zamacois hace un breve recorrido por la historia buscando las definiciones estéticas, y hace explícita una propuesta desarrollada en cada periodo de la historia de la música occidental.

El pedagogo y compositor musical salvadoreño Esteban Servellón, en un corto escrito sobre la estética, propone:

<sup>2</sup> Este concepto es muy importante dentro de este trabajo dado las diferentes construcciones históricas y culturales de América Latina.

La estética se define generalmente como la filosofía o estudio de lo bello. El estudio de lo bello en música sería, entonces, el logro de criterios que nos conduzcan a distinguir por qué una determinada obra es bella y otra no lo es desde el punto de vista estético. Se puede objetar sin embargo que el criterio no siempre es el mejor medio para evaluar la calidad o el valor artístico de una obra. Una definición que prevé excelentes bases para el estudio en cuestión sería: la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, porque coincide con el significado griego del vocablo (2006).

Esta podría ser considerada una de las definiciones más acertadas, en su primera parte, para explicitar qué es la estética musical, pero se puede objetar que el autor solamente analiza la estética de la música desde un enfoque meramente psicológico musical, referido a la percepción: "*la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos*", y descarta el componente histórico, sociológico, formal, analítico, etc., que contiene la música. Cuando plantea que el criterio no es el mejor medio para valorar la belleza de la música, desconoce que *los criterios son otorgados por el desarrollo social histórico* en los que se encuentran envueltos el autor y el oyente.

Por otra parte, Don Michael Randel, en el *Diccionario Harvard de Música*, presenta la siguiente definición de estética musical:

La estética musical comprende aquellas cuestiones de carácter filosófico que rodean al arte de la música desde la Antigüedad, excluidas, en tanto que tales distinciones puedan realizarse sin controversia alguna, las cuestiones que pertenecen con mayor propiedad a la teoría de la música, la musicología, la psicología de la música y la doctrina normativa de la composición. El problema más omnipresente de la estética musical es [...] el problema de si la música posee un "*contenido*" más allá de su "*sintaxis*" y su estructura puramente musicales: es decir, si significa, comunica o si es incluso describible en términos de lo que Kant llamó felizmente "el hermoso juego de las sensaciones". Pero en los últimos años ha surgido otra cuestión de tipo lógico u ontológico, relacionada con la naturaleza exacta de la propia *obra musical* (1997, p. 404).

Esta definición muestra una perspectiva diferente, que excluye el problema de la belleza y se dirige en mayor medida hacia las cuestiones de la filosofía de la música, sin la delimitación que otorga la estética dentro de la filosofía; lo más interesante del planteamiento es la referencia hecha a dos de los problemas que se presentan en la música:

- **El contenido musical**, visto como el posible significado de la música y su descripción en palabras. El autor muestra que sobre el contenido musical existen varias teorías que giran en torno a la emotividad, o a la ausencia de esta, que para el hombre común será la "excitación" de algún sentimiento o pasión, y que a lo largo de la historia el contenido de las obras se ha estudiado dependiendo de las perspectivas del contexto social de cada época.
- **La obra musical**: según Randel, en los estudios más recientes sobre la estética o filosofía de la música (nótese que da el mismo significado a los términos) se preocupan por explicar qué tipo de objeto "ontológico" podría ser la obra musical.

Como ya se dijo, existe confusión entre filosofía de la música y estética de la música, lo cual no permite ubicar qué es esta última. Por lo tanto, se puede concluir que las definiciones planteadas hasta el momento son insuficientes y es necesario proponer una definición que, reuniendo las anteriores, permita aclarar la terminología, de tal modo que al nombrar la estética musical se asuma un criterio claro para el presente trabajo.

Así pues, si para Hanslick la belleza radica en la forma; para Dahlhaus, en la unidad; para Fubini, en la reflexión histórica; para Zamacois, en la expresividad; para Servellón, en el criterio de belleza que se establezca, junto con los sentimientos que genera, y para Randel, en el contenido y la obra, entonces, se puede decir que la Estética Musical es la **disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música, y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico y socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical**. Así, pues, queda concebido el concepto, partiendo de la premisa sobre la cual los distintos autores concurren: la necesidad de recurrir a diferentes disciplinas para poder definir qué es lo bello en la música.

Pero algunos de los autores mencionados, como Fubini, Zamacois y Randel, presentan, dentro de sus estudios sobre la estética, una analogía entre estética y estilo musical, al igual que diferentes textos relacionados con la historia de la música o con los compositores; circunstancia que puede generar confusión si se desconocen las definiciones; entonces, será indispensable saber qué es el estilo musical. Según el DRAE (2001), el estilo es "6. Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico" y "7. Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época".

Para Randel, el concepto de estilo está tomado de una tradición retórica que data de hace mucho tiempo, y referencia a Aristóteles:

[...] diferencia entre estilo y contenido: el modo en que se dice algo en contraposición a lo que se dice. Una distinción de este tipo es difícil de mantener incluso con relación al lenguaje. Su aplicación a la música es aún más problemática, ya que la música no representa esencialmente nada. Las notas y duraciones que definen una composición constituyen también su contenido. [...] El estilo puede entonces hacer referencia a elementos que caracterizan las obras o las interpretaciones de una época, región, género, compositor o intérprete determinados. [...] El intento de definir un estilo requiere de la consideración de todos los aspectos de la música que se estudia (1997, p. 406).

¿Qué diferencia existe entre los dos? A simple vista se centran en el estudio del mismo objeto, valiéndose de los mismos argumentos para descifrarlo. Posiblemente la delimitación subjetiva de los dos términos radique en la determinación estética de exaltar lo que es bello, a partir de los diferentes recursos o elementos utilizados para su análisis; pero aun así no es clara la diferenciación de los términos, pues ambos comparten los mismos propósitos. Establecer o negar la correspondencia de los dos significados será una futura labor dentro de los estudios interdisciplinarios. Dentro del presente texto se establecerá la siguiente diferencia: el estilo es un conjunto de características formales de determinada obra musical, mientras lo estético es el concepto de lo bello, que subyace y fundamenta no solo ese conjunto de características formales (estilo), sino también las características materiales y los propósitos de la música como tal.

Con las consideraciones anteriores, es necesario conocer cuáles han sido los estudios que al respecto o en torno a la música latinoamericana han realizado expertos en el tema; pues al igual que el interés por conocer los estudios estéticos de los filósofos sobre la estética general, también es necesario conocer qué se piensa de la música que se crea en América Latina, y analizar los estudios dedicados exclusivamente a la estética musical propia del subcontinente. Entonces, partiendo de ello, los textos presentados a continuación esbozarán un estado del arte incipiente sobre lo que es la estética musical y se ubicarán dentro de una parte de la definición de la estética general. Se podrá observar que a continuación se plantea un análisis de las cuestiones relativas a la música en América Latina.

### 1.2.1 De las reflexiones sobre la música latinoamericana

Las indagaciones muestran que la reflexión sobre la música interpretada y creada en el subcontinente surge en el siglo xx, por parte de un grupo de músicos dedicados a actividades diferentes a las interpretativas. Son los mismos compositores, en las primeras décadas del siglo xx, quienes expresan sus apreciaciones sobre la música y el camino que deben seguir en pro de la construcción del arte latinoamericano. Ejemplo de esto es uno de los primeros compositores del subcontinente destacados a nivel mundial: Carlos Chávez (México, 1899-1978), por su texto *Pensamiento musical*, y del que Behague comenta que: "Su Pensamiento Musical incluye una larga exposición sobre los orígenes de la música en la magia, el significado de la repetición, los usos sociales y rituales de la música y otras materias semejantes" (1983, p. 194). Chávez expresa que: "el arte debe ser nacional en carácter, pero universal en sus fundamentos, y que debe llegar a la mayoría de la gente, en vez de a una minoría privilegiada" (citado en Friedmann, 1997, p. 62). Esto se refleja en la combinación de elementos indígenas, pero también mestizos, populares y urbanos de su obra.

Casos como el de Carlos Chávez son encontrados a lo largo de todo el continente; pero con el surgimiento de nuevas disciplinas en el campo de la música en el siglo xx, como la musicología o la psicología de la música, se pueden encontrar diferentes textos que pueden dar cuenta de la música de América Latina, y a futuro plantear unas propuestas para tratar de reconocer la estética musical latinoamericana. Generalmente este tipo de escritos se encuentran en recopilaciones históricas de música o en artículos de revistas, sin que se haya dedicado un libro a estas temáticas, realizado por un latinoamericano.

De los textos encontrados sobre la reflexión estética musical se halla el titulado *De la armonía apacible al acorde disonante (algunos apuntes sobre lo sublime, en un temple estético del siglo xx)*, de María Helena Ramos (2001); en él, la autora entabla un diálogo entre las ideas kantianas sobre lo sublime y su directa relación con la razón, en contraposición con su experiencia personal en el aprendizaje de la música a través del piano; a partir de estas experiencias la autora encuentra que la pasión y el gusto por la música son experiencias de sublimidad. Desde este punto de vista, Ramos contextualiza el siglo xx y los parámetros estéticos desde las categorías musicales de consonancia y disonancia, tomando como referente a Hegel, para quien la disonancia es pasajera, pues su fin será el encuentro con la *armonía*; entonces, en el siglo xx, señala, el concepto de armonía ha sido modificado: "El nuestro ha sido

un siglo particularmente preocupado de la importancia de los procesos perceptivos y de cómo ellos están directamente vinculados con los modos de construir y de ser en el mundo que nos rodea" (p. 138).

Agrega Ramos que en las artes plásticas se observa una pérdida del centro, ya que la atención se multiplica a diversos focos, permitiendo la difusión del objeto; a lo cual se puede añadir que estos principios no son propios exclusivamente de la plástica, pues desde fines del siglo XIX, en la música se empezó a diluir el eje que construyó Occidente durante mucho tiempo, el cual se conoce como tonalidad o centro tonal. A partir de estas modificaciones se pueden encontrar diferentes tendencias estilísticas en la música, como el impresionismo, la atonalidad, la politonalidad y otras que se asemejan, en esencia, a las artes plásticas. "[En el siglo XX] El arte se hizo consciente como nunca antes de las diferencias y relaciones entre la visión central y la visión periférica, con lo cual permitió también la apertura de su campo de visión" (Ramos, p. 141).

Ramos se cuestiona sobre si el arte del siglo XX tiende a acercarse a la sublimidad más que a la belleza, y comenta que existe una *valorización de la idea sobre la forma artística*, que desmaterializa el objeto, induciendo a que la idea es el centro de la obra, y afirma:

El arte del siglo XX ha retomado, a su modo, pero con cierta fuerza, la *idea platónica* que animó la filosofía antigua.

- El *pensamiento fundante* por sobre el producto fundado.
- La relación cada vez más estrecha del *arte con la ciencia y el pensamiento*.
- La tendencia, cada vez mayor, a *alejarse el arte de la transcripción de la naturaleza* (p. 144).

Por último, plantea Ramos que las vanguardias artísticas del siglo XX procuran mayor importancia a lo estético que a lo artístico, en donde lo sublime será una parte indispensable del estudio.

Una obra dedicada a recopilar diferentes visiones a lo largo de los países latinoamericanos corresponde a la colección de la Unesco llamada *América Latina en su música* (Aretz, 1980), perteneciente a la serie *América Latina en su cultura*. Para la realización de esta gran colección y de los volúmenes que la acompañaron, se tuvieron en cuenta dos puntos metódicos del proyecto de la Unesco, de los cuales se cita a continuación el primero, para evidenciar la selección de sus colaboradores:

Considerar a América Latina como un todo, integrado por las actuales formaciones políticas nacionales [...] ha llevado a los colaboradores del proyecto a sentir y a expresar su región como unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que solo los intelectuales latinoamericanos son llamados a participar en él (Aretz, prefacio).

Con tales directrices se creó el libro, seleccionando a destacados músicos para responder sobre temas como la actualidad de la música latinoamericana, la relación del artista con la sociedad, la relación del artista con la obra, la relación de la sociedad con la obra y la política musical. De la selección realizada para ser incluida en este capítulo, se encontrarán reflexiones particulares del cubano Alejo Carpentier, quien, aunque no fue músico, dedicó gran parte de su obra a la reflexión y a la historia de la música; del folclorista, musicólogo y crítico musical brasileiro Luis Héctor Correa de Azevedo, y del compositor y crítico musical Juan Orrego Salas, de nacionalidad chilena.

El primer escrito que se analizará es *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, de Alejo Carpentier; en él, el autor hace un paralelo entre la historia socio-musical de Europa y la de Latinoamérica, y plantea que la primera ha tenido un desarrollo lógico que ha permitido que las técnicas, tendencias y escuelas en ese continente hayan evolucionado hasta las propuestas que se presentan en las últimas décadas del siglo xx; esto recurriendo a los compositores de épocas pasadas, sin dejar de lado la vanguardia de cada época. En oposición, el panorama de la música latinoamericana presenta, según el autor, otras variables que no están sujetas a la función de los mismos valores y hechos culturales, que se gestan de estratos sociales, injertos y trasplantes que "resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado" (en Aretz, p. 8).

Carpentier expone que lo anterior hace que sea mucho más fácil entender y explicar la obra de compositores europeos, que la de compositores latinoamericanas, ya que el pensamiento musical de los europeos es el producto de las renovaciones musicales naturales de cada periodo ideológico, mientras que en América Latina los compositores son casos espontáneos y sorprendentes en el manejo avanzado de la técnica, conjugado con elementos folclóricos, telúricos y otros que han surgido. Entonces, se puede decir que la visión de los compositores más destacados de Latinoamérica, destacados en el sentido de que han sido interpretados en Occidente (reconocidos por

el "otro"), puede crear desde el "significado nacido entre fronteras pero con el significante de alcance universal" (Carpentier, en Aretz, p. 8).

Retornando a la historia de Europa, Carpentier expone que los compositores de los siglos xvii y xviii fueron ajenos a la "jerarquización de la música, que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace poco más de cien años" (Carpentier, en Aretz, p. 9); aquella división entre la música culta y la música popular, que para los citados compositores no existía, pues el compositor debía dominar la técnica musical, para así lograr la creación, dependiendo de las exigencias del momento, sin olvidarse de su afinidad y pensamiento. La categorización surge en Europa en la segunda mitad del siglo xix por el auge que tuvo la opereta y la música de salón, que en realidad continuaba siendo ajena a los grandes compositores de finales del siglo.

En América Latina, para la misma época, la situación era diferente, pues en las calles se podían escuchar diferentes géneros, como tango, rancheras, bambucos y sones, que encontraron el rechazo de los músicos formados y de los profesores de conservatorios; era tal el rechazo a aquella música, que por ser tan numerosa se hizo una clasificación bastante minuciosa de los géneros. Carpentier los describe así:

- a) La música culta o clásica
- b) La música semiculta o semiclásica (?) [en este género no se puede encontrar el límite]
- c) La música popular
- d) La música populachera (¡!)
- e) La música folclórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y guitarrito (Herder y Narval habían enseñado a respetarlo...). Sin separar ese *Folclore* un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de prodigiosa invención rítmica y melódica (en Aretz, p. 11).

Esta clasificación, según dice el autor, no permitió ver que la música catalogada por ellos como folclórica obedecía a principios diferentes a los de lo que en ese tiempo, y ahora, se llama música, los cuales no obedecían a las normas y a la significación dada por los teóricos de visión meramente occidental; por el contrario, obedecían a funciones rituales que Occidente y los latinoamericanos occidentalizados perdieron:

Así la música fue música antes de ser música [es decir: obra de arte]. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración, escandina, liturgia, poesía, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística (Carpentier, citado en Aretz, p. 11).

De lo dicho por Carpentier se puede deducir que atribuir un valor artístico a la música de las etnias del continente es un error, pues ella sirve para "otra cosa" y su belleza está planteada desde otros imperativos.

Según Carpentier, en América Latina la mezcla de los instrumentos de los tres continentes forma una simbiosis a partir de la época de la Colonia, y, por ende, una mezcla ideológica en materia musical y racial. Con la denominación de *criollos*, dada por Juan López de Velasco, en *Geografía y descripción de las Indias* (1571-1574), a los hombres nacidos después de la Conquista, se da vida a un nuevo pensamiento que se reflejará en las expresiones musicales, y que Alejo Carpentier describe así:

En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas, que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí, su anhelo de "estar al día", que habrá de integrarlo en los movimientos de la época, promoviéndose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa, o, en nuestro siglo, una serie de vanguardismos estéticos que corresponden (a veces con obras valiosísimas, como había ocurrido en los románticos tiempos de Heredia y de Olmedo) a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos nacidos en Italia, Francia o Alemania (en Aretz, p. 16).

Entonces, para Carpentier no debería existir una jerarquización en la música de América Latina, pues el hecho de hacer música no debe remitir al compositor a componer dentro de estrictos parámetros que muestren su filiación nacional; por el contrario, debe poder articularse y adaptarse a los contextos en los que vive y expresar desde el lenguaje elegido su propia estética; de esta única forma podrá encontrar la trascendencia universal, sin que necesariamente se inserte en el estilo nacionalista. Carpentier propone

el caso de Héctor Villalobos (Brasil, 1887-1959) como uno de los paradigmas de la música latinoamericana de principios del siglo xx, y lo resume como la conjugación perfecta entre el lenguaje académico y la convivencia cordial con músicas de baile o diversión; recomienda que dentro de la composición no se debe incurrir en errores por el hecho de encontrar una estética propia, ya prejuiciada por el hecho de sentir que se debe incluir material folclórico:

Porque el error de muchos compositores "nacionalistas" nuestros consistió –como apuntamos antes– en creer que el *tema*, el *material melódico*, hallado en campos o en arrabales, bastaba para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya –habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de "nacionalismo"– para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son las que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas (en Aretz, p. 18).

El siguiente artículo se titula *La música de América Latina*, escrito por Luis Héctor Correa de Azevedo, quien presenta una muy interesante visión de la jerarquización de la música en el siglo xx, resguardada en los movimientos musicales de esta época. El autor comienza citando la idea de Gilbert Chase para el análisis de la música latinoamericana, quien propone un método dialéctico, por la necesidad de revisar la contradicción existente entre las motivaciones que influyen en el arte europeo y la cultura nativa: "*La música neohispana –ice Chase– es música hispánica traída al Nuevo Mundo, no importa que sus autores nacieran, vivieran y murieran en el continente americano*". En época más reciente, sin embargo, la situación se invierte y se "*crea en las naciones musicalmente más avanzadas una nueva situación dialéctica, en la que los compositores se ven confrontados con la tesis del nacionalismo y la antítesis del universalismo*" (Correa de Azevedo, citado en Aretz, p. 53).

Correa de Azevedo brinda ejemplos de México, Brasil y Cuba, como los países que más se contraponen a la tesis de la cultura europea, representada en el nacionalismo musical, que comenzó a perder su vigencia en la mitad del siglo xx por la nueva generación de compositores "universalistas"; al igual que Carpentier, cita a Héctor Villalobos como uno de los exponentes que consiguió sintetizar los elementos opuestos en la música de América Latina;

proporciona la referencia sobre si el universalismo es en realidad *européismo*, según Mariano Etkin y Gilbert Chase, y presenta casos de compositores que se preguntan *¿por qué particularizarnos y no universalizarnos?*, como el peruano Enrique Iturriaga y otros de mediados de siglo, "para los cuales el dogma nacionalista era, de una u otra forma, un imperativo ético y estético" (en Aretz, p. 57).

Dentro de este análisis de casos en los que expone el pensamiento de los distintos autores de varios países del subcontinente, Correa de Azevedo muestra cómo entre las mismas generaciones se pueden encontrar adeptos y detractores del universalismo y el nacionalismo; pero dentro de esas ideologías existe un punto común, y es la dificultad del *reconocimiento de la música latinoamericana por Europa*, no solamente para ser interpretada en sus teatros, sino en la historización y análisis de la propia música; como ejemplo de esto, el autor cita el caso de la *Encyclopedie de la Pléiade*, escrita en 1963, que en ninguno de sus volúmenes hace alusión a la música de América Latina, y aunque después de 36 años esta situación ya no debería ocurrir, aparece en 1999 el texto *La música del siglo xx: Una historia del estilo musical de la Europa y las Américas modernas* (Morgan, 1999), en cuyo capítulo xiv, referido a América Latina, se exponen, en 8 páginas, solo los compositores de principios del siglo xx (Villalobos, Chávez y Ginastera), desconociendo toda la trayectoria y los estilos desarrollados después de 1950.

Como respuesta a ello, Correa de Azevedo afirma que, ante la indiferencia de Europa, muchos compositores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx viajaron a ese continente para dar a conocer su estilo, y se estableció una unión entre ellos que permitió el mutuo conocimiento de sus obras y adelantar acciones que tendían a formar el público en Latinoamérica; surge así un movimiento que se llamó *interamericanismo* y reunió a muchos músicos y mecenas de la música, y que desembocó en encuentros y festivales a lo largo América Latina. Dentro de uno de estos encuentros, en 1972, surge una nueva veta, de la cual podrá nutrirse la composición musical: la política y la revolución.

César Bolaños había declarado, en el *Encuentro de Música Latinoamericana* de 1972 en La Habana, que "la problemática fundamental de la música latinoamericana no reside en la asimilación de técnicas, sino en encontrar un camino para expresar la convulsa realidad política y social de este continente". Y Fernando García, hablando en nombre de los compositores chilenos, agregaba: "Nosotros no planteamos que el problema de la discusión estética sea lo central; planteamos que lo central es la participación del artista en las luchas populares". Y

en esa misma reunión decía Celso Garrido-Lecca: "*Si es necesario hacer música para un acto político, hay que hacerla; o escribir una marcha o trabajar con un conjunto folclórico. No debe haber división en la música*" (Aretz, 1980, p. 67).

Según Correa de Azevedo, se abre el camino a una música que tenga ideología, que no aliene a la gente; pero esto encontrará una nueva corriente para el compositor: la ideología afín plasmada en la obra como parte de un movimiento social. Plantea este autor que *para la segunda mitad del siglo xx no existe un patrón común en la escritura musical, una tendencia unificada, mas existe la plena conciencia de una problemática que es común para todos*. Cierra el texto el autor con las siguientes palabras de Chase: "[La obra de sus compositores debe ser forjada] por la propia experiencia americana, y siempre dentro del espíritu de traer un aporte a la cultura occidental, a la que pertenecemos como americanos" (en Aretz, p. 70).

El último documento de la recopilación *América Latina en su música es Técnica y estética*, de Juan Orrego Salas, quien, en este texto, buscó estudiar los dos aspectos dentro de la música latinoamericana, definiendo cada uno de ellos así:

El estudio del cuerpo de procedimientos o métodos en base a los cuales se realiza un acto de creación musical, nos permitirá establecer las peculiaridades de la obra resultante. El análisis de su contenido expresivo, de su capacidad de comunicación y estímulo, como el del comportamiento del auditor frente a esta, podrá iluminarnos acerca de la capacidad de experiencia estética que la obra ofrece (citado en Aretz, p. 174).

Lo anterior con el propósito de indagar sobre las constantes estilísticas que se puedan identificar como propias del lenguaje americano, y resalta que el concepto de "estilo" ubica al compositor como parte de una cultura, al resultado –que es la obra–, como *la experiencia dentro de la cultura* y al público en la capacidad de percepción hacia el contenido de la obra y su respuesta de acuerdo con los hábitos formados por el contacto con la tradición a la cual pertenece la obra. De acuerdo con esto, y teniendo en cuenta que muchos de los hábitos formados hacen parte de las particularidades históricas de América Latina, se hizo posible que en las clases aristocráticas coloniales y en sus compositores musicales no existiera una modificación protuberante en la música culta llegada de Europa; mientras que en las clases sociales inferiores surgieron géneros musicales híbridos con alto valor regional. Es así como la transculturación pudo dejar abundantes frutos en la música folclórica, mientras que las raíces dejadas en la Colonia por la música erudita

se hicieron más y más fuertes. Recuérdese lo dicho anteriormente acerca de que los compositores extranjeros y nacidos en el subcontinente escribían formas europeas y eran reconocidos aquellos que imitaban los modelos de composición europeos.

Orrego dice al respecto que sin el contacto y las experiencias de la música culta y sin los hábitos adquiridos por el contacto no hubiese sido posible establecer una tradición capaz de impulsar el nacionalismo musical del siglo xx:

El estado de pura imitación de materiales foráneos se mantuvo prácticamente sin alteración mientras el repertorio cultivado cada vez con mayor profesionalismo por los músicos de América romántica no se enfrentó con las tradiciones de la música vernácula. Sólo entonces se inició un proceso de transculturación que condujo tanto a la fecundación de muchas formas de patrimonio con elementos de la música culta, como a la conquista de las primeras etapas de un nacionalismo en la esfera de esta última, que surgió de la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo (citado en Aretz, p. 175).

Según Orrego, dentro de los impulsores de este proceso se encuentra la clase media, que en el siglo xix era dueña de posiciones privilegiadas y actuaba a favor del arte, de la educación artística y de los valores nacionales transmitidos a partir de estos. Entonces, los modelos de composición, por la supervivencia de muchos estilos de los diferentes periodos de la música europea, fueron imitados como réplicas que no establecieron una experiencia estético-musical en el oyente para ser asimilada como auténtica. En este mismo proceso, el criollo asume la música de salón europea, adaptándola y adoptándola como propia; a esta particularidad el autor la llama "*desarrollos culturales neoeuropeos*" (en Aretz, p. 175). Esto quiere decir que aquella música de ancestro bailable, como el waltz austriaco, la polka y otras danzas profundamente arraigadas en nuestros países, no son más que la consolidación de una estética neoeuropea desde el siglo xix, dentro de lo que hoy se cataloga música tradicional en América Latina.

Para el compositor de la segunda mitad del siglo xx, América Latina no se limita a la idea exclusiva de contemplar las culturas vernáculas, o las europeas, las indígenas y las africanas; es una mezcla de su propia expresión, ya no necesita evidenciar su nacionalidad para proclamar identidad. Orrego expone que:

[Los compositores] han coincidido en la necesidad de establecer "lazos con nuestro medio" o de buscar "motivaciones que surjan" de éste, han subrayado la importancia que tiene el desarrollar "estéticas propias", afines a "nuestra sensibilidad y emociones", se han referido a una "cultura propia como característica biográfica", que responda tanto a tradiciones universales como a las continentales y regionales (en Aretz, p. 187).

Y más adelante añade:

[...] Frente al espectro total de los géneros de música comprometida, a través del cual América Latina se ha expresado, desde aquellos dependientes del dogma puramente musical, hasta los atados a la ideología política o religiosa, existe también un vasto repertorio de obras que han nacido de un compromiso que en vez de concentrarse en una estética o técnica determinada, de recurrir a elementos expresivos limitados a una región, o a un mensaje partidista, se han abierto al espacio total, cronológico, geográfico, cultural, social y humano, captado mediante la experiencia del artista (en Aretz, p. 196).

Los llamados compositores no comprometidos con el nacionalismo o el universalismo, u otra postura ideológica, también contribuyen a crear un patrimonio en la música erudita, pues con la gran variedad de técnicas crean una multiplicidad estética que refleja sutilmente lo más esencial del contexto latinoamericano, que enriquecerá un futuro lenguaje propio. Al referirse a lo geográfico se entiende que el suelo también será un aspecto importante dentro de la construcción estética. Orrego Salas comenta que los compositores se han abierto a contemplar diferentes factores que se resumen como el todo, que involucra la tierra, la cultura y el tiempo en el que ellos se ubican.

La relación tan fuerte del latinoamericano con el espacio (físico y temporal) recuerda lo dicho por Kush acerca del hombre y su cultura: "El concepto de cultura comprende una totalidad. Todo es cultura en el sentido de que el individuo no termina con su piel, sino que se prolonga en sus costumbres, en sus instituciones, en sus utensilios" (1976. p. 114), y "Detrás de toda cultura está el suelo" (p. 74); suelo entendido como la necesidad de un sostén físico de la cultura, un punto de apoyo que recibe la necesidad de estar fijo en un determinado lugar, o, en el caso de la música, que le recuerde "ese" determinado lugar; esto se refleja en la trascendencia y permanencia de casi 100 años de música escrita que exalta

la música folclórica en la música erudita como imperativo de belleza, y a la que se le ha denominado *estética nacionalista* en Occidente y en América Latina.

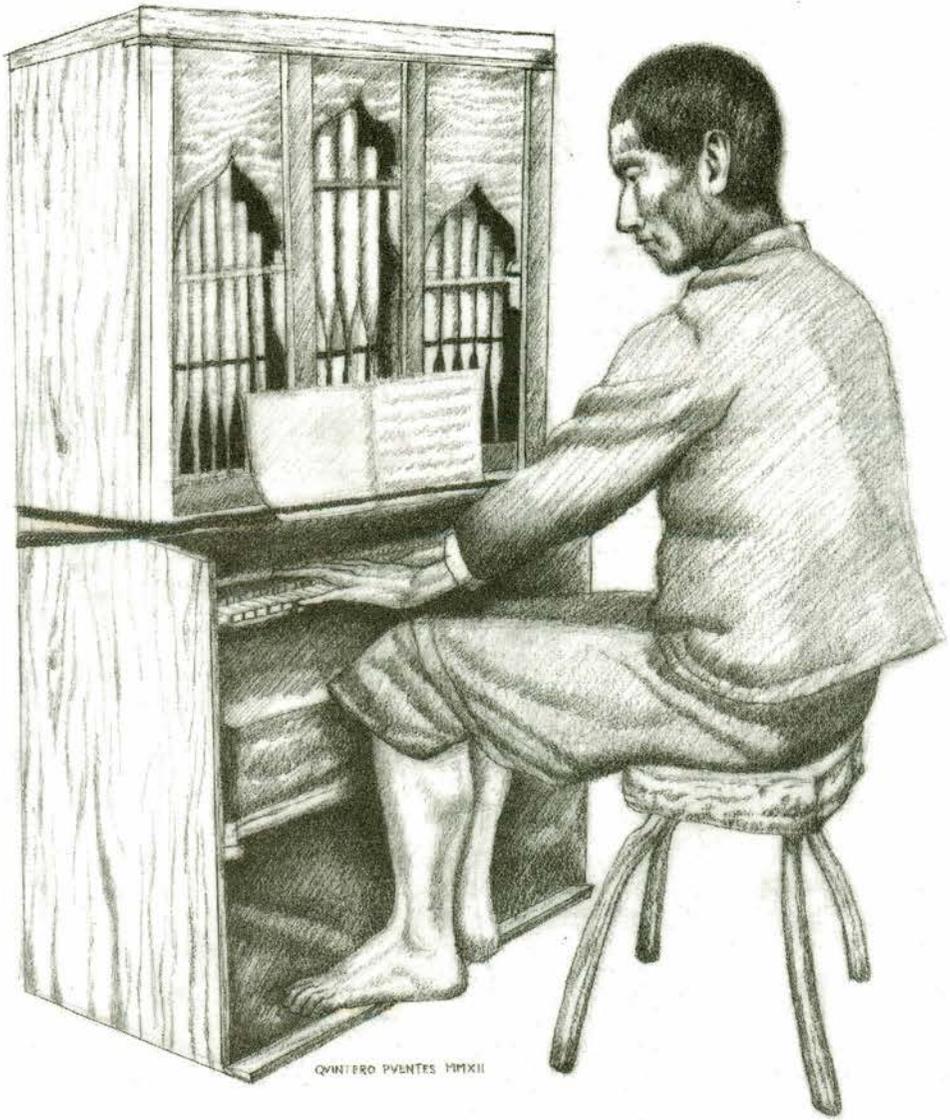
Como se puede observar en el texto editado por la Unesco, y en las referencias históricas de la categorización de las artes, en Latinoamérica la historia tiene una validez trascendente también para el estudio de las artes; esto recuerda lo dicho por los diferentes teóricos, en el aparte referido a la estética musical, acerca de la necesidad que existe de recurrir a otras disciplinas para explicitar la estética en la música, en especial a la historia. Las ideas presentadas giran en torno a la identificación con "eso" que es bello y que hace que el sujeto sea "parte de" una cultura, pues al parecer existe la idea de una búsqueda de identificación social de aquello que equipare al sujeto dentro de determinada cultura. Por lo tanto, existirá una transmisión de la música que permite que todos estos fenómenos culturales incluyan otros factores importantes dentro de una futura propuesta estética para América Latina: la **composición y la educación musical**.

En América Latina, la estética musical deberá expresar algo más que el contacto único con el oyente, ya que el comportamiento social presentado por la historia más reciente (desde la Independencia) demuestra que el arte se crea, aun hoy, desde propuestas que van en búsqueda de aquello que otorgará **identidad propia y trascendencia para el mundo occidental**; como fue dicho por Orrego Salas, el mundo occidental es solamente una parte de Europa Occidental. La importancia otorgada a este fenómeno proviene de la propia historia de dependencia que generaron los dos imperios que llegaron a Latinoamérica con sus propios cánones de belleza musical, transculturizando el Nuevo Mundo.

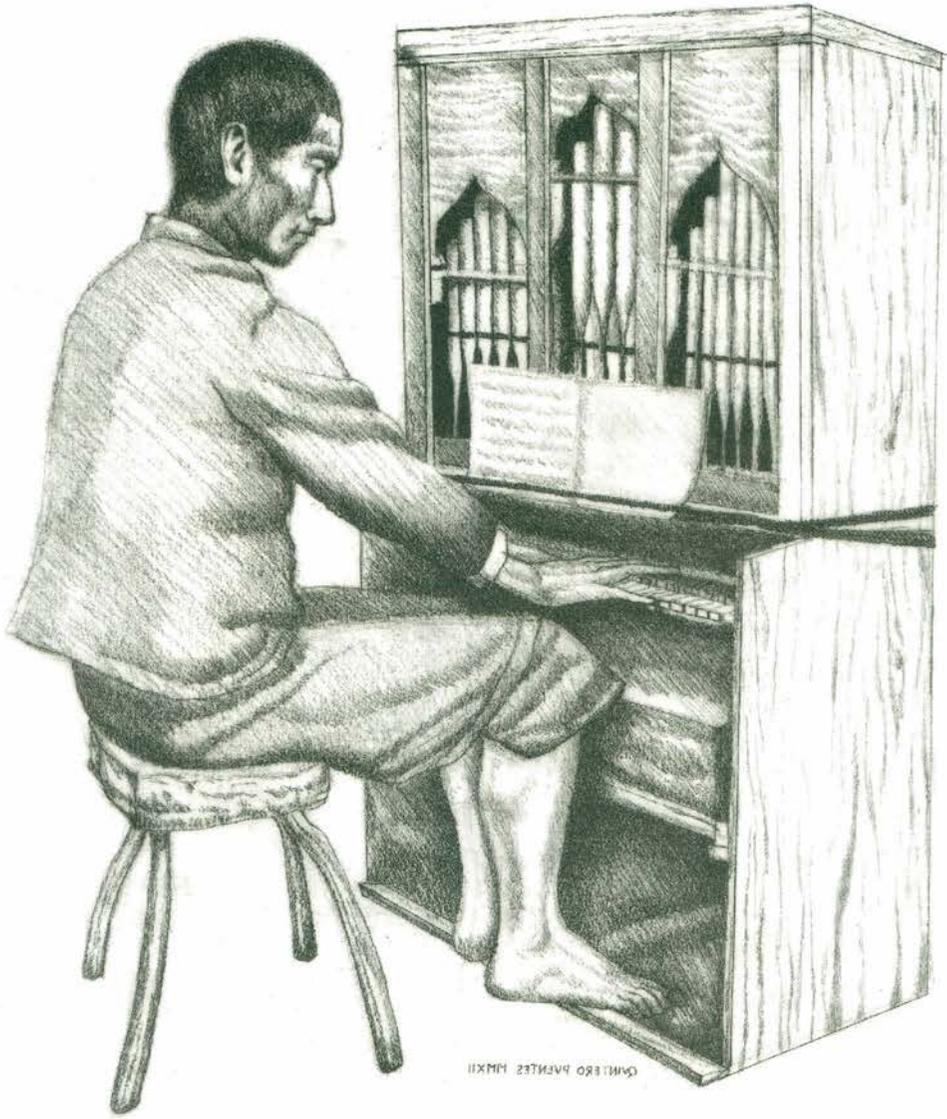
De la presentación de los textos anteriores se puede concluir que la reflexión por la música latinoamericana ha comenzado, y que, aparentemente, América Latina demuestra en el siglo xx una **estética ecléctica**, aunque aún son insuficientes las investigaciones para explicitar la estética de la música latinoamericana, ya que falta la dedicación y especialización sobre el origen, el propósito, la expresión y el contenido de esta expresión cultural. Se evidencia la necesidad de incursionar en este tema, dada la cantidad de música que se crea en los países latinoamericanos, y su interpretación en el mundo occidental.

Por eso, a continuación, para entender mejor las cuestiones de la música y de la estética musical en América Latina en sus diferentes periodos, se dará a

conocer lo que indirectamente llegó a través de los hombres medievales e hizo parte de la música interpretada y creada en América Latina. Así se podrá advertir que muchos de aquellos ideales de belleza musicales, olvidados por Europa, se mantuvieron en Latinoamérica mucho tiempo, y en la actualidad se pueden encontrar en una obra tendencias estéticas de diferentes épocas, ejemplo de ello se observará en las obras elegidas de Colombia; esto es lo que se presentará en el segundo capítulo.



QUINTO PENTES MMXII



OMNERO PAVITEL HMXII

## 2. BREVE ESBOZO DE UNA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA ESTÉTICA MUSICAL

El propósito de este capítulo es presentar los diferentes criterios que condicionaron el desarrollo estético a lo largo de la historia occidental, con el fin de conocer la evolución de la estética musical en Europa, y su asimilación en América Latina como parte de la cultura, y así encontrar el origen, las causas y desarrollo de la estética musical en tres obras colombianas del siglo xx. Y es que algunos especialistas en estética musical, como Fubini, Randel o Zamacois, concluyen que para entender lo referente a la belleza musical es necesario recurrir a la historia y comprender los cambios sociales que se reflejan en la música, pues son las comunidades las que establecen los parámetros de belleza en la obra musical. Para cumplir este propósito, este segundo capítulo se divide en tres partes: la primera, dedicada a explicitar las cuestiones relativas al concepto de belleza en la obra musical que se desarrollaron en Europa a través de los diferentes periodos históricos; la segunda, a exponer lo acontecido en América Latina en cuanto a las cuestiones estéticas y musicales a través de la historia delimitada por Europa, y la tercera, a presentar el desarrollo del pensamiento musical en Colombia.

Este recorrido histórico se realiza a partir de los textos *Estética de la música, temas de historia y estética de la música* (Zamacois, 1990), *Estética aplicada a la música* (Forns, 1972) e *Historia de la música occidental* (Groud, 2002), y en él se observan, panorámicamente, las cuestiones referentes a la incidencia histórica y los movimientos sociales que han otorgado a la música parámetros para definir la belleza. Los momentos históricos son dados a partir de las distintas posturas artísticas que se han gestado en alguna de las otras artes diferentes a la música. Los estilos traspasan sus propias fronteras, llegando a las demás artes, y en "la música se ha ido asimilando muchas de las

provenientes [tendencias estilísticas] de las artes plásticas y de la literatura, y debido a ello se ha producido –a veces con notable retraso–, la versión musical de dichas concepciones" (Zamacois, 1990, p. 135).

## 2.1 ESBOZO DE UNA HISTORIA DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA DE EUROPA

### 2.1.1 Antigüedad

Con una breve visión panorámica del pasado remoto europeo, se puede reflexionar sobre las fuertes razones que tuvo la humanidad para atender la música y las demás expresiones que hoy denominamos artísticas. La aparición de la música dista mucho de ser pensada con propósitos estéticos, y se relaciona con el acompañamiento de ceremonias religiosas. Zamacois cita un fragmento de *Historia de la Cultura*, de Manuel Ballesteros, en el que se expone el pensamiento de las primeras civilizaciones: "(...) el Arte comenzó a producirse por razones que tenían su origen en el modo de concebir las relaciones del hombre con lo desconocido por parte de los antiguos humanos" (p. 136). Por lo tanto, en estas primeras manifestaciones expresivas, distintas a los lenguajes hablados, no se tiene la idea de hacer arte, y, en consecuencia, no puede hablarse de un juicio estético a ellas o de su disfrute; tendrán que pasar ciertos acontecimientos políticos que establezcan determinadas civilizaciones, y se dé inicio a la reflexión sobre estas expresiones.

En la antigüedad, la reconstrucción de la vida musical es bastante difícil, pues las fuentes se encuentran fragmentadas; en pocas palabras, no existe una fidelidad absoluta, por la carencia de piezas escritas o partituras que permitan un acercamiento directo con la música audible en la época. El primer referente antiguo es la cultura griega, cuyo pensamiento gestó los principios acústicos y teóricos de nuestro actual sistema de notación y relaciones musicales. Se cree que los griegos desarrollaron un pensamiento relacionado con la ética y la moral del hombre y su directa relación con la música; este hecho demuestra que el pensamiento musical griego poseía un alto grado de organización y se correlacionaba con un pensamiento filosófico complejo, que reflexionaba en torno a la música como factor educativo del alma; significaba más de lo que la palabra arte puede expresarnos hoy; los griegos consideraban la palabra *musiké* como "un complejo de actividades que podía abarcar desde la gimnasia y la danza hasta la poesía y el teatro, comprendiendo también la música y el canto en el sentido estricto" (Fubini,

2001, p. 58). Según Fubini, en los tiempos de Damón de Oa<sup>3</sup> y Platón se encuentran fuentes relacionadas con la teoría musical y la filosofía. *La cuestión de la música se centraba en su relevancia ética dentro de la sociedad y la posibilidad que esta tuvo para convertirse en un elemento pedagógico para la educación del hombre.*

La escuela filosófica pitagórica fue la que le dio a la música la importancia que tuvo en la época clásica, y uno de los conceptos más desarrollados por Occidente fue de suma importancia para los pitagóricos: **la armonía**. Las relaciones entre los sonidos se interpretan con las relaciones entre los componentes del universo y, por ende, con el alma del hombre. La música, para los pitagóricos, era un conjunto de sonidos combinados armoniosamente, que incluía el estudio teórico de los componentes de ella sumado al movimiento de los astros. Fubini (2001, p. 61) describe que era el reflejo de la armonía del universo y del número. Los pitagóricos consideraban la marcada asociación que tenían los números y la música, ya que al ser ordenados los sonidos y ritmos numéricamente, evocaban la armonía del cosmos.

Para Fubini, el significado que esta escuela otorgó a la música fue metafísico, pues se convirtió en un concepto abstracto, que se alejaba de lo audible, pues la música puede ser producida no solo por el sonido de los instrumentos, sino por el sonido de los astros que giran en el universo: "Se abre de este modo en el pensamiento griego esa fractura que tendrá un efecto determinante sobre todo el desarrollo sucesivo del pensamiento musical, la existente entre la música puramente pensable y la música audible, privilegiando claramente a la primera sobre la segunda" (2001, p. 60).

Para los pitagóricos, la música tenía el poder de reestablecer la armonía perdida del ser anímico; así surge un concepto fuertemente preponderante para Occidente, el de **catarsis**, es decir, purificación: "sobre todo, medicina para el alma" (Fubini, 2001, p. 61). Fubini expone que existió un fuerte vínculo entre la medicina y la música, ya que la creencia griega señalaba que la música tenía un poder mágico. Se consolida, con los pitagóricos, la creencia de los poderes curativos de la música, que son capaces de reestablecer la *armonía y educar el ánimo*.

<sup>3</sup> Filósofo pitagórico del siglo v citado en: FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. A. Machado Libros, S. A.: Madrid 2001, p. 61.

En Platón continúa tratándose el tema de la música, pero es difícil ubicar un concepto, pues este filósofo adopta distintas posturas en su obra: ético-políticas, matemático-astronómicas, hedonistas o metafísico-filosóficas.

[La referida a la metafísico-filosófica, que se refiere a que la música es un don superior y un principio filosófico] fue expuesta con gran profundidad y forma muy sistemática por Platón, particularmente en el *Timeo* (el más ampliamente difundido y conocido de sus diálogos en la Edad Media) y en *La República*. Las opiniones de Platón respecto a la naturaleza y los usos de la música ejercieron profunda influencia, durante la Edad Media y el Renacimiento, sobre las especulaciones de los estudiosos acerca de la música y su papel en la educación (Groud, 2002, p. 22).

Fubini resume algunas de las reflexiones de Platón así:

La música en cuanto a fuente de placer era una *techné*, es decir, un arte y no una ciencia. La música viene a ser por tanto, un *hacer*, cuya utilidad es indudable de cara, al menos, a la producción de un placer, pero cuya licitud debe ser cuidadosamente examinada. Esta concepción, en el fondo parcialmente negativa, podemos encontrarla en Platón cada vez que considera la música como ejercicio efectivo de un arte, entendiendo 'arte' en el sentido griego del término *techné*. Desde esta perspectiva la *práctica* de la música podría ser justificada y admitida, siempre y cuando el placer por ella producido no actúe en sentido contrario a las leyes y principios de la educación (2001, p. 63).

Según comenta José Forns, Platón, en el texto *Las Leyes*, reconoce la importancia de las diversas actividades artísticas (coros, canto y danza), pues hacen parte del comportamiento humano que lleva al movimiento, a la búsqueda de la armonía, del número y de la belleza, y aclara que para Platón estas actividades no pueden ser prohibidas, pues son **educativas**, es decir, les otorga un valor útil.

En cuanto a la consideración racional de la música, Platón la asociaba con la filosofía, y se refería a la música netamente pensada. De nuevo aparece la fragmentación de la música en dos clases, de las cuales una tenía mayor prestigio que la otra. La música racionalizada era digna de ser estudiada por los filósofos, y tenía mucha relación con la concepción de la armonía pitagórica, pues Platón revive la tradición mencionando que la música no es más que un reflejo de la armonía del alma y del universo: "El verdadero músico siempre aparecerá afinando la armonía del cuerpo en vista al acorde del alma" (Platón). La dicotomía latente entre la música practicada y la

inteligible podía convertirse en una sola de nuevo por medio de la **educación** del hombre, pero fue evidente la relevancia dada a la segunda por su relación estrecha con la matemática y la filosofía.

Las anteriores reflexiones de la Grecia Antigua no fueron las únicas que se desarrollaron, pero fueron las más influyentes del pensamiento filosófico y musical para Occidente en los siglos venideros y cercanos a la modernidad. Una de las doctrinas diferentes fue la hedonista, que evitaba cualquier asociación educativa o ética de la música y se le valoraba desde una perspectiva sensualista, que tendría como fin el placer del oyente.

Para Fubini, Aristóteles considera las dos posiciones frente a la música que le fueron legadas por la historia, la pitagórica y la hedonista, para formar una nueva posición de lo bello, que será tratada en sus obras. La música es útil en tres aspectos: para la educación, con fines catárticos y como diversión o relajación. Esta última propiedad de la música se considera como la aceptación del *placer*, ligado al goce que puede brindar una luz para el surgimiento de los principios estéticos de la historia de la música occidental. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede deducir que existieron para los griegos dos concepciones de belleza que circundaron el desarrollo musical en Grecia: el principio Apolíneo y el Dionisiaco.

Para Aristóteles es necesaria la música en la educación de los jóvenes, y en su descanso. "Mediante la doctrina de la imitación, Aristóteles<sup>4</sup> explicó la forma en que la música podía actuar sobre la conducta. Afirmaba que esta imita (esto es, representa) las pasiones o los estados del alma [...]" (Groud, 2002, p. 23). Este postulado se denominó Teoría del *Ethos*: "Toda melodía debía poseer un determinado sentido expresivo (*ethos*), el cual, a su vez, había de despertar en el oyente, como reacción, un sentimiento especial (*pathos*)" (Zamacois, 1990, p. 139). Para Forns, Aristóteles "cree que la pasión artísticamente idealizada es el mejor antídoto contra la pasión real que todo espectador lleva en sí, estableciendo la doctrina de la purificación de los afectos por medio del teatro y la música" (p. 275); e indica que la reflexión sobre la pasión es uno de los aportes más importantes de su teoría; así se ve con claridad que: "Tanto Platón como Aristóteles estaban de acuerdo en que la manera de producir la clase 'idónea' de persona era mediante un sistema de educación pública cuyos dos elementos principales fuesen la gimnasia y la música, la primera para la disciplina del cuerpo, y la segunda para la de la mente" (Groud, 2002, p. 24).

<sup>4</sup> Aristóteles. Política.

Esto quiere decir que la conducta dependía de la escucha de dos clases de música: la que exalta pasiones o la que es idónea; según esto, el alma se transformaría dependiendo de lo que se escuchara. Estas ideas serán posteriormente desarrolladas por un discípulo de Aristóteles, llamado Aristoxeno, y son un primer acercamiento a la reacción psicológica que la música genera en los individuos.

En la cultura griega, las connotaciones de la palabra *música* generaban conceptos más amplios que los actuales. Del recuento histórico anterior se observa que ninguno de los autores citados aclara explícitamente qué fue, en la cultura griega, considerado bello en la música; pero se puede deducir que **para los antiguos griegos lo bello en la música residía en la relación perfecta entre los números y la física, entre la formación de valores morales, la curación del alma, el moldear el carácter, y en el placer del ser humano**. Estas consideraciones se resumieron en una sola palabra para los griegos: la **armonía**.

### 2.1.2 La transición en la Edad Media

En *Estética aplicada a la música*, José Juan Forns aclara que aunque existió un rechazo a las costumbres de las culturas paganas, se incluyó, dentro de la nueva sociedad cristiana medieval, la filosofía y el arte de esas sociedades. Por lo tanto, el ideal de belleza de la Grecia Antigua fue retomado con un nuevo planteamiento adicionado: en la unidad y la integridad se genera una armonía que tiene como fin alcanzar la totalidad.

Relata Fubini que con la adopción de la doctrina cristiana como base fundamental de la sociedad, llegaron ciertos dilemas para los filósofos medievales. La fuerte influencia de la cultura helénico-romana y la tradición de los cantos de la sinagoga hebrea crearon contradicciones para el desarrollo del culto cristiano y de la música en él, propiciando la ruptura con las dos tradiciones. Si para Grecia existía un conflicto entre una música netamente pensable y una música práctica, para los primeros años del cristianismo el conflicto estaba suscitado por el carácter diabólico de la música, que inducía a la perdición, pero, a la vez, podría ser considerada también como un medio de sublimación espiritual.

Clemente de Alejandría, entre otros padres de la Iglesia católica, retoma las ideas pitagóricas sobre la música, y acentúa el carácter **pedagógico** que puede ofrecer la música en la conversión y oración de las almas de los hombres. En San Agustín, la idea sobre la música se debate entre sus implicaciones

sensoriales y racionales, otorgando su simpatía a aquella música teorizada que podría asociarse a los estados místicos. Es así como las concepciones griegas vuelven a tomar partido en una época nueva y son adaptadas al contexto cristiano, que se debate entre el bien y el mal. Forns relata que San Agustín no evidencia ideas estéticas, pero sí ciertos principios, entre los que sugiere el cultivo del arte por su belleza innata, con el mayor desinterés por la búsqueda de la vanagloria.

Para Fubini, con Boecio se evidencian las posiciones contradictorias que se tienen sobre la música, y él realiza una división de los diferentes tipos de música con base en el pensamiento pitagórico: "Boecio subdivide la música en la famosa tripartición, que tanto éxito cobrará en los siglos sucesivos, de música *mundana*, *humana* e *instrumentalis*; división de evidente derivación pitagórica" (Fubini, 2001, p. 82). Fubini (p. 82) las resume así: la *música mundana* es la música de las esferas, retoma el concepto de armonía de la Antigüedad como una música de tipo abstracto; la *música humana* es la unión armoniosa del alma con el cuerpo y las esferas; la *música instrumentalis* es la música perceptible, y se ubica última en la jerarquización, pues, al igual que en Grecia, se liga al oficio manual.

+ José Juan Forns comenta que en Santo Tomás la referencia está dada al juicio que otorga este autor a la creación de obras de arte; para este doctor de la Iglesia, el arte no es creación propiamente dicha, sino una creación artificial que se establece a través de la composición, el orden y la figura. Santo Tomás hace la separación entre la virtud moral y la virtud artística, recalcando que el fin del arte es el arte mismo:

Santo Tomás no admite como creación las obras de arte, porque la forma preexiste en potencia en la materia, por lo que el arte no puede producir ninguna forma sustancial, sino formas artificiales, las cuales son la composición, el orden y la figura. Y, sin embargo, quizá la más valiosa aportación del Angélico Doctor sea la separación profunda que establece en todo momento entre el arte y las demás virtudes intelectuales, proclamando que no tiene otro fin inmediato que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, siendo la virtud artística distinta por completo de la virtud moral (Forns, p. 279).

De lo dicho se puede concluir que en el momento en que Santo Tomás propone la división del arte y de las otras virtudes, intelectuales y morales, las artes perdieron las cualidades éticas e intelectuales atribuidas por los griegos en la Antigüedad. La nueva concepción de las artes planteada por Santo Tomás permanecería hasta que surgieran las ideas de Baumgarten. En el

transcurrir del tiempo, las reflexiones se centrarán en el acontecer musical inmediato, y se deja de lado la música religiosa, con sus problemas morales; se incrementa la curiosidad por una música más mundana y por sus problemas de composición, ejecución y enseñanza: "[...] será sólo a partir del año mil cuando aflore en el pensamiento musical esta nueva actitud por la que la especulación parta del mundo concreto de la música; y la exigencia de educar a los cantores representará, con frecuencia, el punto de arranque para la reflexión sobre la música ligada a los problemas reales de su existencia" (Forns, p. 84).

Así, el monje Guido D'Arezzo se enfoca en los problemas de la enseñanza de la música y en la técnica de esta; para este teórico es muy importante conocer la música y reproducirla correctamente, proporcionándole la mayor importancia a quien conoce su funcionamiento (aquel que teoriza sobre ella). Después de D'Arezzo, los estudiosos de la música se acercan más a las definiciones concretas y a una mejor organización del sistema musical, y esto se debe en parte al surgimiento de la polifonía<sup>5</sup>.

El surgimiento de la polifonía, en el siglo x, planteó uno de los cambios trascendentales e impercederos de toda la historia de la música, pues ha sido uno de los tipos de escritura que mayor evolución ha tenido. Según Zamacois, esta innovación se pudo haber dado por tres causas: la primera obedece a un cambio estético a causa de la monotonía que ofrecía la percepción de una única línea melódica; la segunda, relacionada con el paralelismo entre la arquitectura gótica y la música requerida para ser entonada en aquellos lugares, y la tercera se centra en la necesidad de alabar a Dios de forma colectiva, desde la entonación de distintas melodías, como era expresado por los cruzados provenientes de distintas latitudes.

Con el advenimiento del *Ars Nova*<sup>6</sup> surgen conflictos entre los diferentes eruditos de la época a favor o en contra de los dos estilos musicales predominantes: *Ars Antiqua*<sup>7</sup> y *Ars Nova*. Los criterios de belleza heredados de los antiguos griegos, sintetizados en la armonía, además de la tradición e ideología que tenían estos dos estilos, hicieron que la Iglesia se manifestara en pro de las almas de los fieles bajo los efectos de la música "nueva". Pero

<sup>5</sup> Se refiere a la unión de varias voces que suenan al tiempo ordenadamente. Este tipo de composición surge en el siglo x como una nueva técnica, opuesta a la monodía (una sola voz cantante) del canto gregoriano.

<sup>6</sup> Teoría de la música del siglo xiv, denominada Arte Nuevo; se destaca por una forma de escritura polifónica, con ritmos y formas musicales distintos a los del Arte Antiguo. 2

<sup>7</sup> Teoría de la música polifónica de la segunda mitad del siglo xiii que tiene sus raíces en el canto gregoriano.

como narra Fubini, el concepto de armonía cambia en este periodo: "[La armonía] de categoría físico-matemática pasa a laicizarse y asumir una coloración más terrena y psicológica" (2001, p. 87). Fubini comenta que poco a poco surgen conceptos relacionados con los efectos psicológicos de la música, como la subjetividad y su decisión sobre lo que es o no placentero; esto se aparta lentamente de las justificaciones teológicas o moralistas.

En el siglo xiv, Marchetto de Padua titula el capítulo dedicado al Canto Llano, en el tomo decimocuarto de su libro *Lucidarium*, así: "*A la belleza de la música*", innovando en los temas musicales con el término **belleza**, que estará referido al mismo ideal griego de belleza, que se centra en el concepto de armonía. Pero, según como lo indica Fubini, es el concepto de armonía el que comienza su evolución desde el plano metafísico hacia uno más humano y psicológico: "Marchetto de Padua ya no define la consonancia y la disonancia en términos exclusivamente matemáticos, sino psicológicos, es decir, como fuente de placer o disgusto para el oído" (2001, p. 88).

Como se evidencia en la presentación de los anteriores textos, ningún autor señala explícitamente en qué consistió el concepto de belleza musical en este periodo denominado Edad Media; solamente exponen lo que cada filósofo y músico de la época consideró bello. Entonces, al analizar esta época se puede concluir que **lo bello en la música, en una primera etapa de la Edad Media, comparte los mismos conceptos de la Antigua Grecia: la armonía** (recuérdese la formación ética y espiritual del individuo), y en la segunda etapa, **al finalizar el periodo, lo bello en la música también sería la armonía, pero desde una connotación diferente: la consonancia y la unión de los sonidos por sí mismos con el fin de generar goce.**

### 2.1.3 Del Renacimiento

El surgimiento del Renacimiento se dio en Italia a principios del siglo xv. Según Zamacois, los italianos rememoraban su pasado, en el que brillaba una sociedad civilizada llena de gloria y esplendor, que decayó por las invasiones germanas: "En ninguna ciudad se manifestó tan intenso este sentimiento de fe y de confianza como en la opulenta y mercantil Florencia del siglo xv, donde un grupo de artistas se puso a crear deliberadamente un arte nuevo, rompiendo con las ideas del pasado" (1990, p. 144). Para Fubini, a medida que tratadistas justifican los avances musicales, se pierden las antiguas normas medievales para la música, permitiendo que los teóricos del nuevo periodo se aventuraran a escribir textos sobre la música instrumental (anteriormente considerada la más inferior) y sus técnicas de

forma subjetiva. Entre algunos de los teóricos que cita Fubini se encuentran, en la segunda mitad del siglo xv, Johannes Tinctoris y Adam de Fulda; este último refiere que el fin de la música es el placer y evitar la tristeza, dándole así una connotación hedonista y psicológica. Teniendo en cuenta lo dicho por Fubini, con Adam de Fulda se genera la ruptura de los conceptos metafísicos y espirituales de la música, que se desarrollaron en los dos periodos anteriores, y que al observar el siglo xxi, al parecer, prevalecen.

Con el Renacimiento retornan algunos de los ideales clásicos de la Grecia Antigua, como el orden y la proporción, los cuales repercutirán en todas las artes, incluyendo la música. La palabra Renacimiento expresó el retorno a la Antigüedad, en especial, a la antigüedad Clásica, y la música, a pesar de que había empezado su desarrollo polifónico, vuelve su mirada a la monodia, pero no como fue interpretada anteriormente, sino con las adaptaciones que podía ofrecerle la polifonía, es decir, la melodía con acompañamiento. En los últimos tiempos de la Edad Media surgió la discrepancia entre una música austera y al servicio del culto religioso, y una nueva música con diferentes planos sonoros; en el Renacimiento la contradicción se dio entre esta última música y una que estaba dedicada a reforzar el sentido de la palabra, propio de los ideales humanistas.

La nueva visión humanista del mundo permitió el descubrimiento o redescubrimiento de leyes naturales, y en la música también se empezaron a desarrollar ideas racionalistas encargadas de explicar la **naturaleza de los sonidos y su funcionamiento**. Este es el caso del teórico Gioseffo Zarlino (siglo xvi), quien de acuerdo con las leyes de los armónicos formula una nueva armonía fundada sobre solo dos modos: el mayor y el menor. "Zarlino propone que el acorde perfecto mayor existía en la naturaleza, mientras que el acorde perfecto menor se podía hallar por una fórmula matemática " (Fubini, p. 95). De esta forma es posible encontrar en la música una nueva mirada, que explica el orden del mundo a partir de la racionalidad y las leyes científicas.

Con este enfoque moderno, aún permanecen los roles que se heredaban de Grecia y que fueron bien acogidos en la Edad Media para los músicos: en primer lugar, el teórico tenía un mayor prestigio sobre el intérprete, pues el primero era un activo partícipe de un arte liberal, mientras que el segundo era un siervo, un artesano. Al revivir las artes de la cultura griega, la música retomará el teatro griego como una forma musical, y es así como las palabras deben estar cargadas de una fuerza musical que estimule las pasiones de los espectadores, descubriéndose así "los afectos" que genera la simbiosis entre

música y palabra; este efecto no es otro que el ya planteado por los griegos en la *Teoría del Ethos*, que se refería los efectos de la música en los estados anímicos, pero desde otra perspectiva de tipo psicológico que busca generar placer, más no educar las pasiones, como lo pensaron los griegos.

Esta nueva forma de expresión encontraría muchos adeptos, que empezaron a justificar, desde las leyes naturales y los ideales griegos, la monodia cantada. Obsérvese que para los compositores renacentistas, retomar el antiguo teatro griego fue lo más rescatable de la concepción musical de esta sociedad, y el concepto de armonía griega fue readaptado a cada época, transformando su contenido original. La dimensión divina, ética y metafísica de la música se perdió en el Renacimiento, encontrando en el pensamiento de la época su justificación. Pero como ya empieza a ser característico en la historia musical, surge la oposición, con una música polifónica que se justifica desde la tradición racionalista, y, por ende, con una expresión más profunda del ser.

Es Lutero quien logra la conciliación entre los dos tipos de música, que tuvieron diversos partidarios desde los griegos (música de las esferas vs. música práctica) y que se han camuflado de acuerdo con los contextos históricos a los que han llegado. Para Lutero no existe la contradicción entre placer y virtud, ni todos los opuestos que ya se han mencionado en cada época.

Dentro de la teorización filosófica se encuentra Leibniz, que relaciona la música con las estructuras matemáticas y con una percepción gustosa de los sonidos. Fubini comenta sobre Leibniz que "pretendió precisamente expresar la idea de que la estructura matemática de la música se manifiesta ya en su percepción sensible, y de que el efecto de este cálculo inconsciente realizado por el alma se advierte gracias a un 'sentido del placer ante la consonancia y de disgusto ante la disonancia'" (p. 103); la tendencia general es la científico-racionalista, razón y sensibilidad como criterio único de belleza.

El concepto de armonía seguirá generando interés en diferentes estudiosos, entre los que se encuentra Descartes. Antes de relacionar el pensamiento musical cartesiano, cabe traer las ideas de Forns sobre el pensamiento estético de este filósofo:

[Descartes], prestaba a las antiguas teorías un carácter absoluto dogmático e imperativo. La belleza desciende del plano subjetivo; se convierte de absoluta en relativa, y prepara la estética analítica. Inteligencia y razón quieren imponer sus fueros sobre toda apreciación de nuestro espíritu, y se somete al juicio lógico la impresión de belleza incurriendo en un nuevo confusionismo entre dos ordenes

independientes, cuales son belleza y verdad; [...] Inicia a la vez la orientación sensualista a que necesariamente conduce el considerar como preferente en el análisis de lo bello la impresión grata y agradable que en nuestra alma produce (p. 280).

Fubini comenta que Descartes, en su texto *Compendium Musicae*, propone una estética musical basada en la acústica y la psicología auditiva, lo cual no es más que un aporte a la 'mundanización' de la música, relacionándola con la psique humana, de la que surgen los sentimientos y las emociones.

De nuevo, los autores presentan las ideas de belleza de ciertos eruditos de la época, y a partir de ellos se puede vislumbrar lo que será bello en la música para figuras tan importantes como Descartes. A pesar de la relación que se genera entre la música y la matemática, **en el Renacimiento lo bello en la música radicará en el ordenamiento de los sonidos de acuerdo con determinadas formas que generan el placer y la emotividad del oyente.** De acuerdo con esto surge la relación de las emociones y sentimientos con la psicología de la música, y se suscita la preocupación por lograr un cálculo ordenado, para obtener el placer de la consonancia o el disgusto de la disonancia.

#### 2.1.4 Barroco, Clasicismo e Ilustración

La nueva época, enmarcada en el siglo XVIII, recurrirá al análisis del fenómeno musical desde la *teoría de los afectos*. Johann Mattheson, crítico y teórico alemán, se encaminará por el estudio de esta teoría, que otorgó a los instrumentos y a sus timbres una característica emotiva; la aplicación de esta teoría a la música instrumental se debió al dominio que esta tenía en la Alemania del siglo XVIII. Mattheson fundó, en 1772, el primer periódico musical (Fubini, 2001, p. 107), y el músico y musicólogo J. Adolph Scheibe publicó un semanario desde 1737 hasta 1740, en donde "debatía los problemas históricos y estéticos de la música más relevantes del momento, contribuyendo con Mattheson a la difusión de la música en un ambiente no especializado" (Fubini, 2001, p. 107).

Como se puede notar en lo anterior, surge en este siglo XVIII un interés por diversos temas de la música, enfocados hacia la especialización de la disciplina musical; así empieza un progresivo camino que posicionará la música como una ciencia. Pero los albores de la transición del anterior periodo de la música al nuevo tiempo plantean una conciliación entre la técnica y la emotividad; la técnica, representada por el análisis y la discusión de temas propios de la

música, y la emotividad, planteada como *teoría de los afectos*, que tenderá a presentar a la música (según el empirismo inglés y la estética del gusto) como el lenguaje de los sentimientos.

Zamacois revela que mientras la música del Barroco avanzaba en sus técnicas de escritura, en sus instrumentos y formas, los enciclopedistas la desfavorecían y la colocaban en los niveles más bajos de jerarquización del arte: "porque nada dice a la razón" (Zamacois 1990, p 147), y es en el canto donde se encuentra la mayor valoración, pues para ellos es donde radica su verdadera expresión.

Aunque las polémicas tradicionales, como la crítica a la música de la época anterior o las posiciones radicales sobre la racionalidad o la cualidad sentimental de la música, demuestran los avances del pensamiento de la Ilustración respecto al tema, la mentalidad ilustrada, que se despojaba del peso de viejos usos y costumbres, requería de una nueva música, lejana de la densidad del contrapunto, con todas sus voces intrincadas. Es así como durante la Ilustración la música se inscribe dentro de las artes.

El origen de la incursión de la música acontece en 1750, cuando aparece la Enciclopedia, y D'Alembert organiza el *Discurso Preliminar* para tan magna obra; allí se encuentra en algunas de sus páginas la importancia que se le otorgó a cada arte; el estatus fue el siguiente: aquellas que más fielmente reproducen los objetos y penetran los sentidos son la pintura y la escultura; a continuación está la arquitectura, que combina de manera más fría los cuerpos para lograr la imitación de la naturaleza; sigue la poesía, con el ordenamiento de las palabras, acercándose mayormente a la imaginación que a algún sentido fisiológico; en último lugar ubica a la *música*, que "habla a la imaginación y a los sentidos al mismo tiempo" (D'Alembert, 1965, p. 66), pero cuya representación es escasa, no por su naturaleza, sino por la falta de recursos imaginativos y creativos de quienes la cultivan. A la música le fue otorgada la cualidad de **imitar de la naturaleza**. D'Alembert expresa además que: "la música, que en su origen no estaba destinada a representar más que ruido, ha llegado poco a poco a ser una especie de discurso o hasta de lengua, con la que se expresan los diferentes sentimientos del alma o más bien sus diferentes pasiones" (p. 68).

La sociedad de esta época sufrió diferentes transformaciones de tipo económico, y se embelesó con el melodrama<sup>8</sup>, planteando uno de los

<sup>8</sup> Este es otro nombre para la ópera.

## problemas centrales de la reflexión respecto de la música: **la relación entre música y poesía.**

Problema complejo tanto desde el punto de vista práctico como del teórico y filosófico, que se traduce, fundamentalmente, en una profundización de la relación entre dos lenguajes, el verbal y el musical, que siempre se habían configurado como distantes, sino también como opuestos y, frecuentemente, como irreconciliables: el uno propio de la razón, el otro, de la sensibilidad y el sentimiento (Fubini, 2001, p. 109).

Esta disputa permitió profundizar en la naturaleza de cada lenguaje y, desde luego, en una nueva reflexión sobre la jerarquización de las artes; pero aunque los entendidos en el tema reflexionaban sobre tan importantes planteamientos, la sociedad requería de mayor cantidad de aspectos realistas en los melodramas, y así esta manifestación musical se convirtió en un acontecimiento social importante en la vida de la aristocracia y la burguesía. Llama la atención el hecho de que la burguesía y la aristocracia se identifique con el melodrama, género que se convirtió en *música polémica*, en la cual se disputa un problema moral antes que estético, pues, contradictoriamente, el hecho de causar placer en los espectadores generaba la contradicción dentro de una sociedad que definió la **razón** como eje principal de su mentalidad. Así, la música y la poesía no podrían encontrarse, pues la poesía era el lenguaje de la racionalidad.

De 1702 a 1704, dos ciudadanos franceses se encontraron con un problema de tipo estético en el melodrama. La querrela, en resumen, pretendía determinar la música que representaba el pensamiento y los cánones de la época; pero hay que tener en cuenta que la ópera era el género más apetecido. Los dos países que se disputaban la producción operística eran Italia (cuna del *dramma per música*) y Francia; entonces el abad Ragueneau "reconoce que las óperas italianas resultan pobres desde el punto de vista literario, mientras que las francesas son más coherentes y atractivas, pudiéndose incluso representar sin música" (Fubini, 2001, p. 111). Pero el melodrama preferido por el público era el italiano, ¿por qué?, a causa de uno de los aspectos más significativos de la creación de este género: **la musicalidad**. Así, la música se reconoce como un elemento **autónomo**, separado del texto y ajeno a los cuestionamientos de tipo moral, educativo o intelectual. En defensa de la tradición racionalista y clasicista, el otro ciudadano francés, Lecerf de la Viéville, cuestiona los excesos y la superficialidad de la escritura italiana, continuando con un problema que trasciende épocas: la disputa entre "oído y razón, sensibilidad e intelecto" (Fubini, 2001, p. 112).

En la segunda mitad del siglo XVIII se desarrollaron las primeras reflexiones filosóficas y estéticas que permitieron argumentar los principios de la escucha placentera y el gusto como fundamento de la autonomía de las artes y de la música en particular; esta labor fue iniciada por Shaftesbury y los empiristas franceses, entre ellos Du Bos y Batteux.

Pero no fue solo desde una estética del gusto que se intentó posicionar la música como igual a la poesía; fue un francés, Jean Philipe Rameau, quien presentó la música como ciencia, retornando a los pitagóricos, otorgando a la música los principios olvidados (relacionados con la física y la acústica), estableciendo reglas y un lenguaje con contenido significativo que podía ser analizado a través de la razón. Como consecuencia de estas investigaciones escribió una serie de tratados, de los cuales el más famoso fue el *Tratado de Armonía*, en 1722. Rameau no excluye el gusto, el placer de la escucha o el sentimiento generado por la música, y recuerda a Aristóteles, cuando afirma que la música es la imitación de la naturaleza; este autor fue el único de su tiempo que concilió los fundamentos acústicos, el análisis de los principios de la física y la música, porque el mundo intelectual se dividía entre las emociones y el placer.

+ Posteriormente, Rousseau, Diderot y Kant coincidirían en considerar más valiosa la música que el lenguaje, ya que era capaz de traspasar los límites de las palabras y hablar de las emociones y pasiones humanas; cabe anotar que, para Forns, Kant era poco sensible a la música. En este tiempo se presenta la música como asemántica, tomado esto por Diderot como una cualidad que llegaría directamente a la imaginación, permitiendo comprender y sublimar aquellas sensaciones humanas que se alejan de la realidad.

Como evidencia lo expuesto, por cada autor surgen problemas cada vez más complejos respecto de la música, y se torna cada vez más particular la exposición de las características de lo bello en este arte, por la diversidad de formas que se encuentran en la historia del Barroco, el Clasicismo y la Ilustración. De lo expuesto por los autores se puede deducir que **lo bello en la música del Barroco y el Clasicismo se encuentra en la emotividad que genera en sí la combinación de sonidos y en el desarrollo de la técnica.** Técnica entendida como la reflexión que se presenta en torno a los temas de la música, al desempeño del intérprete y a la búsqueda de explicaciones y acciones científicas a esos temas. Al parecer, la emotividad y la técnica se encuentran ligadas entre sí en esta época, pues plantean una conciliación entre lo racional y la sensibilidad.

## 2.1.5 El Romanticismo y los nuevos estudios

En el siglo XIX surge un nuevo movimiento artístico, el Romanticismo, y con él, diferentes formas de expresión que abandonan los cánones establecidos en la época anterior. Zamacois relata el espíritu romántico, citando a Ballesteros:

Sus fuentes estéticas dejan de ser la mitología clásica y se aficióna a los mitos y leyendas de la Edad Media, a las ruinas y castillos, mientras que la expresión estética cae en el desorden febril, en una morbosa afición a lo nebuloso, pasional, fúnebre, tremebundo, valorando lo feo como elemento de contraste. Psíquicamente elogia la inspiración, el sentimentalismo y la melancolía, con olvido y abandono de la razón (Zamacois, 1990, p. 154).

Para teóricos e intérpretes del Romanticismo, la tarea consiste en devolver a la música el sentido espiritualista y una nueva posición en la categorización artística; dentro de este mismo movimiento surge otra manifestación que pretende recuperar las músicas propias de cada país e incorporarlas al repertorio universal. A este movimiento se le catalogó como Nacionalismo, y servirá como principio estético a los nuevos regímenes políticos autoritaristas de finales del siglo XIX.

Enrico Fubini plantea que los románticos continuarían afirmando la indeterminación semántica de la música como una facultad única de **expresión**; ella, a través de otro lenguaje, se comunica con el alma humana. Para Schelling, la música será movimiento que se desprende del objeto. Para Hegel la música es la idea de lo *absoluto*, pues representa una forma sensible superada desde la interioridad, "pero la tarea de la música no es tanto la de expresar los sentimientos particulares, como la de revelar el espíritu de su identidad" (Fubini, 2001, p. 112). Al igual que Schelling, Hegel otorga importancia al tiempo como elemento constitutivo de su validez. Narra Forns que para Hegel, en la *Poética*, la música ocupa el segundo lugar en el ordenamiento de las Bellas Artes, al expresar el espíritu en sí; también expresa el elemento interno formal, pero sin llegar a ser totalmente independiente, como en el caso de la poesía: "Sólo ve en la música el arte del sentimiento, y en el sonido un mero medio transmisor sin valor propio, pues desaparece tan pronto como se produce, y únicamente su resonancia queda en las profundidades del alma" (Forns, p. 291); comenta, además, que Hegel se ocupa más de las consecuencias que produce la música y atiende la música religiosa, lírica o dramática.

El romanticismo, al ser presentado como un nuevo periodo, trae consigo una serie de cambios en cuanto a las formas musicales que repercuten en la **concepción de lo bello en la música que se asociará a lo sublime, a las pasiones y a la expresión, tomado como otra forma de comunicación.** Dentro de las novedades se encuentra el resurgimiento de la música instrumental, la combinación de la música con otras artes en pro de una expresividad más completa, la creación de formas que representarán en su máxima expresión la unidad, la exaltación de la música folclórica y la aparición de una nueva figura en la escena artística: el genio.

Dentro de los compositores más polémicos de su tiempo, encarnación de la figura del genio creador, se encuentra Richard Wagner, quien retomó la idea de unir la música y la poesía con una visión integradora de la expresión artística; así dio vida a una nueva concepción de la ópera, a la que denominó *drama musical*, conjunción de todas las artes elaborada por un músico poeta, ideal wagneriano del artista integral.

A diferencia de Wagner, el pensamiento estético de Nietzsche coincide con el de Schopenhauer, y radica en que de la música parten todas las demás expresiones artísticas, al ser considerada una "categoría del espíritu humano" (Fubini, 2001, p. 127), inseparable y acompañante del hombre a lo largo de la historia. Entonces, las viejas rencillas de la Ilustración se vuelven a presentar aquí desde otras dimensiones: Wagner, desarrollando el concepto de la unión entre música y poesía, como Rousseau y Hegel, y, por otro lado, Nietzsche, otorgando el sumo privilegio a la música instrumental, encontrando convergencia con Wackenroder, Hoffmann y Schopenhauer. Forns recuerda que para Schopenhauer el arte, en general, es liberador, independiza al ser de la voluntad, pues consiste en: "una contemplación de las cosas independientemente del principio de razón" (p. 294).

La idea opuesta a la de Schopenhauer la propondrían aquellos que buscaban una teoría científica de la música, y al parecer son varios los estudiosos en el tema que lo hicieron, contribuyendo así a la Estética Musical que Hanslick, posteriormente, desarrolló. Estos estudios son de carácter fisiológico de los fenómenos sonoros en su doble composición objetiva y subjetiva; entre los más destacados se encuentran los de Helmholtz, particularmente en el campo de la acústica.

En la segunda mitad del siglo XIX, a partir de las reacciones positivistas a la estética y filosofía del romanticismo, se tejerá un nuevo rumbo en el pensamiento sobre la música. Surge una tendencia formalista, que se dedica

al estudio de los caracteres del lenguaje y de la experiencia musical. Eduard Hanslick escribe *De lo bello en la música*, obra que determinó el comienzo de los estudios sobre estética de la música, pues consideró que cada arte recurre a materiales diferentes para su técnica, y allí plantea las bases del formalismo musical, basado en un análisis objetivo científico. Para este autor, la música no es un canal de expresión de las emociones, es ella en sí misma y nada más. La semejanza entre música y lenguaje desaparece, y el sentido asemántico se conserva, pero desde la perspectiva de la traducción de la música al lenguaje cotidiano, porque ella ha desarrollado sus propios códigos y estructuras. Forns (p. 295) dice que para Hanslick la verdadera belleza de la música radica en la combinación de sonidos del lenguaje musical. Herbart, otro autor citado por Forns, sugiere que si se limita la percepción solamente al sentimiento, se construye una estética subjetiva que elimina el factor objetivo que representa la técnica:

La facultad estética no es el sentimiento, sino la imaginación o contemplación pura. Todo lo ajeno a esta pura contemplación pertenece a la psicología y no a la estética. Si la música no puede expresar ideas determinadas, tampoco puede expresar sentimientos concretos que son tan determinados como aquellas. Lo que expresa el compositor son pensamientos musicales que pertenecen al mundo de las formas sonoras móviles. De los sentimientos tan solo presenta el carácter dinámico, lento o vivo, suave o fuerte. El equívoco nace, de acostumbramos a dar a los sonidos un valor simbólico, y cuando acompañan a la palabra, la cual sí expresa sentimientos, somos víctimas de la ilusión de atribuirlo a la música (p. 295).

Teniendo en cuenta que Hanslick es el autor más importante, se puede afirmar que para él la estética musical es una ciencia positivista que tiene elementos que la componen y que generan un goce intelectual que se centra en la contemplación del objeto. Pero José Forns indica que la división que hace Hanslick entre el *pathos* y la contemplación pura no es muy exacta, no delimita cuál es el más preponderante de los dos, concluyendo que se cometió el error de separar sentimiento, inteligencia y voluntad.

Finalizando el siglo XIX y comenzando el XX surgen nuevas disciplinas<sup>9</sup> que apoyarán el estudio científico, emocional y estético de la música, y se conforman escuelas que intentarán descubrir hasta los orígenes mismos de la música. Así, la estética de la música se podrá valer de diferentes disciplinas

<sup>9</sup> Entre estas ciencias se encuentran: Acústica Musical, Psicología de la Audición, Psicología de la Música, Sociología de la Música, Filosofía de la Música, Etnomusicología.

para sustentar los diversos significados de este arte. Por ejemplo, con Carl Stumpf la estética se apoyará en la psicología, específicamente desde la percepción. La musicología francesa estudiará el efecto social del fenómeno musical, anteponiendo su importancia en el ámbito colectivo, más que en el individual. Dentro de la sociología se encuentran estudios que están marcados por una influencia marxista, como los de Sydney Finkelstein, Ivo Supic y Zofia Lissa, que en sus investigaciones vinculan las estructuras de la música con las ideologías de la sociedad de cada época. Lissa asume que el vínculo entre música y sociedad es mediato y no directo.

Para concluir el recorrido a través del Romanticismo, época fundamental, pues surge la reflexión por la estética de la música, se puede afirmar que en este periodo se quiere volver a dar a la música un significado espiritual, una dimensión más alta de la que tuvo en los dos periodos anteriores. Con la evolución de la técnica se nota una profundización en este aspecto que quedará asentada por Hanslick en lo que se refiere a la forma (se puede decir que el concepto de belleza griego llamado armonía se transforma nuevamente, manteniendo el sentido de orden y proporción, que en el Romanticismo se llamará *Forma*). *Lo bello en la música romántica se encontrará en la sublimación del hombre, en su expresión, en la combinación de los sonidos del lenguaje musical y, por supuesto, en la forma de la misma música.*

### 2.1.6 Los cambios de los siglos xx y xxi

En cuanto a las distintas manifestaciones artísticas, puede afirmarse que el siglo xx adopta las vanguardias como su máxima forma creativa, y en él el arte se constituyó en un elemento de apoyo o de protesta para los acontecimientos político-sociales; es así como, por ejemplo, el comunismo se apoyó en la música para afirmar sus ideas:

En el ambiente triunfal de ideas revolucionarias que de ésta [de la gran guerra] se derivaron tuvieron clima propicio las estéticas vanguardistas; pero tal clima se enrareció cuando los regímenes de tipo totalitario creyeron oportuno dictar consignas estéticas acordes con lo que sus directivos consideraban conveniente para el desarrollo del arte en las naciones por ellos gobernadas (Zamacois, 1990, p. 189).

En el aspecto músico-filosófico, según Fubini, continuarán desarrollándose todas las nuevas corrientes sobre el pensamiento musical, y será evidente la influencia de Hanslick. En esta nueva etapa emergen diferentes formas y lenguajes para componer la música, que serán explicados por los mismos

compositores y por los musicólogos. De nuevo surge el problema de si la música es o no un lenguaje.

La creación de nuevos sistemas de lenguaje en la música durante el siglo xx (dodecafonismo, serialismo, atonalismo)<sup>10</sup> se interpreta como una nueva racionalidad frente a los fenómenos de la posguerra; estos cambios, según Fubini, no han sido tan trascendentales, como el desarrollado por Rameau con la armonía; esto ocurrió por la falta de sustento de leyes naturales que respalden esta música racionalizada matemáticamente, premisa sustentada por compositores como Hindemith y Stravinsky.

Una posición distinta es la expuesta por Joaquín Zamacois, refiriendo que son más de 50 años de la existencia de las vanguardias musicales; tiempo suficiente para replantarse las primeras ideas sobre esta música y sobre todo el creciente número de compositores inclinados a la escritura de música con los parámetros de los nuevos lenguajes propuestos durante el siglo xx. Este tipo de composiciones estarán enmarcadas en una nueva directriz de belleza, *que consiste en la ruptura de la forma y en el uso de otros lenguajes compositivos que repercuten en una nueva expresividad del compositor, y se generan nuevas formas de escritura, variedad y contraste, las cuales brindan al oyente y al compositor la libertad de encontrar la obra musical en diferentes ambientes e instrumentos sonoros, con la fidelidad deseada. Ejemplo de ello es la música electrónica, que permite al compositor plasmar el sonido deseado sin depender de una interpretación realizada por intermediarios. Como este tipo de música recurre a "otra lógica"<sup>11</sup> para su composición, necesariamente implica "otra lógica" para ser escuchada y entendida, que, según cita Zamacois, es un retorno a un primitivismo musical "en que se presume que el sonido o el ruido sería usado como estímulo emotivo" (p. 187).*

De acuerdo con esta situación, los compositores en el siglo xx han escrito las reflexiones sobre la música en general y sobre sus obras; en sus textos intentan explicar la estética y la filosofía que circunda su pensamiento musical. A propósito de la relación de la vanguardia en la composición y la reflexión de los compositores de vanguardia, el filósofo Theodor Adorno tomó el tema para varios de sus escritos. Desde las diferentes perspectivas que ofrecía la sociedad del siglo xx, Adorno relacionó las estructuras musicales, pues

<sup>10</sup> Nuevos lenguajes musicales del siglo xx, creados a partir de la ruptura con los parámetros de ordenamiento de los sonidos en 7 notas y sus relaciones, que se conoce normalmente.

<sup>11</sup> La "otra lógica" se refiere en este caso a la notación, los instrumentos y la forma que requiere la música electrónica, que rompe con la tradición.

consideraba que existe una relación dialéctica entre ellas. La música asumirá un rol, sea de expresión o forma, de acuerdo con la función que cumpla en la sociedad.

Una tendencia netamente estructuralista es la que desarrolló Heinrich Schenker, y que Fubini relaciona con la fenomenología husserliana, centrándose en que *bajo de toda composición musical reside una estructura básica a la cual es necesario llegar para entender la obra*. Otro tipo de investigaciones, como las realizadas por V. Jankelévich, se vinculan a la corriente filosófica desarrollada por Bergson y la tradición espiritualista. Se entiende que el siglo xx genera múltiples posiciones para la estética musical, a continuación se presentan las más sobresalientes:

**2.1.6.1 Las propuestas estético-musicales para el siglo xx y xxi.** Sobre las orientaciones de la Estética Filosófica moderna, José Juan Forns plantea tres directrices distintas para su enfoque. La primera se refiere a la Estética contemplada desde los aspectos psicológicos:

Conviene hacer resaltar que en todas las corrientes contemporáneas ha tomado la Estética un carácter psicológico, llegando a unificar en este sentido su método de investigación, pues todos tienden a estudiar fenómenos del Yo, al analizar la actitud especial del sentimiento, actividad y pensamiento humanos en la creación, contemplación y goce de las obras de arte. [...] y así la Estética se ha convertido, en primer lugar, en ciencia descriptiva o explicativa, y cada autor tiende a exponer lo más claramente posible sus propios estados psicológicos (Forns, 1972, p. 298).

Si la estética general se enfoca hacia este aspecto, será posible encontrar en la estética de la música estudios similares; dentro de esta tendencia se encuentran los realizados por Susan Langer, discípula de Ernest Cassirer y Leonard Meyer, sobre el lenguaje artístico como modo de expresión de los sentimientos.

La segunda directriz se nombra con la palabra *Einfühlung*<sup>12</sup>, que tiene antecedentes en los románticos, como Vischer y Lotze. Forns cita:

Vischer la conceptuaba como uno de los diferentes grados de proyección de nuestra vida afectiva en los objetos, especialmente en los bellos, y

<sup>12</sup> Según el autor, José Forns, este término no tiene traducción posible. En el estudio de la Estética Musical no se ha encontrado en las fuentes consultadas ninguna relación con la *Einfühlung*, posiblemente porque no tiene mayor relación con la música, sino con el efecto en el hombre que compete a otras disciplinas.

cuyo resultado es identificar al objeto con nosotros y a nosotros con el objeto. [...] Para que la *Einfühlung* constituya un verdadero pensamiento estético no basta con que proyectemos alguno de nuestros sentimientos, sino que es necesario que prestemos al objeto toda nuestra personalidad, el total sentimiento de nuestro Yo. Así viene a ser una especie de antropomorfismo, una personificación estética. [...] y así su contenido propio es la personalidad que uno vive en el objeto percibido con el cual identificamos nuestros propios estados afectivos. Esa identificación de nuestra propia naturaleza con el objeto en las obras de arte, infiltrando en ellas nuestra íntima esencia sentimental, constituye lo que Lipps denomina '*simpatía estética*', forma suprema y última de la *Einfühlung* (p. 300).

La tercera orientación es complementaria de las dos anteriores, según Forns, pues aborda el problema de lo estético desde diferentes puntos de vista. La Estética se vale de otras realidades del mundo exterior, y no solo se queda con lo metafísico, lo lógico de la estructura o la subjetividad de la composición; por el contrario, es vista desde la objetividad del arte más como una técnica que se vale de la historia y de la observación como fines primordiales. Esta doctrina, tomada de Semper, sugiere que el arte se observa "de forma evolutiva, genérica, comparada y sociológica, o, según frase actual, pragmática" (Forns, p. 300). Este enfoque sociológico también es sustentado por Grosse:

Para Grosse se limita la Estética a una ciencia etnológica, que trata de los orígenes del arte y de su valor sociológico. El arte es en sus fundamentos últimos, un fenómeno eminentemente social, y la actividad artística tiene por objeto producir un placer de tal naturaleza, que necesariamente se ha de comunicar a los espectadores (Forns, p. 300).

Las clasificaciones sobre los estudios estético-musicales que Fubini presenta en su texto *Estética de Musical desde el siglo xviii hasta nuestros días* (Fubini, 1970), presentan ciertas coincidencias con las planteadas por Forns.

**2.1.6.2 Estética, psicología musical e historiografía.** Para Fubini, estos estudios se ubican en los países anglosajones, especialmente en Alemania, y se fundamentan en la corriente positivista, que privilegia los estudios históricos. El enfoque estético tendrá que ver con la resolución de problemas histórico-psicológicos, y los estudios filosóficos serán escasos, mientras que los que se refieren a la historia y la etnomusicología son bastante numerosos; por ejemplo, el inglés G. Dyson, en su texto *Historia social de la música*, presenta la música inmersa en los acontecimientos sociales, con una marcada influencia geográfica, económica, social y ambiental, que transformará el

lenguaje musical. Fubini resume los postulados de Dyson así: "Cada sociedad ha hecho un uso diverso de la música, lo cual es **significante**, precisamente en cuanto es parte integrante de la vida y de la cultura de la sociedad; desaparece de este modo toda separación arbitraria entre forma y contenido, entre técnica y expresión" (p. 215).

En lo referente a la psicología de la música, las investigaciones se encaminan al hecho musical, a la creación y la escucha. Los estudios de la inglesa Susan Langer, aunque no son novedosos, plantean el concepto de que la actividad humana es expresada por medio de símbolos. Con Leonard Meyer, explica Fubini, los estudios se enfocan a la estructura psicológica del disfrute musical, al significado de cualquier estructura, pues se espera otro "hecho musical", luego de haber escuchado algún fragmento. Para Meyer, según Fubini, la forma es el resultado de las necesidades de la psique humana: "El significado emerge en la medida en que la relación entre la tensión y la solución se hace explícita y consciente" (Fubini, 2001, p. 141), pero esto tiene validez en un cierto lapso y en un determinado grupo social: "la comunicación depende, presupone y nace de ese universo del discurso que en la estética musical es llamado estilo" (Meyer, 1956, p. 35). De acuerdo con lo anterior, las sociedades pueden percibir en forma diferente un estilo, si no se explicitan las relaciones que se generan en la música.

**2.1.6.3 Idealismo y Estética Musical en Italia.** Según Fubini (2001, p. 143), Italia se retrasó durante el siglo XIX en lo concerniente a la reflexión estético musical, a la filología y a la historiografía. A diferencia de Alemania, en Italia el positivismo y la *Musikwissenschaft*<sup>13</sup> no arrojaron frutos, y los especialistas reaccionaron en contra de este tipo de investigaciones. Un representante de los nuevos postulados es Fausto Torrefranca, que indaga sobre el lugar que ocupa la música en la vida del espíritu y acepta los postulados de Croce acerca de que el arte es el primer momento intuitivo del espíritu; Torrefranca desarrolla la idea de que la música no tiene ninguna relación con las teorías científicas o psicológicas, ya que es un hecho espiritual y estético. Otro autor es Alfredo Parente, para quien la situación principal radica en la comprensión del problema musical, que es un problema estético; aunque sus tesis parecieran no distinguir las artes y su esencia, enfatiza en los momentos espirituales de la creación artística.

**2.1.6.4 La Estética Sociológica en Francia.** Con la rápida difusión de la *Musikwissenschaft*, no fue fácil abstraerse de sus postulados, y es así como

<sup>13</sup> Palabra alemana que traduciría Ciencia de la música.

Jules Combarieu toma los ideales dentro de un pensamiento más flexible que tiende a contemplar los problemas históricos con un fuerte componente sociológico, característico del positivismo francés. El mencionado autor no comparte la teoría romántica que plasma la música como el lenguaje de los sentimientos, pues le parece insuficiente en su explicación.

El problema de la autonomía del pensamiento musical y su constituirse en lenguaje se hallan en el centro de su estética '*La música es el arte de pensar con sonidos*' -afirma constantemente Combarieu-. Ello significa que ésta, en cuanto a pensamiento, es un lenguaje, y que, como lengua de sonidos, es un lenguaje autónomo respecto al verbal y al conceptual. [...] La música representa un modo de pensar *sui generis*, un modo particular de aprehender el mundo; no expresa conceptos ni sentimientos en particular; no obstante, a través de las formas, puede captar un aspecto de la realidad inaccesible al pensamiento común. La característica de la música es la de ser un acto de inteligencia sin conceptos (Fubini, 1970, p. 165).

Combarieu, según Fubini, propone que el lenguaje es una normatividad agrupada que representará un modo común de sentir y pensar en determinado grupo social en la historia: "Los elementos de lo que se puede llamar la gramática del lenguaje de los sonidos presuponen una sociedad que les imponga formas provisionales, sin las cuales las reglas técnicas no existirían" (Fubini, 1970, p. 168). Así, cualquier investigación referente al estudio del lenguaje musical indagará por la cultura o el colectivo que la produjo.

Se deduce de los planteamientos presentados en el siglo xx que la reflexión musical y los intentos por definir la estética musical logran brindar ciertos conceptos o premisas para determinar lo bello en la música de ese siglo. En la primera mitad, y teniendo en cuenta los hechos históricos, *la belleza musical se encontró inmersa en la ruptura de las formas que hasta ese momento fueron el ideal, y para la creación de estos nuevos géneros se requirió de la invención de lenguajes novedosos que permitieran al compositor, al intérprete y al oyente sentir y expresar que los esquemas de pensamiento anteriores a las guerras habían devastado a Europa*. Nacieron otros tipos de expresiones musicales novedosas; la belleza musical era nueva y no estaba sujeta a la evolución y complejización de los antiguos cánones que desde el Renacimiento acompañaron a las sociedades.

Estos postulados permitieron pensar la música de forma diferente, acercándola al pensamiento científico, y la estética musical toma diferentes énfasis; por ejemplo, con la psicología de la música se analiza la percepción de lo bello desde lo psicológico, o la tendencia sociológica que ella toma, y encuentra explicaciones desde las comunidades que la expresan. Pero todo ello se relaciona con lo dicho anteriormente: el siglo xx generó un modo de ser disímil que fractura su pasado para crear música diferente y, por ende, otro tipo de análisis de lo estético. La separación con el pasado alejó, en mayor medida, el ideal de belleza de la Antigüedad, que relacionaba la música con la ética y el espíritu humano, afirmando la técnica y la medición en el acto musical; esto puede ocasionar que la verdadera experiencia estética por lo sensible quede relegada, al convertir la música en un hecho meramente racionalista.

El recorrido histórico presentado ha permitido conocer el pensamiento musical del hombre occidental y ciertos ideales de belleza musical que lo acompañaron a través de la historia; como es sabido, en el siglo xv el hombre europeo llegó a Latinoamérica, y con él, sus concepciones relacionadas con la belleza musical; pero aquello que fue traído al subcontinente, ¿fue asimilado fielmente?

Los primeros estudios sobre la música en América Latina fueron realizados por europeos; respecto a ellos, en particular sobre los realizados por la tendencia historiográfica de los países anglosajones, Fubini comenta lo dicho por Jules Combarieu: "A menudo, las investigaciones que quisieran ser teóricas tienen un carácter didáctico que no justifica, empero, sobre todo por lo que se refiere a América, un pensamiento a veces de una ingenuidad y de una incompetencia filosófica en verdad desconcertantes" (1970, p. 191). Este comentario plantea el reto para filósofos y músicos del continente, pues serán los únicos que con conocimiento de causa y rigor investigativo pueden hablar con propiedad del tema.

Entonces, para contestar la pregunta acerca de la asimilación de lo europeo, el conocimiento del desarrollo musical y la reflexión estética en América Latina, se hace pertinente realizar un recorrido histórico que permita rastrear el modo de ser musical en dicho contexto. Como se evidenció en el primer capítulo, los estudios musicales y filosóficos sobre el tema de la estética musical son escasos, y se requiere proponer investigaciones que deben partir desde las dos disciplinas para dar cuenta de una de las expresiones artísticas más cercanas a la vida cotidiana del latinoamericano.

## 2.2 APORTES PARA LA COMPOSICIÓN DE UNA HISTORIA DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA DE AMÉRICA LATINA

Es difícil iniciar este aparte, pues la historia de América Latina ha estado marcada por diferentes sucesos e influencias de Occidente y de África, que en el caso de las artes se reflejarán, dado que estas se generan desde distintas fuerzas, una impositiva (española o portuguesa) y otra mimética (negra). Particularmente, en la música se nota una rápida transformación y absorción de las distintas culturas que han perdurado desde la Conquista hasta nuestro tiempo. En América Latina la historia se convierte en un componente muy fuerte para la creación y la expresión musical, pero en este trabajo no se mostrará como tal una historia de la música, sino algunos hechos que determinaron el pensamiento musical en el subcontinente. Para tal objetivo se tomarán los textos *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales* (Nettl, 1985), *La música en América Latina* (Béhague, 1983) y el capítulo 7 de la enciclopedia *Historia de la Música* (Escamilla, 2001), como base fundamental del siguiente recorrido.

### 2.2.1 La música antes de la Conquista

Las evidencias y las fuentes sobre la música en lo que hoy es Latinoamérica son escasas. Al no tener escritura musical, el subcontinente perdió la riqueza musical anterior a la llegada de las dos potencias navales del siglo xv. En los museos solo se conservan algunos instrumentos e imágenes que demuestran el ejercicio de la música como parte de rituales mágicos y religiosos; los cronistas no se preocuparon por consignar la música y su función, sino se dedicaron a alabar la asimilación de la música traída y la similitud que tenía la estructura con lo propuesto por el evangelizador. Es en el siglo xx cuando surge la necesidad de comenzar los estudios sobre las músicas populares e indígenas, y para ello se recopilan canciones indígenas y se publican, apareciendo estas en los estudios etnomusicológicos:

Se intenta conectar la música precolombina y las tradiciones folclóricas populares con un doble objetivo: buscar la identidad cultural de cada país y justificar, desde el punto de vista cultural, la identidad nacional de cada país americano. Por ello surge la etnomusicología, se publican los primeros trabajos científicos que recopilan las canciones indígenas y de tradición criolla y predomina un estilo que desde mediados del siglo xix está dando buenos frutos creativos: el nacionalismo. En este momento todos los músicos americanos indagan en la música prehispánica. [...] El redescubrimiento y estudio de la música antigua precolombina se decantó por una línea de

trabajo que, bajo métodos científicos, culmina con la publicación de las primeras obras de síntesis hacia mediados del siglo xx (Escamilla, 2001).

Alicia Escamilla delimita la población prehispánica en tres grupos, según los tres imperios indígenas más grandes del continente: mayas, aztecas e incas, tuvieron una organización política y social avanzada<sup>14</sup>, y comenta que la música tuvo tres funciones en los dos primeros imperios: una **ritual**, en la que los cantos danzados se empleaban para acompañar ceremonias, y que alcanzó avances significativos; la segunda, como **música de guerra**, interpretada antes de las confrontaciones (común en los Aztecas), y la tercera, **recreativa**, que acompañaba las grandes reuniones de la comunidad, "en este sentido, la música en términos abstractos no se entendía" (Escamilla).

Otros rasgos comunes de estas tres culturas fue el uso de una serie de cinco sonidos para entonar melodías<sup>15</sup>, y la utilización de flautas, tambores e instrumentos metálicos; al igual que las imágenes legadas a la historia en vasos y piezas de cerámica y la aceptación del rito católico desde la música. Específicamente para los aztecas, la música y las personas que conocían de ella eran prestantes, y se entendió esta actividad como un elemento comunal, más que individual. Junto con los mayas, "puede afirmarse que estas comunidades estimaban por encima de todo los timbres metálicos y los cánticos tenues, una característica que, según se desprende del análisis de la terminología musical, se encontraba asociada al dios del sol y al rugido del jaguar" (Escamilla).

En cuanto al **pensamiento musical indígena**, se sabe que tenía una connotación más amplia y espiritual de la música que el pensamiento occidental; solamente se sabe que las canciones tienen "poder", y que su importancia dentro de la sociedad está mediada por esta característica, más que por una idea de belleza, como se concibe ahora. Según narra Nettl en el texto *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*, las tribus recibieron los cantos, que "en el principio" (Escamilla, p. 188) son inmodificables, porque el cambio pueden alterar su poder, y no se deben crear otros cantos nuevos, aunque para algunos yuman (Nettl, 1985, p. 187) los cantos se sueñan o llegan a la persona mientras duerme.

Gustavo Santos, en su texto *De la música*, relata que un historiador de apellido Piedrahita comenta que la música se asocia a rituales mágicos, gira en torno

<sup>14</sup> Para los historiadores actuales y los cronistas coloniales posiblemente la cualidad de sociedad desarrollada sea otorgada debido a la similitud con la organización socio-política de Occidente.

<sup>15</sup> Escalas de cinco notas, llamadas pentatónicas.

a un principio realista que, determinado por las palabras, se caracteriza por "una absoluta despreocupación estética, puesto que las ceremonias no se hacen para el público, sino para un ser invisible sobre el cual se pretende ejercer influencia" (1916, p. 33). En este caso se puede plantear que la estética occidental no sustenta los principios que rigen este tipo de músicas, pero que es posible, en posteriores estudios al respecto, investigar acerca de la estética que propone el pensamiento musical amerindio.

### 2.2.2 La música en la Colonia

Los hechos históricos ocurridos en la Colonia marcaron profundamente la cultura y su producción en América Latina; fue fundamental para la transformación verificada la profunda relación entre la fe católica y las culturas existentes. La fuerza socio-política y económica que implicaba la Iglesia en las colonias fue reconocida por las dos Coronas que llegaron al continente. Como dice Béhague: "los imperios coloniales español y portugués en el Nuevo Mundo eran típicamente Estados teocráticos" (1983, p. 21).

Es natural que la mayoría de los géneros que se interpretaban en España y Portugal llegaran al Nuevo Mundo, pero la función primordial de la música en los primeros tiempos de la Colonia fue la de adoctrinar a los indios para evangelizarlos más fácilmente; surge así la **música misional**. Sorprendentemente para los misioneros, los indios presentaban muy buenas aptitudes para asimilar y adaptar la música que llegaba de Europa, constituyéndose en la mejor estrategia de conversión. He aquí una fuente que puede ilustrar mejor el pensamiento del extranjero sobre los indígenas y la música:

Los indios de América, en general, con sus pobres instrumentos ancestrales, no conocían apenas las maravillas del mundo de la música, y quedaban absolutamente fascinados cuando entraban en él. El sonido de las campanas, del violín o del órgano creaba para ellos un mundo mágico, apenas creíble. Esta fuerza misionera de la música fue conocida desde un principio, como ya lo vimos en los franciscanos de México (Iraburu).

Las órdenes que se dedicaron a la labor misional y a la instrucción musical fueron los jesuitas y los franciscanos, esto se reflejó en Quito, en la apertura del Colegio de San Andrés, en donde el aprendizaje musical era para los hijos de los caciques, los cuales se dedicaban a aprender el canto gregoriano y la polifonía. Con este tipo de educación, indios y mestizos lograron tener un amplio conocimiento para la conformación de las pequeñas orquestas y

coros de América Latina. La práctica y difusión del canto gregoriano continuará hasta principios del siglo xx: "Este hecho debiera ser tenido en cuenta por quienes pretenden conocer el fenómeno musical del culto católico, tanto en América como en Europa" (Quintana, 2002).

España no fue el único país que referenció lo que se componía e interpretaba en América, pues algunos misioneros se apoyaban en la música autóctona, y en 1523 se abrió una escuela de música para indígenas en Texcoco, México, y el jesuita español José de Anchieta fundó una escuela para los indígenas brasileños en el estado de Sao Paulo, donde se impartió formación musical, y se escribieron **himnos en las lenguas indígenas**. De lo anterior se puede deducir que coexistieron todas las manifestaciones culturales que se encontraron en América Latina, y la música europea cohabitaba con la música indígena en el siglo xviii: "Se permitían danzas indias como parte de los servicios religiosos, en especial en las diversas procesiones conmemorativas de las fiestas más importantes. Como defensores de los indios, los misioneros jesuitas asumieron una actitud conciliadora hacia ellos [...]. Así, pues, la música religiosa parece haber mostrado rasgos sincréticos" (Béhague, 1983, p. 24).

Es notoria la disposición y aptitud natural de los indígenas para repetir y adaptarse al nuevo modelo cultural impuesto; pero su talento no solo radicó en la ejecución musical, sino en la copia y adorno de texto musicales. Narra Béhague, que los indios interpretaron y construyeron instrumentos musicales, a tal punto que para 1561 la cantidad de músicos indígenas era tan alto que Felipe II ordenó reducir el número de indios que eran ocupados como músicos. Esta ocupación nunca se relacionó con la obtención de una posición directiva musical, solo los mestizos y, en casos contados, lograron ocupar altos cargos entre 1670 y 1750.

Con el asentamiento de los modelos socio-espirituales de la Colonia, a medida que transcurría el tiempo se injertó en la vida de las colonias de ultramar un lugar que fue literalmente el centro de las ciudades: **la catedral**, que se convirtió en el epicentro de la actividad cultural, pues alrededor de ella se realizaban procesiones, manifestaciones y fiestas patronales. La música tenía su lugar propio y aparte de los palacios virreinales, que eran lugares exclusivos; en la catedral era posible disfrutar del empeño de los músicos contratados para dar vida al ambiente musical de las jóvenes ciudades; estos maestros de capilla también se esforzaron por extender un arte musical profano.

La música catedralicia se preocupó por extender el dominio de la fe cristiana, siempre manteniendo las características musicales europeas, a pesar de ser

cantadas las obras en lenguas nativas. En las catedrales de Centroamérica y Suramérica, incluyendo a Colombia, se encuentran ediciones originales y manuscritos de música española e italiana, según las investigaciones de Béhague. "Nueva Granada, que más tarde recibió el nombre de Colombia, se convirtió en virreinato autónomo en 1566 y fue uno de los territorios de Sudamérica más activos musicalmente durante el periodo colonial [...] el centro principal de la música sacra se encontraba en Bogotá, más concretamente en su catedral" (Escamilla, 2002).

Llaman la atención los desarrollos musicales y el pensamiento al respecto de la música en Colombia, porque esta, al igual que la filosofía latinoamericana, se apoyará predominantemente en los procesos históricos ocurridos en el continente, y así propondrá su camino estético musical en los tiempos modernos.

En España, la música escrita e interpretada en la época prerrenacentista y renacentista tuvo una producción generosa en cuanto a nuevos géneros y compositores, pero en el barroco empezó a desaparecer de la escena, hasta el siglo XIX<sup>16</sup>. Tanto en España como en Latinoamérica, a finales del siglo XVI y principios del XVII, la Iglesia católica aceptó la propuesta recién creada en Italia de la recitación entonada y la monodia<sup>17</sup> acompañada, que se alejaba de la polifonía; esta aceptación se dio porque se asumió la reivindicación de los textos bíblicos, que se difuminaban por los efectos de la polifonía. Lo que no fue previsto por esta autoridad fue que al aceptar esta práctica se atrajo también la ópera.

Para el siglo XVIII, la mayoría de formas musicales que se desarrollaban en Europa se importaban en América Latina. Los españoles o italianos que llegaron a los virreinos eran contratados para componer para la Iglesia o para componer géneros profanos, de los que no queda mayor registro; quien patrocinaba la música era la Iglesia. En el artículo de Quintana se evidencia que la composición en el subcontinente no era tan floreciente como la interpretación de la música compuesta en Europa.

Dentro de la producción latinoamericana de la época se conoce la existencia de la primera ópera creada en el Virreinato del Perú, llamada "*La púrpura de*

<sup>16</sup> Aclaro que esto no quiere decir que no se compuso música, sino que no se destacó en la historia de la música occidental. Pues siempre fueron países como Italia o Alemania, los que marcaron las transiciones, las nuevas formas musicales y los grandes compositores.

<sup>17</sup> Término usado para designar Melodía escrita para una sola línea sin acompañamiento.

*la rosa*", en 1701, por Tomás de Tarrejón, con texto de Calderón de la Barca. En las óperas compuestas en América Latina se evidenció la influencia de la ópera napolitana creada durante el barroco pleno en Europa (Quintana, 2002). En el barroco europeo, las voces ensanchan sus tésituras<sup>18</sup> para poder plasmar en el material sonoro y lo que no podían interpretar las voces, a causa de su limitación fisiológica, lo ejecutan los instrumentos, y sirven al nacimiento de nuevas formas musicales; de acuerdo con esta exuberancia se creó una voz artificial, el *castrati*, que era el protagonista principal de todas las composiciones vocales sacras y profanas de la época, y en la audiencia de Charca (hoy Bolivia, antiguo virreinato del Perú) se contrató un *castrati* que ganaba más dinero que los funcionarios políticos (Béhague, p. 83).

En cuanto al desarrollo teórico musical, también se pretendió explicar los fenómenos científicos que circundaron la música y darle definiciones acertadas a cada elemento que se involucra con ella. Ejemplos de ello son: *El porqué de la música* (1672 y 1699), de Andrés Lorente, uno de cuyos ejemplares -según Calzavara (1987, p. 41)- aparece reseñado en el testamento que otorgara el Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas, Francisco Pérez Camacho (1659-1724). En el siglo XVIII floreció en Europa el Iluminismo y la Enciclopedia, surgiendo textos sobre la música, como los de Jean Philippe Rameau, pero no se sabe si en América Latina se conocieron; sin embargo, la *Encyclopedédie* y, por lo tanto, buena parte del *Dictionnaire de Musique*, de Rousseau, llegaron al Nuevo Mundo, así como *Elements de Musique*, de D'Alembert, y un ejemplar de las *Reflexions sur la Poesie, la Peinture et la Musique*, del abate Du Bos (autores ya mencionados en el recorrido estético por Europa).

Analizando los desarrollos logrados en el siglo XVIII, podría decirse que el **pensamiento musical** empezó a ser tan ecléctico como ahora, pues compositores de este siglo escribieron música bajo los parámetros del lenguaje del siglo XVI o XVII o XVIII, y comenzaron a utilizar elementos de la música indígena y negra dentro de sus obras, originando un barroco latinoamericano mucho más exuberante y tal vez un poco menos dramático que el europeo.

Es así como los instrumentos precolombinos sobrevivieron en la zona andina del continente y llegaron más allá de la época colonial, manteniéndose hasta hoy; pero la Colonia gestó una nueva raza proveniente de las mezclas raciales, factor que influyó notablemente en la música. Béhague narra: "El periodo de la

<sup>18</sup> Tésitura: rango de una voz o un instrumento (Nota más grave se desplaza a la nota más aguda) cómodamente interpretable.

post-Conquista vio también en los países andinos el surgimiento de una tradición folclórica mestiza. Esta exhibe una considerable diversidad en los diferentes países, como resultado de circunstancias étnicas e históricas" (p. 231).

Como rasgos generales de las colonias y virreinos del Nuevo Mundo, es visible que la actividad musical en este primer periodo de la historia latinoamericana fue extremadamente productiva, y no solo por músicos y compositores extranjeros que llegaron del Viejo Continente para fortalecer el desempeño eclesiástico o para divertir a la clase dirigente, sino por los ejecutantes del coro o de instrumentos que, en un principio, fueron indígenas –Virreinato del Perú– (Escamilla); pero está claro que no existe una tendencia compositiva propuesta por la sociedad, al contrario, son varias las que confluyen como un reflejo de la sociedad disímil de la época.

### 2.2.3 La música en el siglo XIX

En la historia de los países latinoamericanos, el siglo XIX es muy importante. Entre 1810 y 1830 se gestan los movimientos independentistas, inspirados por una revolución del pensamiento que influencia todas las expresiones de los pueblos, entre ellas las artes. Aunque el sentimiento nacionalista empezaba a bullir, en el aspecto socio-político continuaban rigiendo algunas instituciones de tipo colonial; esto no impidió que comenzaran a impulsarse todos los movimientos artísticos, y en particular para la música no solo se fortalecen las asociaciones musicales de tipo nacional, sino los establecimientos educativos, como los conservatorios y los escenarios para la promoción del arte nacional, que en sus primeros lustros continuaba nutriéndose de intérpretes y maestros extranjeros. Béhague describe: "Sólo en las últimas décadas del siglo apareció un estilo musical nacional definible, bajo influencias de las tendencias similares europeas y el surgimiento de géneros musicales con características folclóricas y populares, los cuales podían constituir una obvia fuente de identidad nacional" (p. 145).

El siglo XIX fue una lenta transición hacia una posible aceptación de todas las etnias que se originaron después de la Conquista, pero en ese lento proceso la aristocracia se resistía y siguió consumiendo la misma música que se interpretaba en Europa. Así es como la ópera y la música cantada que asemejaba los *lieder*<sup>19</sup> interpretados en Europa continuaban promoviéndose

<sup>19</sup> Género vocal que del alemán al español se traduce como canción y se acompaña por el piano.

en Latinoamérica, y al final del siglo se empezó a aceptar la música sinfónica, de cámara y los grandes intérpretes, especialmente en el piano.

Cada país se interesó por determinados géneros, y se comenzaron a desarrollar otros, que promovieron e incitaron un sentimiento patriótico. En este paso definitivo hacia la consolidación de estilos nacionales aún se encontraban influencias externas, y los compositores tenían elementos que compartían en cada país, como el marcado interés por la ópera, la fundación de centros educativos musicales, la conformación de asociaciones de músicos y la aceptación e incorporación de la música folclórica en las composiciones. A continuación se hará un breve recorrido por el desarrollo musical de ciertos países del subcontinente que comparten estas características y sus desarrollos musicales se han empezado a destacar notoriamente en la historia de la música universal.

En Argentina, según Béhague, la actividad musical del siglo XIX fue mucho más prolífera que en la Colonia, y este periodo de revolución estuvo enmarcado por la música patriótica. Llega el siglo XIX marcado por un auge del teatro y el estreno de óperas que tenían características e influencia del estilo italiano romántico; esta característica se dio a causa de la llegada de músicos italianos al país que formaron a los compositores argentinos de la época. Con el transcurrir de los años, el siglo XX se muestra en sus primeras décadas con un lenguaje musical que contempla la música popular dentro de la música erudita, es decir, que existe un movimiento **nacionalista**. Este movimiento se inspira en las canciones folclóricas, pero paralelo a él se desarrolló otra corriente compositiva que utilizaba las técnicas de composición contemporánea de Europa, sin perder las características de la música tradicional argentina. Ciertas figuras de la música en este periodo no eran precisamente reconocidas por el ejercicio de la música; a continuación una figura de la vida política argentina:

El tucumano Juan Bautista Alberdi (1810-1884) fue uno de los más destacados intelectuales y políticos del siglo XIX argentino. Su importancia como pensador ha eclipsado una de las facetas más interesantes de su personalidad: la de músico. Correcto en la ejecución instrumental, estuvo bien dotado para la composición, ejerció la crítica y escribió algunos libros teóricos de notable influencia en el ámbito de la enseñanza musical: *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo* y *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, ambos aparecidos en 1832. Formado en el Colegio de Ciencias Morales de Buenos Aires, fue

precisamente su inclinación por la música lo que determinó el abandono de dicha institución, a la que regresaría posteriormente (Escamilla, 2001).

En Colombia fueron prestigiosos los músicos y la actividad desarrollada en la época colonial; en la primera parte del siglo XIX la música cayó en decadencia por la guerra de independencia, que mermó la productividad musical, dando inicio a una república independiente en pobres condiciones culturales. En este siglo surgieron compositores que incluirían dentro de su producción dos óperas de características italianas, y dentro de las composiciones instrumentales se encontraba cierta inclinación nacionalista; este es el caso de José María Ponce de León (1846-1882), quien compuso las óperas *Ester* (1874) y *Florinda* (1880). Escamilla comenta brevemente lo que sucedió en el país durante el siglo XIX:

La música culta desarrollada en Colombia durante el siglo XIX está marcada por el cultivo de los repertorios y estilos operísticos y sinfónicos europeos. Sólo en las últimas décadas del siglo apareció un estilo musical nacional definible, bajo la influencia de las tendencias similares europeas y el surgimiento de géneros musicales con características folclóricas y populares, los cuales llegaron a constituirse en una de las fuentes de la identidad nacional. Los principales compositores de la primera mitad del siglo fueron Juan Antonio de Velasco (fallecido en 1859), Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874) y Henry Price (1819-1863).

Velasco dedicó su trabajo a los arreglos operísticos para piano y a la composición de marchas militares y también escribió numerosas canciones patrióticas durante la guerra de independencia (1810-1819). Asimismo organizó una serie de conciertos en Bogotá con el fin de dar a conocer a los compositores vieneses. Quevedo, nacido en Venezuela, se esforzó por establecer una suerte de vida musical permanente en Bogotá mediante la organización de conciertos, y Price, nacido y educado en Londres y llegado a Colombia en 1840, fundó, en compañía de Quevedo y de algunos otros, la Sociedad Filarmónica, que contaba con conservatorio propio. Este fue el primer paso para la fundación de la Academia Nacional de Música, que llevó a cabo su propio hijo, Jorge W. Price (1853-1953), en 1882. En 1909 la Academia se transformó en el Conservatorio Nacional, del cual salieron muchos compositores del siglo XX. Como compositor, Henry Price dejó muchas canciones para solista, oberturas y numerosas piezas de piano, entre las cuales se pueden citar *Vals al estilo del país* (1843) -un estilizado *pasillo*-, una de las más difundidas danzas de Colombia (Escamilla, 2001).

En México, a fines del siglo XIX, se funda el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, y allí llega la influencia de la música italiana. Se prefiere el género operístico en gran medida.

En Brasil se establece el nacionalismo al final del siglo XIX, con la obra de Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Danza de Negros*, que se inspira en la cultura afrobrasileña. En su trayectoria compositiva, Nepomuceno se inspira en el estilo romántico europeo y en la música popular del país.

Finalmente, es de notar el siguiente aparte de Escamilla (2001): "La estética nacionalista se consolida en Cuba hacia mediados del siglo XIX. Fueron dos compositores cubanos los que concibieron su obra como un ejercicio estético de creación para la nación: Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905)".

**2.2.3.1 El pensamiento musical en el siglo XIX.** En el siglo XIX se producen fuertes acontecimientos políticos que influyen las artes, pero a su vez las artes toman las corrientes europeas como parte de la expresión de los sentimientos que invaden la lucha independentista. Así es como dos estilos predominan fuertemente en América Latina: el **romanticismo** en la literatura y en la música, y el **neoclasicismo** en las artes atemporales (arquitectura, pintura, escultura). El romanticismo se conserva en un intento de evocar el mundo precientífico y preindustrial (Bethell, 1998).

Para caracterizar el pensamiento que circundaba la música en el siglo XIX es necesario analizar las tendencias de las demás artes, pues es evidente que todas ellas comparten, en este siglo, el mismo propósito y, sorprendentemente, el mismo principio, que se resume en la construcción de una **identidad nacional**. En el caso de la arquitectura, el estilo neoclásico evoca la revolución francesa y recuerda a la sociedad los ideales que propuso este acontecimiento; con este tipo de arte que permanece en las ciudades se pretende afianzar los nuevos valores de la sociedad. Cualquier edificación colonial revive el yugo español y portugués.

En la literatura existe el predominio de himnos heroicos, odas patrióticas, fábulas y comedias; se adopta y adapta el romanticismo europeo, pues responde a los acontecimientos del continente, con la pasión política y el sentimentalismo individual. Para el tema de las artes presento la siguiente anotación hecha por Ivonne Pini, que puede aplicarse para las artes en general:

A lo largo del siglo XIX, situación que se proyectó al XX, se elaboró un imaginario cuya preocupación básica fue establecer ¿quiénes somos? La necesidad de una explicación homogénea que aglutinara, llevó a esa construcción de memoria que celebra ciertos eventos y personajes que poco tienen que ver con un recorrido cronológico. La atemporalidad del héroe y de los hechos celebrados permite que se sigan proyectando, colectivamente, hacia el presente. En el arte se produce, en esa etapa, una peculiar situación: hay que reivindicar valores nacionales, pero en su representación no se pueden usar recursos que vengan, por ejemplo, del arte popular. Por eso para canonizar figuras y situaciones se sigue apelando a los criterios europeos que son las normas tomadas como universalmente válidas. Las oligarquías de fines del siglo XIX y comienzos del XX hacían como que construían estados y culturas nacionales, pero se limitaban a crear un ordenamiento elitista controlado por ellos, desconociendo y dejando por fuera a los pobladores indígenas, mestizos o campesinos (Pini, 2005).

Al parecer, en la música se compartían ciertos rasgos propuestos anteriormente, y la sociedad aristocrática, que se encontraba muy apegada a las tradiciones europeas, lentamente comenzó a transformar la música en la capital colombiana:

El pasillo apareció hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares, como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían un carácter 'plebeyo'. Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austriaco, que en España pasó a ser vals, y en Francia la valse. Así se adaptó en Colombia, Venezuela y Ecuador, incluyéndose un movimiento más acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica (Abadía, 1995, pp. 38-39).

Comenta más adelante Abadía que el pasillo fue bien acogido por las clases más humildes, y los compositores populares y folclóricos comenzaron a producir más pasillos, destronando al bambuco, tan ampliamente difundido hasta entonces.

Continuando con la mirada a la sociedad y compositores, se observa que entre los elementos comunes de los países latinoamericanos se encuentra el marcado afecto de la sociedad aristocrática hacia la ópera, y parecería que continúa añorándose el modo de ser europeo, que se recrea en las clases burguesas latinoamericanas a través de la música importada o compuesta con los mismos parámetros. Pero este texto propone otra tendencia:

La preferencia por el romanticismo francés en literatura y por el romanticismo italiano en música se hizo porque respondían a las necesidades espirituales, traducían lo que los bogotanos aspiraban a decir y reflejaban sus ideas y su sensibilidad. [...] A finales de siglo se abandonaron estos temas, la música fue menos pretenciosa de glorias y se hizo más humana, más íntima, más sentimental, buscando lo bello, lo sensible y lo agradable: Donizetti fue preferido a Rossini; Bellini y Bizet reemplazaron al Auber republicano; *Lucía* y *Carmen* ocuparon el lugar dejado por *Fra Diavolo* y *Hernani*.

Schopenhauer afirmaba que la música, a diferencia de las demás artes, no era reproducción de ideas, sino reproducción de la voluntad misma. Tal vez la élite ilustrada bogotana encontró en la música lírica italiana la reproducción estética de la voluntad transformadora patriótica, anticolonial y liberal con la que quería llevar adelante la tarea histórica de secularizar la sociedad colombiana (Duarte y Rodríguez, 1991).

Otro elemento que permite analizar el *pensamiento musical revolucionado* de la primera mitad del siglo XIX (se nombra así por el desprendimiento y liberación de modelos europeos en pro de un arte nacional) es la educación que reciben los compositores; la mayoría de ellos son formados en Europa, especialmente en París, y siguen recibiendo las tendencias estilísticas que determinan el clima musical occidental, pero al regresar desbordan ese conocimiento en la búsqueda de los ritmos y melodías que son propios del país. Los resultados se producirán al final del siglo, con el movimiento musical denominado **nacionalismo**. Retomando la reflexión de Ivonne Pini acerca de los 50 años finales, se observa:

La segunda mitad del siglo XIX confirmó, en términos de imágenes, la necesidad de crear una memoria épica, que diera cuenta de aquellos personajes y eventos que marcaban la pauta en la orientación de la historia nacional que se estaba armando. [...] Como la nación no existía debía ser creada y por eso en el siglo XIX, por lo menos en sus comienzos, fue un proyecto revolucionario (Pini, 2005).

La memoria épica de las incipientes naciones se consignará en los **himnos nacionales**, género que se convierte en el más trascendente de la historia político-musical de los Estados. A lo largo del siglo XIX se escriben e instauran por decreto nacional los cantos épicos más importantes que identificarán y diferenciarán cada nación, y determinarán el sentimiento patriótico, los cuales recuerdan los acontecimientos que marcaron la historia revolucionaria del país. Este fenómeno será trascendental en la constitución de los ideales de belleza, que, al parecer, se relacionan con la búsqueda de la identidad nacional,

y surgen a partir de los movimientos revolucionarios hasta lograr la independencia de España y Portugal.

## 2.2.4 El siglo xx

El propósito político y social del siglo xx consistió en consolidar la idea de nación gestada desde la revolución del siglo anterior, y este hecho propugna un rápido crecimiento del nacionalismo<sup>20</sup>. Las artes consolidan este imaginario, pues desde la segunda mitad del siglo xix el arte nacional es uno de los objetivos de los artistas. Este imaginario es firmemente planteado por la literatura, que "reforzaba el academicismo que caracterizó el siglo" (Bethell, 1998, p. 180), y fue en la música donde la literatura influyó notablemente.

El movimiento nacionalista, especialmente en la música, decayó durante las tres primeras décadas del siglo xx, pero en América Latina perduró hasta 1950. Las nuevas tendencias que surgen a partir de la Segunda Guerra Mundial llegan a América, y son los compositores los que comienzan a experimentar y definir una o varias corrientes compositivas. Se observa que la música popular urbana se convertía en otra forma de afirmación de 'lo propio', y los tangos, las habaneras y otros géneros populares comenzaban a entrar en la escena de la música erudita<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Aunque se emparenta con el movimiento gestado en Europa a fines del siglo XVIII, en América Latina tendrá unas connotaciones diferentes.

<sup>21</sup> Este es un término ambiguo que se refiere a la música realizada por compositores formados en academias de tradición europea. Al respecto, Andrés Posada comenta que: "tiene las siguientes características: primero, contiene un cierto grado de elaboración, por lo tanto, no es empírica. Segundo, se basa principalmente en la tradición y en la evolución de la música occidental, desde la cultura griega hasta nuestros días. Tercero, requiere un adiestramiento musical y académico y es de tradición escrita. Y por último, persigue un placer o desarrollo estético y no una finalidad netamente comercial. Al abarcar todos estos aspectos se ha hecho difícil encontrar un término preciso que defina, sin ambigüedades, este tipo de música. Veamos sus denominaciones más comunes y sus posibles contradicciones. Se la llama música culta, (¿de cuál cultura?, ¿una sola, dominante?). También, como dije antes, muchas veces le decimos clásica... (pero el término clásico es ambiguo al tener varios significados, entre ellos: hace referencia a la música "de tradición culta..."; es un estilo dentro la historia musical y significa algo o alguien notable que se convierte de alguna manera en modelo). Música seria, (entonces nunca nos podrá hacer reír... ni será juguetona o sarcástica...); erudita, (¡qué pedantería!)... o académica, (¿lo que se aprende en una academia no se puede utilizar en todo tipo de músicas? o, ¿acaso se debe enseñar un solo tipo de música en las academias?). A mí, particularmente me gusta música de arte (¡Claro que es música de arte! pero, ¿no tienen ningún valor artístico otros tipos de música?...). O tal vez, de tradición escrita. (Hoy en día casi todos los tipos de música se transcriben en el papel, sobre todo con los nuevos programas de edición por computador). O mejor, sinfónica y de cámara (¿y la ópera?), o música de concierto (¿y los conciertos de música popular y comercial?).... Como se puede observar, ninguna de estas denominaciones es precisa. Tal vez entonces Música impopular..., como la denominara, con irónica precisión, el compositor uruguayo, Héctor Tosar, por ser hoy en día la más desconocida y menos popular de todas las músicas en América Latina... O si no preguntémosle a cualquier persona desprevenida qué entiende por música latinoamericana. La respuesta seguramente tendrá que ver con música popular y comercial de nuestros países". (POSADA, Andrés. La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. En Artes la revista Número 9, Volumen 5 Enero/Junio de 2005 Universidad de Antioquia, p. 15).

En la segunda mitad del siglo xx algunos compositores se opusieron al nacionalismo, al recurrir a diferentes técnicas y estéticas de su tiempo, como denomina Béhague. La oposición surge porque se reflexiona sobre la calidad de la música escrita bajo la corriente nacionalista, que al parecer tiende más al regionalismo exótico; otro factor incidente es el deseo de los compositores de ser reconocidos en el exterior a través de la calidad de sus obras escritas en el lenguaje que proponía Europa. La composición, de acuerdo con lo anterior, parece que depende aún de los modelos europeos, y, en cierto modo, estos predominarán en los años siguientes, hasta que la dependencia de Europa y Estados Unidos empieza a disminuir en el campo artístico. Béhague describe:

Desde alrededor de la mitad de la década de 1950, América Latina se orientó hacia un mundo más cosmopolita, al menos en las ciudades más grandes. Los elementos culturales extranjeros continuaron dominando, pero fueron deliberadamente asimilados dentro de un nuevo marco de referencia. Numerosos compositores comprendieron que dentro del proceso de asimilación debía tener lugar una selección natural cualitativa, seguida de una imitación, recreación y transformación de los modelos extranjeros, de acuerdo con las condiciones locales prevalentes y las necesidades individuales. El compositor latinoamericano progresista comenzó entonces a considerar su propio entorno cultural de un modo totalizante (p. 405).

Los compositores adoptan los modelos extranjeros y los integran al contexto Latinoamericano; en 1960, cuando las nuevas corrientes surgen, es muy difícil para los innovadores encontrar apoyo oficial para la difusión de las obras. Las dificultades se encuentran en los conjuntos o agrupaciones que interpretan las obras, y en la publicación y grabación de estas; este hecho hace que los compositores residan en otros países que apoyan su creatividad y en donde les sea posible vivir del oficio. A continuación se presentan brevemente las características y tendencias compositivas desarrolladas en algunos países de América Latina durante el siglo xx.

En Argentina, hacia los años treinta, decae la música nacionalista, y los compositores se inclinan por la vanguardia que en este periodo se estaba expandiendo en Europa. Entre el nuevo lenguaje musical se incluyen las técnicas neoclásicas, expresionistas, el dodecafonismo, el serialismo y hasta el jazz o la música para cine. Con este panorama, la última generación del siglo xx intenta encontrar técnicas más universales o se inclina de nuevo por el nacionalismo.

En México, antes de la revolución, la influencia de la música europea era bastante poderosa, y se imitaron los modelos románticos que excluían la música folclórica mexicana. Luego de la revolución de 1910 se organizaron academias que educaron compositores que escribieron música con un marcado acento nacionalista, que incluyó elementos del folclor mestizo e indígena, en lo que llamó Carlos Chávez el *Renacimiento Azteca* (Béhague, p. 189); esta fue una de las épocas más importantes de la vida musical de este país. La generación de finales de siglo se inclinó al lenguaje vanguardista, sin perder la esencia de la música mexicana.

En Cuba, la música popular era muy fuerte, en tanto que se oponía a la influencia española, y los compositores "serios", como los denomina Bethell (p. 198), encontraban dificultades a la hora de establecer una posición estilística; tendencias como el afrocubanismo fueron el producto de un movimiento de artistas (poetas, artistas y músicos, llamados el Grupo Minorista) que propusieron las bases intelectuales para la renovación de la cultura.

En Brasil, la figura más destacada del siglo fue Heitor Villalobos, que se caracterizó por su notable interés en la música folclórica y popular del país, que involucraba todas las etnias del continente; viajó a lo largo del territorio aprendiendo intuitivamente la música y rechazando la formación académica. Bethell comenta que: "se adaptó instintivamente (mejor dicho se anticipó) a la moda que consistía en combinar la innovación formal con el contenido primitivo" (p. 201).

En Colombia, durante el siglo xx, se apoyó de nuevo la educación musical, lo cual repercutió en la creación del Conservatorio Nacional, que, lógicamente, fue el centro de la nueva generación de compositores del país. Entre aquellos compositores se encontraba Guillermo Uribe Holguín, quien luego de haber culminado sus estudios en París trae los modelos compositivos en boga en Europa, como el estilo impresionista, que combina esta tendencia estilística con elementos del folclor nacional o indigenista. Otro compositor de notable importancia por su influencia en la educación musical y la composición fue Antonio María Valencia, quien hizo un recorrido muy parecido al de Uribe Holguín, pues se preocupó en la primera y en última etapa de su vida por la música nacional, a la que incorporó, en sus composiciones, los estilos europeos. Más recientemente se destacan algunos compositores que han tomado distintas corrientes para la composición, entre ellos Blas Emilio Atehortúa, quien ha mantenido siempre la atención en la música nacional. Otros compositores formados en el exterior se inclinaron por la música nacional, pero expresada desde las diferentes tendencias

estilísticas de la música occidental. Este fenómeno aconteció en las primeras décadas del siglo, y en la segunda generación el interés compositivo se vuelca a la vanguardia, en algunos casos sin separarse de la música tradicional colombiana.

**2.2.4.1 El pensamiento musical en el siglo xx.** De acuerdo con el recorrido anterior, pareciera que la estética musical latinoamericana en la primera mitad del siglo fue nacionalista; pero, para Gerard Béhague, el nacionalismo musical latinoamericano no se ha definido, aunque comparta ciertas características con el movimiento europeo. En América Latina las funciones y el significado de este estilo han variado de acuerdo con la recepción del compositor: "Consideraciones socio-musicales muy a menudo explican la actitud de muchos compositores latinoamericanos hacia el nacionalismo musical. El examen del entorno social de un compositor dado revela frecuentemente su deliberado evitar brechas entre él mismo y las condiciones artísticas dominantes" (Béhague, p. 183).

Esto quiere decir que el compositor pudo estar influenciado por distintos factores a la hora de decidirse por reflejar un pensamiento nacionalista en su obra, entre los cuales se pueden contar razones socio-políticas en los años sesenta y el reconocimiento en el exterior, que explica muy bien Béhague: "puede haber sido convencido de que podía ganar reconocimiento internacional sólo como traductor de su propia cultura y no como imitador de la europea" (p. 183).

Acerca de la tendencia estética nacionalista Aurelio Tello explica:

La idea de crear un arte "nacional" no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El "nacionalismo", esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aún de atonalismo<sup>22</sup> (es decir, de "modernidad" en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México [...], sino que respondió

<sup>22</sup> La tonalidad es una de las bases constitutivas de la música desde fines del Renacimiento; es el término que designa las relaciones de jerarquía que existen entre los grados de una escala elegida respecto del primer grado de esta escala. Para comprender las palabras escritas se descompone y el prefijo otorgará la estructura utilizada (poli: muchas; tonalismo: tonalidades).

a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinversiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa (Tello, n.d., p. 3).

Otra postura acerca de Nacionalismo en América Latina es la advertida por Egberto Bermúdez (1984, p. 75); lo presenta como un concepto político ligado con la creatividad artística, pues era muy difícil desligar la producción de la ideología; aclara que la mayoría de los productos artísticos presentan cierta superficialidad en la incorporación de lo considerado como nacional. Entonces, el nacionalismo se convierte en un término frágil, ambiguo y adaptable a cualquier circunstancia, que en la primera mitad del siglo tuvo como propósito "forjar una nacionalidad y lograr una integración de objetivos desarrollistas; el segundo en donde se pretendió consolidar la posición del país en el ámbito internacional" (Bermúdez, 1984, p. 76). Esto se refleja en la producción artística, como la búsqueda de identidad y autenticidad de los países de América Latina, y Bermúdez plantea dos corrientes, que son **la urgencia de pertenecer** y el **instinto de explorar**. Si se observa el recorrido histórico musical de los países mencionados anteriormente, el fenómeno se evidencia claramente.

En el siglo XX, el tema de la música y de su relación con el proyecto de nación se estrecha, y es más notorio el hecho de una búsqueda de identidad a través de este tipo de expresión; a diferencia de épocas pasadas, en este siglo los compositores se atreven a proponer reflexiones sobre la música en América Latina.

En la mayoría de los compositores, comenta Béhague, ha prevalecido el *eclecticismo*, pues pueden combinar diferentes técnicas y estilos de la música en los periodos de su vida compositiva. Hacia la década los treinta se crean distintas asociaciones de compositores que "propugnan la modernización de la composición en Latinoamérica, a fin de sincronizar su desarrollo con el de Europa" (Béhague, p. 351). Bermúdez, al final de su texto, plantea un debate sobre el tema del nacionalismo, en procura de aclarar su fundamento, y expone inquietudes pertinentes en cuanto a las dos disciplinas que nutren este trabajo:

A la pregunta de cuál es el arte latinoamericano, S. Yurkievich responde: "el producido por artistas latinoamericanos, sea cual fuere su estética o su lugar de residencia". Al cuestionarse por la posibilidad de existencia de una filosofía latinoamericana, Rubén Sierra concluye que "así como Latinoamérica llegó a tener poesía, así mismo podemos esperar que tendremos filosofía latinoamericana cuando simplemente hagamos filosofía". Ahora bien, al interrogarse sobre la especificidad del arte colombiano [...] parafraseando a Sierra ¿podemos afirmar que tendremos arte colombiano en cuanto simplemente hagamos arte? (1984, p. 78).

A propósito de la inquietud planteada por el arte específicamente colombiano, a continuación se presenta una breve descripción de lo acontecido en Colombia, pues, aunque a lo largo del recorrido anterior se evidenciaron ciertos planteamientos, es necesario, por el contexto de las obras elegidas para el análisis estético, conocer la cuestión de la música en Colombia. El propósito de esto es articular lo visto en el primer capítulo sobre la jerarquización de las artes y el caso específico de la música del país para comprender la evolución musical y su categorización, ya que fueron elegidas tres obras de la música erudita colombiana.

### 2.3 EL PENSAMIENTO MUSICAL EN COLOMBIA

Los antecedentes históricos del pensamiento musical en Colombia son similares a los de América Latina, ya expuestos; se complementan con la categorización presentada por Barreiro y por Rojas, hasta los comienzos del siglo XIX, y con que, al parecer, la tipificación de lo culto y lo popular en la estética musical tiene que ver en gran medida con la educación en general (en un comienzo adoctrinamiento), con la educación musical, con el esparcimiento social (en una mínima proporción para el latinoamericano) y con la identidad de las naciones a lo largo de la historia de América Latina; pero en este aparte se hará la remisión enfatizando el caso de Colombia. A continuación una breve descripción de la historia, con el propósito de descubrir en qué momento se da la división de la música *culta* y *popular* en el país.

Las referencias sobre música y educación musical, de toda América Latina, datan de la época de la Colonia, dado que a partir de la llegada de españoles y portugueses comienzan a escribirse los acontecimientos según el saber historiográfico, saber propiamente occidental, y aunque los propósitos no son estéticos, marcarán profundamente el gusto y los parámetros de lo que se considerará bello en la música de Latinoamérica, como se verá a continuación.

En la Colonia, por lo menos, la educación musical parece hacer parte de un proyecto social, religioso, económico y político de dos potencias del mundo en el siglo xv, como indica Gerard Béhague: "[Los misioneros] continuamente elogiaron la aptitud de los indios para asimilar los rasgos culturales europeos, sobre todo la música" (p. 22). De ser un instrumento de conversión, con el paso del tiempo la música fue ganando la aceptación y la disposición de los indígenas, evidenciadas en la construcción y conformación de agrupaciones instrumentales y vocales similares a las europeas, durante la primera mitad del siglo xvi.

Para la segunda mitad del siglo xvi, los colegios fundados por franciscanos y jesuitas a lo largo del continente incluían en sus planes de estudio la educación musical, y seleccionaban especialmente a los hijos de la "nobleza" indígena como parte de este proyecto de instrucción. Las crónicas de los siglos xvi y xvii, escritas por los misioneros españoles, narran sobre el "transplante de los valores culturales europeos" (Béhague, p. 25). Entonces se pueden plantear algunos de los propósitos de la educación musical, como parte de un *transplante estético*:

Los principales objetivos [de la Iglesia] que la impulsaron al desarrollo de este arte fueron: proveer música necesaria para el culto, facilitar la adaptación de la sociedad indígena a los nuevos patrones socioculturales y utilizarla como instrumento de evangelización. Así lo señala el texto del Padre Smith, quien fue uno de los misioneros Jesuitas más destacados de la zona de las reducciones de Chiquitos: *"Enseñamos a la gente todas esas cosas mundanas para que se deshagan de sus costumbres rudas y se asemejen a personas civilizadas predispuestas al cristianismo"* (Couve, p. 6).

El logro de la imitación de los modelos musicales europeos fue bastante alto, culminando en esta época con brillantes composiciones creadas por indígenas al mejor estilo del viejo continente; brillantes, porque fueron examinadas por maestros españoles de composición, y se deduce, por los principios de aquel entonces, que las obras cumplieron con los **únicos y, por lo tanto, válidos modelos de belleza adecuados** para la música religiosa de la época. Este tipo de modelo buscaba la belleza en los valores que se transmitían y se transplantaban a través de ella: lo bello era cantar al igual que en las catedrales europeas; lo bello era evangelizar y civilizar a la propia imagen del colonizador.

El siglo xviii continuó cultivando el canto gregoriano para el culto, patrocinado y transmitido por la Iglesia, a través de los maestros de Capilla, y en cuanto

a la música dramática e instrumental, las interpretaciones de las obras escritas en Europa no se demoraban en llegar, junto con virtuosos ejecutantes de instrumentos que conformaban las agrupaciones. De lo anterior se deduce que la enseñanza de la música instrumental y vocal no sacra era de carácter informal, siempre conservando la idea de mantener un **modo de ser** que incluía las tradiciones, la política y, por supuesto, el esparcimiento que daba el arte a los europeos y criollos en el Nuevo Continente.

Por su parte, la época Republicana comenzó con la búsqueda de la independencia de los imperios, situación que tendría profundas repercusiones en el ámbito musical<sup>23</sup>. Esta labor fue la más importante en la consolidación de la idea de Nación y del movimiento artístico bautizado con el mismo nombre de *nacionalismo*. Los Estados latinoamericanos trataron de apoyar el desarrollo de la actividad musical, y empezaron a crearse las instituciones musicales, orquestas, teatros y, fundamentalmente, academias o conservatorios de música, **con el objetivo de consolidar a través de la música aquello que diera identidad y caracterizara la ideología del momento**. Autoras como Couve y Dal Pino muestran panorámicamente estas ideas, que pueden ser comunes para Latinoamérica, hacia la segunda mitad del siglo XIX:

A partir del siglo XIX y principios del siglo XX se crearon conservatorios dependientes del Estado, con el fin de promover la formación de artistas nacionales. En general, estas instituciones aplicaron el modelo "conservatori" europeo<sup>24</sup>, siendo de los más respetados el de París. [...] La permanencia y desarrollo tanto de conservatorios como de políticas protectoras del artista nacional dependieron fundamentalmente del interés de los hombres de gobierno por este arte, por lo tanto, su desarrollo fue fluctuante, teniendo en cuenta la azarosa vida política e institucional latinoamericana. [...] En países como Chile, Colombia, Uruguay, Bolivia, el Estado promovió la incorporación de la enseñanza musical a la formación básica general. La música se consideró un medio para ennoblecer al ciudadano poniendo de manifiesto sus virtudes, valores y capacidades (Couve, p. 6).

Obsérvese la contradicción que se presenta dentro de los nuevos Estados de fines del siglo XIX y comienzos del XX: la conformación de una **nacionalidad** que se cree o componga en música y se ponga en escena a través de la música, pero desde los modelos educativos europeos. *La*

<sup>23</sup> Recuérdese lo dicho en el Capítulo II acerca de la creación de los Estados.

<sup>24</sup> De acuerdo con lo realizado en Bogotá, este modelo busca: enseñar la teoría de la música, educar el oído y la voz, y la ejecución del piano y de los instrumentos de la orquesta y la banda.

*búsqueda de la identidad de la comunidad nacional está mediada por los ideales estéticos de Occidente, que continúan su afianzamiento por medio de la educación musical.*

Adviértase en qué medida esto es sustentable en Colombia: en el texto *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* (Duque, citada en Bermúdez, 1999, p. 139), en el aparte titulado *El estudio de la música*, la autora) describe que lo acontecido en la capital a fines del siglo XIX y principios del XX influyó en el resto del país. La creación de agrupaciones e institutos para la enseñanza de la música fue el **modelo** para establecer parámetros en cuanto a lo que debería ser la actividad musical y la enseñanza de esta. Así, en 1882 se estableció la **Academia Nacional de Música**, que buscaba, primordialmente, la **titulación para el ejercicio profesional de la música**. Entre los objetivos de la Academia estaban: "enseñar los rudimentos teóricos de la música, garantizar la proficiencia en el canto, la ejecución del piano y de los instrumentos de la orquesta y la banda" (Bermúdez, 1999, p. 136), y esta institución aplicó los modelos de varios conservatorios, como el de Londres, París, Bruselas, Madrid, Frankfurt y Leipzig, no solo para su *pensum*, sino para su organización administrativa. El propósito, como se dijo, fue la titulación por medio de una institución pública, pero este no era el único, ya que se contemplaba una intención moral dentro de su reglamento: "Price [primer director y mecenas de la institución] creía firmemente que la música tenía el potencial para moldear el espíritu, y a través de guías de comportamiento estricto podía alejar al músico colombiano del consumo de alcohol y de la fiesta" (Duque en Bermúdez, 1999, p. 137), comportamiento atribuido, posiblemente, a los festejos en donde se interpretaba la música popular.

Las intenciones y los objetivos son comunes a lo largo del continente: una preocupación en torno a la formación de lo que será la producción musical en el siglo XX; para este siglo, los propósitos de las Academias se consolidan, tomando nuevos rumbos, y, específicamente en Bogotá, la llegada de Guillermo Uribe Holguín<sup>25</sup> a la Academia Nacional de Música divide el panorama de la sociedad capitalina. El objetivo primordial de Uribe Holguín era establecer un 'espacio' para la música académica; un espacio para enseñarla y para difundirla, pues la mayoría de los músicos y el público de finales del siglo XIX no conocían con propiedad la música

<sup>25</sup> Compositor bogotano (1880-1971) catalogado como uno de los más importantes de su generación. Formado en la Schola Cantorum de París.

de Beethoven o no conocían a Wagner, y su conocimiento se centraba en la música de salón, además del repertorio eclesiástico heredado de la Colonia.

Así cambia el nombre de Academia por el de **Conservatorio, transformando los planes de estudio a semejanza de los de la Schola Cantorum de París**. La música requería otro tipo de expresividad que se apoyaba en las ideas nacionalistas del resto del continente; pero a pesar de las reformas de Uribe Holguín, según describe Duque (citada en Bermúdez, 1999), Antonio María Valencia<sup>26</sup> encontró errores en la enseñanza de la composición. La idea de crear una música académica que representara los postulados nacionalistas no era fácil de concretar en el Conservatorio.

La constante lucha por atraer público y por formar instrumentistas, y la fuerte raigambre de la música popular comenzaron a distanciar al Conservatorio del contexto en el cual estaba asentado. Había comenzado la fractura entre la música popular y la música académica en Bogotá; **es así como fueron prohibidas la interpretación de la música popular colombiana** y "las ejecuciones sin partituras, para imponer la noción de la existencia de una sola música de calidad y valor" (Duque en Bermúdez, 1999, p. 148) dentro del Conservatorio, postura que recibió una pronta respuesta de los músicos que no pertenecían a este grupo de la música académica, intensificando las ejecuciones de la música popular.

La separación entre la música popular y la música académica perjudicó la producción compositiva nacional, pues no se logró la articulación novedosa de los dos estilos propios del mestizaje cultural heredado por la historia e inconscientemente aceptado dentro de la educación musical, a través de la inclusión de los modelos de los conservatorios europeos. El resultado fue el bajo impacto de la composición colombiana en el exterior durante la primera mitad del siglo xx (periodo de *Nacionalismo musical*); entonces surge la pregunta: ¿cuál es la causa de que el conservatorio no haya generado la creación de música con identidad dentro y fuera del país? Las obras creadas fueron escritas por pocos compositores, que no tenían elementos determinantes para descollar en el ámbito latinoamericano; las técnicas utilizadas y el lenguaje eran bastante similares a las propuestas estéticas que se habían desarrollado poco antes en Europa.

<sup>26</sup> Compositor caleño de comienzos del siglo XX (1902-1952); fundador del Conservatorio de Cali, luego de su estadía en Bogotá. Formado en la Schola Cantorum de París.

Con estos antecedentes, en 1936 el Conservatorio se anexa a la Universidad Nacional. Comienza la historia de la educación musical superior en el país, ya no desde el emblema institucional de la música en el siglo XIX, el Conservatorio, sino desde una institución que tiene por objetivo mostrar la multiplicidad de saberes desde muy diversas perspectivas. Esta historia se repetirá en la mayoría de las ciudades de Colombia: la creación de Escuelas, Institutos o Conservatorios de Música que posteriormente se anexan a centros universitarios, en pro de la titulación profesional en música (ello para dar validez académica al ejercicio de la música), manteniendo la imitación de modelos educativos que plantean la *estética musical europea como verdad absoluta*<sup>27</sup>.

Dentro de la historia de la educación musical a partir de 1933, las instituciones encargadas de esta labor recibieron docentes extranjeros y exalumnos que complementaron sus estudios en el exterior. Esta particularidad permitió, y aún permite, conocer las distintas tendencias estilísticas que se plantearon en Europa durante el siglo XX, y, por ende, las directrices estéticas que las sustentaban. En Europa, las decisiones políticas, la situación social después de las guerras y los avances tecnológicos gestan múltiples y diversas técnicas compositivas que desembocan en nuevas expresiones estéticas que llegan a Latinoamérica, planteando diferentes lenguajes y lógicas musicales para los intérpretes y, sobre todo, para los compositores de la segunda mitad del siglo XX que inician estudios en las centros educativos colombianos bajo la influencia de estas tendencias.

En los años sesenta surge otra generación de músicos, que estudian en el Conservatorio de la Universidad Nacional y luego en el extranjero, empezando así una renovación en la proyección de la música académica colombiana, la cual se manifestará poco tiempo después con los nombres de Jacqueline Nova, Fabio González Zuleta y Blas Emilio Atehortúa. En cuanto a la composición folclórica y popular, se alcanzan niveles altos, como, por

<sup>27</sup> Esta idea puede abrir horizontes para la realización de futuras investigaciones sobre la filosofía de la educación musical en América Latina o en Colombia, o sobre los propósitos estéticos en la construcción de identidad de los programas de educación superior en música, pues después de 70 años surgen preguntas como ¿qué tanto han cambiado los modelos educativos de la música del siglo XIX en la universidad de principios del siglo XXI? y ¿continúa el *pensum* de la Schola Cantorum Paris o ha existido apertura a modelos norteamericanos, rusos, alemanes, y en qué medida esto ha contribuido al desarrollo y fortalecimiento de la música nacional en el ámbito académico desde fines del 1940? Difícilmente se pueden contestar estas preguntas sin la rigurosidad de la investigación; pero se puede intuir que en muchos centros educativos continúan los antiguos modelos o se han afianzando modelos extranjeros que no preparan al compositor formado en la universidad para transcribir, interpretar y comunicar los distintos contextos musicales del país, por medio de la música.

ejemplo, con Lucho Bermúdez y los jóvenes de aquella época que se acercaron al pop o al rock; pero como dice Egberto Bermúdez: "estos cambios no lograron tocar el problema fundamental, la falta de opciones musicales en la educación primaria y secundaria, vitales en el fortalecimiento de cualquier medio musical" (1999, p. 10).

Bermúdez comenta que el Conservatorio y otras instituciones hubiesen podido ser partícipes del proceso educativo con los músicos folclóricos y populares, pero que los prejuicios de quienes regían las instituciones no permitieron ofrecer mayor cobertura educativa musical a todo tipo de músicos; las situaciones que comenta el autor, referidas a los prejuicios y la falta de una sólida educación musical en los niveles de primaria y secundaria, no han permitido la formación de público, ni la difusión en el país de las obras de estos compositores, que son conocidos en América y Europa.

Como se dijo al comienzo de este aparte sobre la semejanza histórico-musical en América Latina, se puede decir que a lo largo de la historia la música ha tenido propósitos eminentemente prácticos y algo distintos a los desarrollados en Europa. En la Colonia, la música era interpretada como parte del culto religioso, para transmitir los valores culturales europeos: en este periodo *la belleza de la música interpretada en América Latina radicaba en afianzar el modo de ser occidental*. Esto continuó en la época Republicana hasta el siglo XIX, cuando surge el estudio profesional de la música; la intención es validar la interpretación musical como una profesión, y a partir de ello disciplinar la conducta indecorosa (según Jorge Price) de algunos músicos. Esto recuerda los propósitos pedagógicos de la antigua filosofía griega sobre la formación del carácter: en Latinoamérica ¿podría pensarse en la educación musical para la formación del carácter o del espíritu?<sup>28</sup>.

En lo expuesto sobre el recorrido del pensamiento musical de América Latina se puede concluir que no existe una idea contundente de lo que ha sido la estética musical en esta región. Los planteamientos apenas acercan a la deducción de lo que posiblemente se consideró y se considera como parámetro de belleza en las composiciones; además, permite observar que la música ha tenido un desarrollo que no ha sido estudiado tan profundamente como la literatura o las artes plásticas. Esto se debe, tal vez, a la pérdida de los componentes éticos y metafísicos de la música heredados

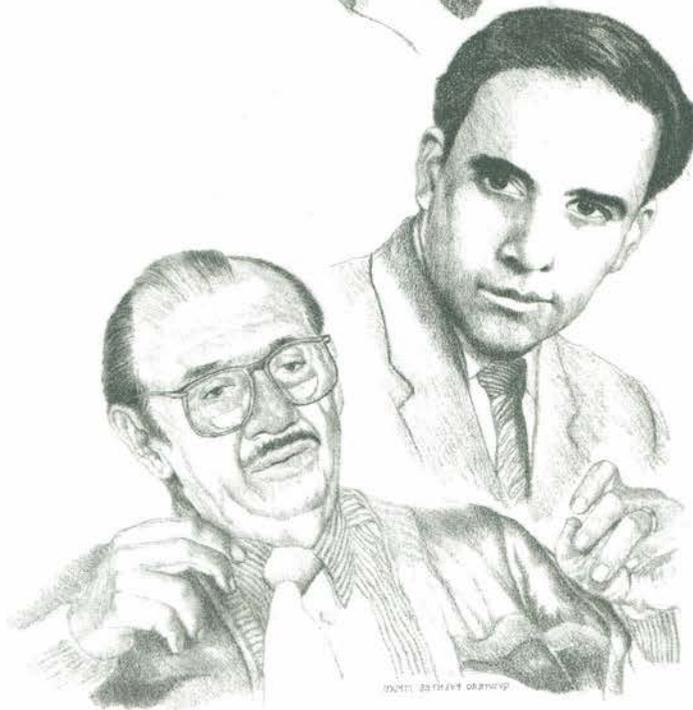
---

<sup>28</sup> Esto puede generar inquietud investigativa, en cuanto a la formación ética desde la música en América Latina.

por Europa desde la Conquista, y se hace imprescindible que la música se estudie desde la reflexión filosófica, lo cual es posible si se tiene en cuenta que una de las cuestiones por las cuales indaga la filosofía latinoamericana se refiere a la cultura. Por ello, como aporte que satisfaga estas inquietudes, a continuación se presentará una propuesta de lo que puede ser la integración entre música y filosofía, para poder dar cuenta de la música en América Latina, y así incluirse como parte de los estudios sobre la estética en el subcontinente, y con ello hacer otro tipo de comprensión de la cultura, la identidad y el hombre, unida a los estudios históricos y analíticos de la música.

+





### **3. DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA EN TRES OBRAS COLOMBIANAS**

#### **Concierto para piano y orquesta en la menor, Goé Payary y Ciénaga de Oro**

Los anteriores capítulos han permitido encontrar ciertos vacíos dentro de las investigaciones y reflexiones realizadas sobre la estética y la estética musical; se destaca la carencia de reflexiones sobre estos temas en América Latina, hecho que genera ambigüedad en los análisis de la historia socio-musical o de las obras, al confundir la estética con el estilo musical; este hecho, posiblemente, ha limitado el acercamiento de la filosofía a esta expresión cultural, pues encuentra que no existe un problema para ser investigado; entonces, se hace necesario presentar un proyecto que permita articular la disciplina filosófica y la musical. En este capítulo se intentará explicitar las propuestas estéticas musicales presentadas en tres obras colombianas escritas durante las dos últimas décadas del siglo xx en el país por tres famosos compositores, ganadores de reconocimientos nacionales e internacionales a su obra; para ello se tendrán en cuenta la definición de estética musical, las cuestiones sobre la música latinoamericana y el recorrido histórico, como antecedentes fundamentales que permitirán la contextualización sobre el tema por desarrollarse en este capítulo.

Este tercer capítulo es quizá el primer estudio interdisciplinario entre la música y la filosofía latinoamericana, que convergen en sus características históricas y en ciertas cuestiones enmarcadas en lo social, lo racial, lo político y lo cultural. Al igual que el filósofo latinoamericano plasma sus ideas de acuerdo con aquello que le parece propio de la reflexión que se debe realizar en el subcontinente, el compositor plasma sus ideas respecto al medio en el que encuentra con otro lenguaje, intentando crear aquello que le parece bello de su experiencia, su entorno y lo que desea comunicar.

Para desarrollar el propósito anunciado, el capítulo se divide en tres partes; en la primera se presenta el modelo estético por utilizar, en la segunda se aplica el modelo a las obras elegidas y en la tercera se exponen las perspectivas que se pueden proponer a partir de esta investigación. El análisis estético de los opus elegidos requiere la escucha de la música antes de leer el texto. Infortunadamente no fue posible incluir a todos los compositores que han escrito música de alta calidad y reconocimiento durante la segunda mitad del siglo xx; los incluidos se seleccionaron debido a que hay poca documentación y conocimiento de sus obras en los ámbitos académicos y, por supuesto, en el público general, y también en homenaje a su trayectoria, buscando su difusión a través de este trabajo.

### 3.1 ANÁLISIS ESTÉTICO: TRES OBRAS, TRES COMPOSITORES DE COLOMBIA

El objetivo de esta parte es explicitar la estética musical presente en tres obras de distintos compositores colombianos de finales del siglo xx; para ello se requiere de un modelo de análisis que permita dar cuenta de la estética, recurriendo a otras disciplinas como la historia, los estudios culturales y el análisis musical. Lo anterior, sin caer en la exposición de la obra desde los aspectos que le competen a la teoría de la música. Además, para ello también es necesario tener en cuenta dos elementos fundamentales dentro de la música latinoamericana, que fueron expuestos en el capítulo I al tratar el tema de las cuestiones de la música latinoamericana; el primero, que se centra en ubicar una diversidad de posiciones estéticas, es ratificado en la reconstrucción histórica de América Latina, en donde el siglo xx genera todo tipo de obras con tendencias universalistas o nacionalistas; el segundo elemento, que está presente en los capítulos anteriores, es la imperiosa necesidad de transmitir en la música "aquello" que "debe" identificar al latinoamericano con su cultura; Dante Grela lo expone así:

Hay ciertas características que, sin duda, se presentan como inherentes en profundidad a la creación artística de Latinoamérica (tanto general como en el caso específico de la creación musical). Y creo, al respecto, que dos de las que se imponen con marcada presencia (y, particularmente, dentro de la creación musical latinoamericana del siglo xx), son:

- a) **La constante coexistencia de posiciones estéticas** de una fuerte diversidad, dando lugar a un caleidoscopio sumamente variado de productos creativos;

- b) **El planteo de la noción de identidad cultural** respecto de la cual un gran número de compositores se ha venido interrogando, y, consecuentemente, llevando a cabo una toma de posición a través de su obra (y en muchos casos, también mediante el planteo conceptual), (2000-2001, p. 75).

Por lo tanto, hay que tener presentes estos dos factores como parte del modelo de análisis estético que se propondrá a continuación, aclarando que la apreciación de la belleza en la música estará siempre mediada por lo personal, pues, como en toda reflexión estética, existen dos componentes: el objeto, para el caso de la música, lo que causa la inspiración de la obra y la obra, y el sujeto, para el caso de la música, el compositor, el intérprete y el oyente, quienes giran en torno a dos preguntas fundamentales: ¿qué es lo bello? y ¿por qué alguien siente la experiencia de que algo es bello? Preguntas que recuerdan lo expuesto por Randel en el capítulo I, como incógnitas fundamentales de la estética musical, las cuales se resumieron en la obra musical como una pregunta lógica u ontológica, y el contenido musical como la "excitación" que genera la música.

Así pues, el modelo de análisis estético de la música colombiana se sustentará en la definición propuesta en el primer capítulo: la estética de la música es *la disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música; y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico, socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical*. Si se tienen en cuenta los aspectos que se deben revisar a la hora de emitir un juicio estético, se plantean los siguientes criterios para analizar una obra:

### **3.1.1 Criterios propuestos para realizar un análisis estético**

Los criterios que se exponen a continuación permitirán al hermeneuta, o analítico de la música, organizar de forma ordenada la información que se necesita para entender la totalidad de la obra. Con el ordenamiento dado se puede indagar sobre su origen, la ideología y lo que se percibe de ella a partir de los dos primeros preceptos. El origen permite conocer la ubicación cronológica y espacial de la composición, además de investigar sobre la experiencia artística y estética de su creador. La ideología permitirá observar qué está contenido en la obra, teniendo en cuenta el material temático musical y reflexivo escrito por el autor. El último criterio se centra en la comprensión del origen, en el contenido y, si fuese posible, en el propósito mismo de la obra, por parte de quien realiza el análisis, para luego hacer explícito el

componente ideológico y lo bello de la composición musical. Obsérvese la evidencia.

## 1) El porqué de la obra

*¿Cuál es el contexto socio-histórico y geográfico de la obra?* Es indispensable la ubicación temporal y social de las obras por analizar, pues la obra es reflejo de determinada cultura: "Las obras son una entidad histórico-social, un producto del hombre y su historia que tiene su raíz y origen fundamental (aunque no único) en la expresividad de la voz humana" (Adorno, 2000, p. 12). Conociendo este aspecto será más fácil su comprensión y su articulación con el momento histórico de su creación, interpretación y aceptación del público. Al ser un reflejo de la cultura, transmite los parámetros impuestos por esta para considerar bella la obra y buscar en ella los valores propios:

Lo principal que entrega la historia sobre la apreciación de lo bello, para nuestro objeto, son valores, incluyendo a su respecto criterios, categorías y, sobre todo ejemplos de lo que se acepta como acreedor de este predicado. Una relación óptima de recepción de la obra de arte en una época determinada goza de una gran extensión de la validez de sus valores aceptados los que, con frecuencia, lleva no sólo a generalizar prematuramente sobre los mismos para otras sociedades, sino que aún para todo tiempo y lugar (Becerra, 1986).

Acerca de la pregunta por el contexto geográfico y de la necesidad de su ubicación, se puede decir que es opcional para el analista, ya que no todas las obras requieren de esta explicación, solamente aquellas que se apartan de la historia y el lenguaje de la música europea. Entonces, al indagar por las diferentes músicas que se hacen en el mundo o en periodos diferentes, incluir el contexto geográfico toma una relevancia inesperada, ya que las costumbres y la misma geográfica influye en el modo de ser. Zamacois comenta:

Si se tienen en cuenta las diferencias raciales y de situación geográfica de los pueblos, aunque únicamente se consideren dos grandes grupos, Occidente y Oriente, con las historias respectivas de su cultura y de su civilización, ya deberá aceptarse la existencia de una diferencia inicial en la concepción de Belleza y, como consecuencia, la de dos tipos distintos derivados de la sensibilidad, a la vez distinta, de occidentales y orientales (1990, p. 8).

*¿Quién la creó?* Dentro de la comprensión de la obra es necesario preguntarse por su origen, y en este criterio es donde entra a actuar el compositor; porque las obras no son autónomas, fueron el medio de expresar "algo" por "alguien", con los procesos requeridos para hacerlo:

*"Lo que importa no es el qué, sino el porqué"* [frase dicha por Pierre Boulez]. Aquí tenemos una novedad muy importante porque Boulez está introduciendo al compositor en el análisis. Lo que está diciendo es que la obra en sí misma no es autónoma, si uno pretende desentrañar algo verdaderamente valioso de ella en todo momento debe hacer referencia al creador que la concibió: El "porqué", por supuesto, nos remite al compositor y a la enorme cantidad de decisiones que toda creación necesariamente implica (Ortiz, 2004).

Entonces, la relación entre compositor y obra será fundante; conocer su biografía corroborará el contexto socio-histórico de la obra, y su trayectoria compositiva permitirá acercarse al conocimiento de *cuál es la experiencia de lo bello que posee el autor*.

## 2) El qué de la obra

*¿Cuál es el lenguaje y la forma de la obra?* Este aspecto netamente musical permite al oyente formado en la música distinguir el lenguaje utilizado para la composición de la obra y su relación con el contexto socio-histórico en el que se encontraba el autor. El lenguaje que se plasma es lo realmente tangible en la música: "El objeto es la obra de arte, la notación es su lenguaje-objeto" (Becerra, 1986). Articulado al lenguaje se encuentra la forma, término bastante ambiguo y muy tangible para algo intangible; se refiere a la coherencia del discurso musical, concebido por el compositor como una unidad, a pesar de las partes que se puedan encontrar en él, y como tal, él puede elegir múltiples formas para la organización de ese discurso. Ese discurso es una representación mental para los tres actores de la música: el compositor, el intérprete y el oyente.

El artista, quien proporciona belleza a sus creaciones al atribuirles una forma. La materia trabajada por el arte se convierte en hermosa. La forma no estaba en la materia, más en la mente del artista, antes de pasar por aquella, y no pasa toda, ya que continúa en la mente del artífice, y en la materia no resulta pura tal cual el artista la imaginara, sino cuanto la materia ha obedecido al arte [...] la música que suena nace de otra música superior al sentido (Forns, 1972, p. 276).

*¿Cuál es el contenido y la expresión de la obra?* Estos dos aspectos están profundamente ligados con los anteriores y, a la vez, mutuamente ligados entre sí, ya que por medio de la forma y el lenguaje se imprime "algo", y ese "algo" se expresa, se comunica. Adorno lo describió así: "El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan y solo hay que descifrar su configuración y no la disolución del enigma. La acción del compositor es casi la de un traductor con la sociedad" (2000, p. 12). Se entenderá esto como lo propuso Dahlhaus dentro de su definición de la estética musical: la música tiene un significado "intencional", ya que cobra sentido cuando el oyente logra captarlo. El develar ese "algo" que tiene la música hace que el oyente se identifique con ello, descubriendo su belleza. Dentro de la corriente psicológica de la estética, "Vischer la conceptuaba como uno de los diferentes grados de nuestra vida afectiva en los objetos, especialmente en los bellos, y cuyo resultado es identificar el objeto con nosotros y a nosotros con el objeto" (Adorno, p. 299). De lo anterior se deduce que existirá una perfecta comunicación entre las partes y con la sociedad en la que mora el oyente:

Todo esto nos lleva necesariamente a considerar la estética como una cuestión social antes que psicológica. No deseamos negar la existencia de una reacción permanente del sujeto receptor ante la obra de arte, en especial en el transcurso temporal de la música. Pero lo que los individuos establecen como conducta respecto de la música es aparte del Ser, como lo es la comunicación misma, un hecho social (Becerra, 1986).

En el arte se transmite la ideología de sus autores, y es en este aparte donde será posible articular el hecho musical con el pensamiento filosófico de cada época, permitiendo encontrar la expresión subjetiva como parte de la construcción cultural; así la obra no se entenderá solamente como "algo" que genera placer y se limita a comunicar formas que no tienen nada que decir del contexto en el que se encuentra. Quien analice el contenido deberá buscar la manera de pensar que fundamenta la composición musical, y de este modo podrá evidenciar la tendencia musical y filosófica que puede contener dicho acto musical.

De lo anterior se concluye que es necesario indagar los problemas filosóficos planteados por la época y encontrar la relación con la obra, pues hacen parte del contenido ideológico de esta. Así pues, al elegir música latinoamericana, necesariamente surgirán las cuestiones propias

de la filosofía del subcontinente, por ejemplo, el hombre, la cultura, la historia, la emancipación, la geografía o el mestizaje, entre otras, inmersas en las distintas composiciones hechas a lo largo de la historia. Estas premisas pueden ser incluidas consciente o subconscientemente por su autor, ya que estas cuestiones han sido constantes dentro de la construcción histórica de América Latina.

En este trabajo se presentan obras colombianas de finales del siglo xx, lo cual permite percibir que esas composiciones incluyen ciertos temas de la filosofía latinoamericana; aunque su temática pareciera distinta entre ellas, se perciben dos cuestiones: la que trata sobre **el mestizaje** y la que refiere a **la tierra**. Sobre el mestizaje se hace referencia necesariamente a la mezcla racial surgida en la Colonia, y posteriormente al mestizaje cultural que se ha desarrollado. Francisco Larroyo comenta que Uslar-Pietri "designa mestizaje al propio hecho, que advirtiéndolo primeramente en la literatura, le ha llevado después a todo el ámbito de la cultura" (1989, p. 15); posteriormente, Larroyo comenta que "el hombre americano debe convertirse en *cruzado* para rescatar su definitiva cultura; una cultura mestiza" (p. 15).

En cuanto a la segunda cuestión, la tierra es otra forma de vivir del latinoamericano; aquí **la tierra está humanizada**. Posiblemente, esta concepción sea parte de la herencia prehispánica que pervive en cada uno de los habitantes de América Latina. Existe un hombre andino, del litoral, de la llanura o de la selva, que se reconoce a sí mismo por su geografía; geografía que modela los otros componentes culturales y es tan vital como él, pues entre los dos se comunican; geografía entendida como la necesidad de un sostén físico de la cultura, un punto de apoyo que recibe la necesidad de estar fijo en un determinado lugar. Esta pertenencia da sentido a la vida. Al respecto, Larroyo dice: "el fundamento telúrico de la cultura entera y *eo ipso* de la filosofía como manifestación superior de esta, actúa por medio del *subconsciente del hombre*, cuya esencia es que confiere sentido a las cosas y obras del mundo en torno" (p. 23).

### 3) Deducción del análisis

Este aspecto dará cuenta de lo percibido desde los dos planteamientos anteriores, y permitirá la comprensión global de la composición, evidenciando **lo bello de cada obra**, el origen de lo bello (si la obra requiere esta explicación) y el propósito de la obra. El objetivo más importante es establecer qué es lo que hace que la composición musical sea bella y permanezca en la historia. Los otros dos criterios, el origen de

lo bello y el para qué de la obra musical, pueden ser opcionales, teniendo en cuenta el tipo de composición o la época.

Si se eligiese incluir el para qué de la obra, deberá responderse la siguiente pregunta: ¿cuál es el propósito de una obra musical? La respuesta debe ser cuidadosa, evitando especulaciones y recurriendo en primera instancia al diálogo o a las referencias dadas por el compositor; solamente él puede decir con propiedad el propósito de su creación; de lo contrario, la historia puede demostrar que toda la música escrita en cualquier contexto histórico o geográfico, sea occidental u oriental, tiene dos propósitos primarios: el primero **expresa, comunica "algo"**, y el segundo es **utilitario**, crear para una ceremonia, ganarse el sustento o para un concurso. Lo que debe interesar en un análisis estético musical, entonces, es ese 'algo' que se comunica a través de la obra, tanto en lo material como en lo ideológico (refiriéndose a categorías o cuestiones filosóficas, como en el caso de la filosofía latinoamericana).

Así, pues, se crea la obra para ser escuchada, y es cuando sucede el fenómeno comunicativo, que es descrito por Forns de la siguiente manera: "La música ejerce sobre el hombre tan extraordinario poder emotivo, porque tiene *alma*, un contenido espiritual, que da a sus elementos valor expresivo, borrando el significado preciso de cada uno de ellos, para convertirlos en partes integrantes de un todo ideológico, que es la obra de arte" (1972, p. 173). Este fenómeno se genera en dos niveles: el intérprete y el oyente<sup>29</sup>; dos receptores que actúan de forma distinta, pero con el mismo propósito, que es el goce musical de lo bello que se encuentra en las obras.

### 3.2 ANÁLISIS ESTÉTICO DE LAS OBRAS

Como se indicó, a través del análisis estético propuesto se examinarán las tres obras seleccionadas, pero como ellas tienen un contexto común, este se describirá brevemente. Las obras son el *Concierto para piano y orquesta en la menor* (1986), de Luis Carlos Figueroa; *Goé Payary* (1982), de Jesús Pinzón, y *Ciénaga de oro* (2001), de Francisco Zumaqué.

<sup>29</sup> El intérprete es un receptor activo que debe recibirla y entregarla: "La música necesita ser *interpretada* para llegar al oyente. El intérprete –o intérpretes– [...] como ejecutante, debe estar capacitado estéticamente para comprender la obra de arte y transmitirla a los oyentes, de acuerdo con lo requerido por el estilo que campe en ella y la época y la personalidad de su autor". El oyente es un receptor pasivo, pero a quien está dirigida la obra realmente; la finalidad de la música será para que él la escuche y capte la ideología e intencionalidad de su autor.

En Colombia, los últimos veinte años del siglo xx fueron determinados por diversos factores políticos y sociales que produjeron cambios profundos en cuanto a lo político y lo social; esto determinó un crecimiento en la educación pública y, por supuesto, en lo que se refiere a la educación cultural. Dentro de las políticas culturales que existen en el país desde 1990 se reconoce que en Colombia existe la *pluriétnicidad* y la *pluriculturalidad*, que contempla la *cultura como fundamento de la nacionalidad*.

Desde esta perspectiva se comenzaron a fomentar concursos, festivales de música y conciertos de diferentes artistas que han generado inquietud en el público y en los jóvenes, conformándose así hasta el momento 24 programas de formación musical en el país. Lo anterior ha desencadenado un crecimiento en cuanto a la producción de obras para un público que lentamente se ha ido formando e identificando con los diferentes tipos de música; al igual que los dirigentes se ocupan, también lentamente, de estos asuntos, ya que al parecer otros problemas de tipo social han centrado su atención. Con este panorama, se crearon estas tres obras que a continuación se analizarán. Para entender mejor el estudio y para evitar prejuicios sobre las obras, se sugiere que cada obra se escuche sin haber leído lo expuesto a continuación; posteriormente se leerá y se podrá corroborar lo dicho.

## CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN LA MENOR

### 1) El porqué de la obra

#### *Contexto socio-histórico y geográfico de la obra*

El *Concierto en la menor para piano y orquesta* se escribió en 1986 para la celebración de los 450 años de la fundación de la ciudad de Cali, y fue estrenado por el mismo autor, como solista en el piano.

#### *Compositor: Luis Carlos Figueroa (1923)*

Compositor, pianista y pedagogo, Luis Carlos Figueroa nació en Cali, y fue discípulo de Antonio María Valencia en el Conservatorio de esta ciudad; continuando con sus estudios de especialización viaja en 1950 a París, donde ingresa a L'École César Frank, L'École Normal de Paris y el Conservatoire National Supérieur de Musique; luego de cinco años se gradúa como compositor y director de orquesta de L'École César Frank. Dentro de su experiencia como intérprete, graba sus composiciones y las de su maestro Antonio María Valencia para Radio France y la BBC de Londres. En 1960 regresa a Cali y asume la labor docente en la cátedra de piano, y continúa creando obras. Desde 1945 ha recibido premios nacionales en concursos de composición.

Figueroa ha escrito alrededor de 61 obras, de diferentes formatos instrumentales y géneros. En su obra se puede encontrar la notable influencia de su formación francesa, y su escritura se centra en las formas clásicas como el concierto, los preludios y sonatas. En estas formas se pueden encontrar melodías y ritmos propios de la música folclórica colombiana, pero, según se define a sí mismo, no se ubica en la corriente nacionalista. Elisa Arciniegas afirma que a "la obra de Luis Carlos Figueroa se le puede ubicar dentro de

un contexto neoclásico que se hace evidente en el uso de formas tradicionales de composición (conciertos, suites, sonatas), y pos-impresionista dada su formación de compositor en el ambiente francés. Aunque varias de sus obras más reconocidas hacen referencia a ritmos y melodías de tipo tradicional no es considerado un compositor arraigado en la corriente nacionalista" (n.d).

## 2) El qué de la obra

### *Lenguaje y forma*

El lenguaje utilizado por el compositor se ubica dentro de la tonalidad; esto quiere decir que el oyente puede escuchar las relaciones y subordinaciones entre las melodías respecto de la tonalidad elegida por el compositor: la menor. A lo largo de toda la obra se pueden escuchar ritmos de la región andina colombiana combinados con temas que evocan el periodo impresionista francés de principios del siglo xx; esto demuestra la versatilidad en el uso de los estilos académico y folclórico tradicional colombiano que llama la atención del oyente. En su obra, el compositor presenta la típica forma de concierto de la época clásica (1750), que se escribe en tres movimientos: rápido, lento y rápido; cada movimiento también tiene una forma definida.

El primer movimiento presenta el esquema de la forma sonata, esto quiere decir que tiene tres partes divididas, así: exposición, desarrollo y reexposición; lo más importante es identificar que en la exposición existen dos temas contrastantes: el primero, fuerte y vivaz, y el segundo, más lírico, que serán el centro de atención durante todo el movimiento; el desarrollo es, como su nombre lo indica, el desenvolver cada tema y presentarlo de manera distinta, que se puede identificar por pocos instrumentos, por solo el piano, etc.; la reexposición consiste en volver a interpretar los dos temas tal y como fueron presentados la primera vez, conducentes hacia el final. Se puede escuchar en este primer movimiento, como **primer tema, un ritmo de bambuco vivaz y enérgico**, que se expone primero por el piano y luego por toda la orquesta; en este se puede sentir rítmicamente el acento (tiempo más fuerte), que oscila cada dos o tres pulsos, característica de este ritmo colombiano; **el segundo tema** reduce la intensidad del bambuco y se presenta por el solo del piano, y es **de carácter lírico**, escrito sin ritmos característicos colombianos con características universales. Durante el desarrollo, orquesta y piano se alternan los dos temas. Luego se escucha de nuevo el ritmo percusivo y fuerte del bambuco, presentado como en la exposición, quiere decir que ha iniciado la reexposición; dentro de ella se presenta una parte

propia del concierto clásico que se llama *cadenza*<sup>30</sup>. En el Concierto para piano se presenta todo este despliegue melódico y virtuoso poco antes del final.

El segundo movimiento tiene dos partes, una lenta y otra rápida. La lenta está caracterizada por el diálogo entre instrumentos (corno, piano) y la orquesta; al pasar a la parte rápida la orquesta hace una introducción rítmica que prepara al oído para escuchar **un torbellino**, tema que luego presentará el piano. El movimiento termina con el mismo carácter suave y lento del principio.

El tercer movimiento exhibe de nuevo la forma sonata (exposición, desarrollo y reexposición). El primer tema se presenta con fuerza, ágil y con repeticiones más rítmicas que melódicas, y **el segundo tema**, de carácter más cantante que el primero, **evoca la música de los Andes y al bambuco viejo**<sup>31</sup> de la zona del Valle del Cauca. Como en el primer movimiento, el desarrollo se caracteriza por la alternancia entre los dos temas: fuerza y lirismo. La reexposición se presenta como en la primera parte de este movimiento, recordando solamente el primer tema. Este movimiento también se puede considerar una fantasía<sup>32</sup> sobre el ritmo de bambuco.

### *Contenido y expresión*

Para el oyente, cada parte del Concierto en la menor se puede percibir como un todo, y cada movimiento de la obra expresa la percepción del compositor respecto de la música en sí y de la forma elegida: un concierto que alterna entre sus temas los ritmos de la música de la región andina del país. Se percibe el amplio conocimiento del instrumento solista y su explotación a lo largo de toda la pieza, que se contrapone a la orquesta. Cada movimiento genera la sensación de "melodiosidad" y armonía en perfecto orden con los contrastes que presenta cada uno de los temas en los tres movimientos. Es una obra fácil de sentir y de entender, es decir, es posible cantar apartes de los temas.

<sup>30</sup> En el clasicismo se refería a la parte en la cual el solista improvisaba, creaba en el mismo momento de la presentación. Con este episodio se intenta demostrar el virtuosismo del ejecutante. Con Beethoven, los compositores empezaron a escribirla, pero su carácter genera en el oyente el virtuosismo del intérprete en el instrumento.

<sup>31</sup> Variante del curulao en el litoral pacífico, cuya antigüedad (siglo XVIII) ha llevado a interpretarlo como una supervivencia en compás 6x8 de los bambucos de supervivencia africana que bailaban los esclavos en la época colonial. Se ejecuta con marimba de chonta, cununos (macho y hembra) y guasas. Tomado de: Fundación BAT Colombia [Disponible en Internet] [Consultado 11 de agosto de 2007, 9:08 p.m.] <<http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=243>>

<sup>32</sup> La fantasía es un género que surge a fines del Renacimiento; se caracteriza por la libertad en el tiempo de su interpretación, y tiene la intención de presentar al oyente improvisación y virtuosismo. En sus orígenes, la fantasía era escrita para órgano y clavecín.

Se puede percibir que en cada movimiento aparece un ritmo colombiano en oposición a uno que pareciera ser académico: en el primer movimiento, el tema que domina, el más poderoso, es el bambuco, mientras que el otro es delicado, más íntimo en su presentación. En el segundo movimiento se presenta una idea musical general como un preámbulo, un ambiente que está preparando al tímido torbellino, que sugiere dulzura e ingenuidad, que crece, y esto se percibe con el incremento de instrumentos que vuelven a reducirse a la atmósfera que se dilata al final. El tercer movimiento retoma la potencia que el autor escribió en el primer movimiento, pero su música es libre, percusiva, brillante, y en oposición prepara la nostalgia que evoca el tema andino.

### 3) Deducción del análisis

El *Concierto para piano y orquesta* fue interpretado por primera vez en julio de 1986, con el propósito de celebrar los 450 años de la ciudad de Cali. Es posible que si el concierto fue escrito con la intención de hacer un homenaje a la ciudad capital del Valle, se justifica la aparición en el tercer movimiento del bambuco viejo, ritmo propio del pacífico colombiano. Los otros ritmos de la región andina –el bambuco del primer movimiento y el torbellino del segundo movimiento– pueden aparecer por la tradición y aceptación del público como emblemas de la música colombiana. Entonces, la obra tiene una contextualización geográfica más amplia en su concepción.

A partir de lo anterior se puede deducir que lo que **da origen a lo bello** en el *Concierto en la menor para piano y orquesta* se centra en el conocimiento del autor de la escritura orquestal y pianística que posee, la profunda sensibilidad de Figueroa plasmada en la riqueza melódica y armónica que existe en todos su opus. Y se puede decir que **lo bello** en esta obra es la unidad que presenta, el todo y sus partes se articulan perfectamente. El manejo de contrastes temáticos que plasman diálogos entre lo universal y lo local, reflejados en sus temas que permiten percibir lo que para el compositor representa la música colombiana: vitalidad, dulzura y nostalgia.

La cuestión del mestizaje se refleja en este concierto desde la misma elección de una forma de la música occidental, el concierto, para incluir ritmos de la región andina colombiana. El mestizaje no solo se presenta entre la oposición de temas de corte académico y colombianos, también se encuentra entre los distintos lenguajes utilizados por el compositor, como, por ejemplo, el uso de una escala modal<sup>33</sup> que alterna con escalas

<sup>33</sup> Escala que tiene una organización diferente a la de la escala diatónica (la usada frecuentemente). En la escala modal las relaciones de tensión y relajación de la música diatónica toman otra jerarquía. Pierden la estructura que es usual en el que la tónica requiere de un acorde antagónico que la justifica, por acordes que no se relacionan con la tónica.

diatónicas, evocando el lenguaje del impresionismo francés de principios del siglo xx con la escritura tradicional de la música colombiana, durante el primer movimiento. En el segundo movimiento se presenta la complejidad de la escritura pianística, que evoca la música compuesta por Franz Liszt con la simplicidad del torbellino, que hace énfasis en su desarrollo melódico. El tercer movimiento se presenta de la misma forma: lenguajes complejos y virtuosos en oposición con melodías cantables de ritmos colombianos. Así pues, el mestizaje se presenta en los lenguajes, en el contraste de ritmos que combinan lo académico con lo colombiano y en la presentación cronológica de los lenguajes, que ubican al oyente en diferentes momentos históricos de la música.

El elemento telúrico se percibe en la inclusión de los ritmos de la zona andina; existe un hombre que se identifica por su geografía, y, al parecer, el elemento colombiano es expuesto por el autor desde los Andes, en conjunción con la herencia negra, con sus ritmos característicos: el bambuco, el torbellino y el bambuco viejo. Estos ritmos, posiblemente, reflejan en la concepción del autor las características geográficas de esas tierras, como el clima, el verde de las montañas y el modo de vida que se presenta en los Andes. Esta concepción responde al pensamiento musical desarrollado de manera más compleja en la zona andina, el cual evolucionó desde finales del siglo xix: la música colombiana se determinó como aquella música compuesta con los géneros andinos, y esta categorización prevalece hasta ahora.

## GOÉ PAYARI (Canto después de la muerte)

### 1) El porqué de la obra

#### *Contexto socio-histórico y geográfico de la obra*

No se conoce en qué lugar fue escrita esta obra ni si fue realizada directamente para el concurso Internacional del Bicentenario del Libertador, en el cual participó.

#### *Compositor: Jesús Pinzón Urrea (1928)*

Director y compositor bumangués, graduado en composición, del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia; ha sido docente universitario, y en su labor investigativa se ha dedicado a conocer la música nacional; se ha destacado en la exploración de nuevas grafías para la música, hecho que le ha permitido hacer nuevos símbolos para la escritura de su música; ha ganado dos premios de composición nacionales y dos internacionales: en Munich, Alemania, otorgado por el Instituto Goethe (1978), y en Venezuela, en el Concurso Internacional del Bicentenario del Libertador, con la obra *Goé Payary* (1982). Pinzón Urrea es uno de los compositores con reconocimiento internacional por sus composiciones, ya que ha compuesto utilizando tendencias variadas; las experimentaciones tímbricas, rítmicas se han de notar en todas sus obras. Según Duque, para este compositor "la discusión de la identidad latinoamericana o colombiana no es materia de discusión, sino de acción musical [...] la identificación con el medio cultural colombiano es una constante a lo largo de su obra. No se trata de una alusión permanente a ritmos y melodías conocidas, sino de una atmósfera que envuelve su trabajo" (1986, p. 2). Esta atmósfera se puede entender como si lo nacional se encontrara 'sugerido' en los instrumentos plasmados y en la temática de sus obras. Acerca de su música, el mismo Pinzón Urrea dice: "Pretendo que mi arte, además de estético, tenga una

función estética y social. La vinculación inmediata que se establece entre el público y la música de Pinzón es producto de aquello que Shostakovich exigía de su propia obra: [...] música en la que el compositor exprese su idea de manera verdadera, y lo haga de tal forma que el mayor número posible de ciudadanos la reconozca y acepte, entendiendo de esta forma su país y su gente" (citado en: Barreiro, 1998, p. 4).

## 2) El qué de la obra

### *Lenguaje y forma*

*Goé Payari*<sup>34</sup> –Canto después de la muerte– es una obra escrita con un lenguaje contemporáneo en el que la organización está sometida a los efectos y a la descripción de lo que representa. El oyente puede escuchar que la obra no obedece a un tiempo constante, que los instrumentos suenan diferentes, distorsionados, que las voces no cantan largas frases melódicas. Cortos temas aparecen, pero se mezclan con los efectos que generan todos los músicos. Para lograr el propósito deseado (el de crear un ambiente sonoro que evoca la selva, la espiritualidad y los estados anímicos), el compositor debe recurrir a una notación musical diferente de la convencional; esto genera una exploración sonora en cada instrumento y en todo el conjunto.

En su forma, la obra está organizada en tres movimientos, que representan tres momentos de una leyenda de los indios Tucano del Amazonas colombiano, y el coro entona en la lengua nativa. Como en este caso la música expresa un texto, que es el que la organiza, Pinzón afirma:

Goé Payari está basado en una conmovedora leyenda que encierra los principios del "más allá", según las creencias de los indios Tucano de Colombia, y exalta las virtudes de un gran héroe, legendario guerrero, y quién después de liberar a su pueblo a través de épicas hazañas, vive en el "Universo". El primer movimiento Mundo Selvático, describe imaginativamente la vida de la selva y sus moradores, el aparente silencio que reina en el ambiente, las celebraciones rituales festivas, y el movimiento casi ritual de los árboles y la maleza, el clamor del agua y el viento, todo dentro de un marco expresionista y post-moderno. En Canto

<sup>34</sup> El compositor Jesús Pinzón recopiló varios elementos de la mitología Tucano para su composición *Goé Payari*, entre los que se referencian apartes del mito de la Creación. Como en todas las culturas, el mito de la Creación es extenso, y al parecer Pinzón eligió lo comentado por Reichel-Dolmatoff en su texto *Desana*: "Según los mitos y tradiciones, el Creador del Universo fue el Sol [...]. Evidentemente se trata de una imagen paterna, proyectándose sobre el telón cósmico un concepto social de paternidad y potestad paternal, tal como lo conciben los Desana [...] es un dios antropomorfizado, quien, él mismo, pasó por una transformación moral, de un estado de pureza al pecado y nuevamente a pureza [...]". Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *DESANA: Símbolo de los indios Tucano del Vaupés*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986, p. 67.

a la Muerte se advierten los lamentos de la tribu dolida, gritos plenos de profundo dramatismo y el murmullo de la selva profunda, desde donde emerge un canto mítico, monótono y sentido, propio del ritual de la muerte. Al final Retorno al Universo, el panorama cambia sustancialmente: las manifestaciones son de júbilo porque el héroe ha retornado al Universo (Pinzón, 1999).

## Contenido y expresión

Esta obra condiciona la escucha por su lenguaje y forma una sensibilidad racionalista que exagera la imaginación al escuchar el sonido de la selva recreado por una orquesta. En el primer movimiento, "Mundo Selvático"<sup>35</sup>, se perciben sonidos que imitan insectos, cantos de pájaros, ranas y todo el sonido del contexto Tucano; las voces indígenas son un eco que se acerca cada vez más al escucha, ya que crece en intensidad. Se perciben las sencillas melodías de la música indígena: con solo cinco sonidos repetitivos, luego de presentarse son acalladas por el sonido de la selva. El "Canto a la muerte"<sup>36</sup> comienza con un llamado fúnebre, que se representa con patrones melódicos descendentes mezclados con los sonidos oscilantes y el llanto femenino; las voces masculinas apoyan los lamentos, y en medio de la incertidumbre surge un canto triste que es imitado entre las voces a diferentes distancias de tiempo; disminuye la intensidad, se sosiegan los sonidos hacia el final. En el "Retorno al Universo"<sup>37</sup> el color orquestal se torna brillante y los cantos son ágiles, entremezclados, mostrando la fusión del espíritu del héroe con el Universo.

### <sup>35</sup> I. MUNDO SELVÁTICO

*Yanave yanave* -Cantad al Gran Ser  
*Yaivanare vereda* -con maracas y sonidos;  
*Yaivanara na vemá* -nosotros, iluminados,  
*Yanana mariya* -cantamos a Él  
*Yaiva marire inyama*

### <sup>36</sup> II. SIRIRI-PAYARY (Canto a la muerte)

*Yuú marapú vería* -Nuestro héroe ha fallecido  
*Vaámí, adé, adé.* - (Lamentos)  
*Ku katigu ku poraré* - Si, él que tanto se preocupó  
*Inyagú vei nimiami* - por sus hijos.  
*Mari ukomori marire* - Son los de gran lamento  
*Niaáre vaá Mari katise* - en nuestras vidas

### <sup>37</sup> III. GOEN (Retorno al universo)

*Mari umukory masa* - Los hijos del sol  
*Boyori mahasa ariká* -estamos rebosantes de alegría.  
*Dario marire doré* -Para nosotros ya no existe  
*Vabinika buhaveori mariká* -La tristeza  
*Oreea, aa, aa.* -No lloraremos a los muertos, si, si  
*Irá vagore arikoma Mari* -Porque ellos son felices.  
*Nemoror arikoma, aa, aa.* -Después de la muerte, si, si  
 (Tomado de las partituras de la obra)

### 3) Deducción del análisis

La temática indigenista se encuentra presente en la obra de Jesús Pinzón, como parte de la continuación del movimiento surgido en México a principios del siglo xx<sup>38</sup>. El tema de lo indígena en la música latinoamericana tiene el propósito de afirmar una corriente de pensamiento de la filosofía y las artes que es propia del subcontinente y se nutre de las tradiciones de las etnias indígenas que han sobrevivido. En el caso de Jesús Pinzón, y como los demás compositores de esta tendencia, ha sido necesaria la investigación previa y la convivencia con las comunidades para retransmitir los componentes adjuntos a la música con los lenguajes e instrumentos del siglo xx.

El compositor tiene el reto de construir música no solo en el sentido que se conoce para el hombre occidental, sino que debe poder incluir en la composición lo que representa la música para los indígenas, e irradiarlo hacia el oyente. Este tipo de música requiere mucho más que el lenguaje y la forma meramente occidental de la música; necesita plasmar los imaginarios de la comunidad elegida. Esto es realmente **lo bello de la obra**: la representación del pensamiento mítico de los indios Tucano con música, tomando diferentes elementos del contexto cultural de la etnia. El mito elegido se puede entender como símbolo de identidad espiritual de la comunidad, que fundamenta su ser y su estar. La recreación y presentación de la historia del héroe Goé Payary para una audiencia de pensamiento occidentalizado plantea el retorno del mito en la música. El hombre necesita de los mitos; es un creador incansable de ellos, a pesar de que el conocimiento prime en el siglo xx; el hombre no podrá desprenderse del mito, pues lo necesita para encontrar al otro y, tal vez, un extrasentido de vida que la razón o la tecnología no le pueden resolver. Pinzón logró transmitir bellamente la idea de la música indígena, que está ligada a la naturaleza, a la cosmogonía y al espíritu.

La presentación del mestizaje se encuentra en esta obra con el uso de grafías creadas por el autor para lograr que la orquesta, conformada por instrumentos occidentales, interprete los sonidos requeridos por él. El elemento estilístico integra diferentes épocas históricas: los lenguajes contemporáneos, propios del siglo xx, que rompen la estructura tonal y, posteriormente, integran las escalas de cinco sonidos o pentatónicas ancestrales de los indígenas.

<sup>38</sup> A principios del siglo xx comenzó un movimiento que pretendió reivindicar al indio, sus tradiciones y su cultura, evocando algunas melodías características de sus cantos. Fueron los mexicanos quienes partiendo de la cuestión política de lo indígena plasmaron en sus obras esta ideología.

La cuestión de la tierra está presente a lo largo de toda la obra; en la primera parte, la evocación de los sonidos naturales de la selva refleja el lugar donde está sumido el mito, y se pueden traer las palabras de Victoria Bru de Caturla sobre lo que Jaime Mendoza piensa sobre la relación de las comunidades indígenas y la tierra: "[...] el indio es lo autóctono. Es la tierra misma, la personificación humana de esa entidad que siendo apenas un poco de limo, encierra el secreto de la vida" (1959, p. 128). Esto es claramente identificable en la obra de Jesús Pinzón, en donde la orquesta, el coro y el director muestran un ambiente selvático; ambiente propio del dios Creador, el cual demuestra el poder de la naturaleza, que contrasta con la mortalidad del héroe y el retorno a la divinidad.

## CANTATA SACRA: "CIÉNAGA DE ORO"

### 1) El porqué de la obra

#### *Contexto socio-histórico y geográfico de la obra*

Obra compuesta por el compositor Francisco Zumaqué, en el 2001, dentro del proyecto *Taller de las Utopías*; es, posiblemente, un encargo de la Gobernación del departamento de Córdoba y de la Secretaría Departamental de Cultura, para reconocer el patrimonio musical y religioso del departamento.

#### *Compositor: Francisco Zumaqué (1945)*

Compositor, director de orquesta y docente investigador nacido en Cereté (Córdoba); estudió en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, y en 1971 viajó a París e ingresó al American Conservatory, en donde recibió clases con Nadia Boulanger (maestra de Astor Piazzola); en el mismo año recibió el Gran Premio de Composición "Lili Boulanger"; posteriormente se acerca a la dirección de orquesta y comienza sus participaciones en diversos festivales y concursos de composición, en los cuales ha obtenido notables reconocimientos, como mención al Premio Príncipe Rainiero de Mónaco (1974), segundo lugar en el II concurso Latinoamericano de Composición en Río de Janeiro (1975) y el Premio Goethe en Munich (1988).

La obra de Zumaqué es versátil, a lo largo de su vida ha incursionado en los diferentes estilos de música: erudita, folclórica y popular; se destaca que fue compositor y arreglista de la orquesta Fania All Stars, en Estado Unidos. Su escritura refleja la conjugación perfecta de un músico formado en su infancia en la música tradicional costeña, en la música erudita de su juventud y en la música popular.

Zumaqué constata cuán distante se había convertido la relación entre los lenguajes contemporáneos y el público oyente. Decidió, entonces, preocuparse por establecer un contacto directo con quien escuchaba su música. Intentó escribir piezas que perduraran en la memoria del oyente. En esta búsqueda su composición se convirtió en un ejercicio ecléctico, flexible y versátil. [...] Su propósito era crear obras sin basarse en unas reglas preestablecidas de una escuela o movimiento determinado y con ello lograr que su música fuera sentida y disfrutada. El contacto de Zumaqué con las corrientes contemporáneas de la música jugó un papel determinante en su valoración por las manifestaciones musicales tradicionales y la práctica popular (Arciniegas, n.d).

La trayectoria de Zumaqué se complementa con la profunda preocupación por renovar la música tradicional colombiana y apoyar a los compositores eruditos del país. En efecto, para él, la música colombiana puede desaparecer bajo la cantidad de música comercial que ha traído la globalización, y, así, los compositores eruditos no tendrán un espacio adecuado para interpretar sus obras. Teniendo en cuenta lo anterior, el compositor ha formado un espacio para sus investigaciones llamado "El Taller de las Utopías".

## 2) El qué de la obra

### *Lenguaje y forma*

El lenguaje plasmado por el autor pasa por los diferentes periodos de la música occidental europea en la escritura de la música religiosa, por la música folclórica de la costa colombiana y algunas expresiones de la música norteamericana, de manera excepcional. Esta obra demuestra la versatilidad y el dominio total de la técnica compositiva, en el tratamiento vocal e instrumental. A lo largo de la pieza se pueden escuchar el lenguaje posimpresionista o neoclásico de principios del siglo xx, y el recuerdo de las melodías gregorianas y barrocas, en combinación con la cumbia o el jazz. Zumaqué comenta:

Esta obra de nueve movimientos fue escrita con recursos musicales eminentemente populares de la región de Córdoba en unión con elementos y técnicas universales tanto europeas como del continente americano y en un formato sinfónico-coral para lograr la exaltación de las expresiones raizales que nos caracterizan. La estructura de la obra está determinada por la cronología de las manifestaciones religiosas del pueblo de Ciénaga de Oro (2002).

La forma elegida por Zumaqué es la cantata, que se origina en el Renacimiento italiano, y cuya característica original consistía en que el compositor tomaba textos bíblicos y les daba una interpretación desde su meditación personal de la religiosidad; además, al incluir varios movimientos integraba corales, intervenciones de un cantante solista con la orquesta o la alternancia con el coro, y esto le otorgaba un carácter operístico a la composición. Llama la atención el formato instrumental utilizado por Zumaqué en esta obra: orquesta, percusión latina, órgano, saxofón, clarinete, bombardino (instrumento característico de las bandas en la costa) y bajo eléctrico. Los textos se refieren a los momentos religiosos más importantes de la Semana Santa y son un homenaje a las manifestaciones religiosas de Ciénaga de Oro (Córdoba) en esos días.

El primer movimiento se llama *Introito Ciénaga de Oro*; comienza la exposición del clarinete con el tema; el tiempo es pausado y lento; los instrumentos ingresan paulatinamente, hasta que entra el coro cantando sobre una vocal; luego el ritmo de cumbia cambia el carácter anterior, y el coro hace alusión a la ciudad, intensificando el ritmo de la pieza, que se mezcla con el primer tema. El segundo movimiento, *Reina y Madre*, remite a otro contexto de religiosidad por el uso de campanas y órgano, y la intervención de soprano y coro en estilo responsorial (la soprano canta y el coro le responde). El tercer movimiento, *Jesucristo es el Rey*, es deslumbrante y puede remitir al oyente al Renacimiento y, posteriormente, al gospel<sup>39</sup> norteamericano. El cuarto episodio, *En el huerto de los olivos*, evoca las melodías del canto gregoriano, que se transforman y se tornan disonantes para dar la entrada al recitativo del barítono que dialoga con la orquesta mientras la música ilustra lo narrado. El quinto movimiento, *El silencio de Dios (Hora Santa)*, es una parte instrumental donde clarinete y bombardino presentan un ritmo de cumbia; posteriormente, el compositor crea varios ambientes que se mezclan con el ritmo colombiano y melodías dulces entre los dos instrumentos. En el sexto movimiento, *Con lágrimas*, presenta un solo de contralto, soprano y recitativo de barítono, contrastante entre dos momentos que evocan tristeza y tragedia. El séptimo movimiento, *La Soledad de María*, está escrito para vibráfono, contralto, coro y saxofón; el vibráfono presenta una melodía exacta, como

<sup>39</sup> La música gospel, en su definición más restrictiva, es la música religiosa que surgió de las iglesias afroamericanas en los años 1930. Más generalmente, suele incluirse también la música religiosa compuesta y cantada por cantantes cristianos sureños, independientemente de su raza. La palabra original es GodSpell (llamado de Dios). A esta forma de cantar se le denominó así, ya que era un canto evangélico para invitar a las personas hacia Dios. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Gospel>. Consultado: agosto 12 de 2007.

una constante, y se presentan tres partes: solo de contralto, solo de saxofón en escritura jazzística y el retorno al solo de contralto en diálogo con el saxofón. El octavo movimiento, *Alleluia*, comienza con un canto sencillo que recuerda las melodías elementales a dos voces de los comienzos de la polifonía, que transforman su ritmo en latin jazz, gospel y la mezcla africana de los orígenes de estas dos formas. En el noveno movimiento, *Epílogo*, se retoma la segunda parte del introito; la cantata culmina con la remembranza de la cumbia, con el coro entonando el nombre de la ciudad y con el toque de campanas.

### *Contenido y expresión*

Esta es una pieza que le muestra al oyente el trayecto de la música en tres lugares del mundo, y los estilos en los desarrollados: el de Occidente, el de África y el resultante de la mixtura de ellos, que ha dado origen a múltiples ritmos populares como el jazz o el gospel y la cumbia. El contenido religioso expresado desde la multiplicidad de estilos le permite al oyente sorprenderse constantemente porque cada movimiento transmite fielmente su texto. El homenaje que hace el maestro Zumaqué a la devoción existente en Ciénaga de Oro permite exaltar el sentimiento religioso cristiano y la devoción de su población.

En el primer movimiento, el autor ubica el contexto geográfico, con el nombre y los valores de la población; con el ritmo de cumbia reitera esta idea: la música puede evocar el suelo. En *Reina y Madre* es posible escuchar una oración íntima a la Virgen María, que ubica al oyente en un recinto religioso con el uso del órgano. *Jesucristo es el Rey* evoca las procesiones, y las notas largas de las cuerdas permiten imaginar el Sol y el paso de la peregrinación. *En el huerto de los olivos* es uno de los apartes más descriptivos de esta obra: el comienzo rodeado de expectativa y tristeza; en el recitativo la respuesta musical de la orquesta confirma lo dicho; se pueden escuchar sonidos musicales que evocan latigazos y golpes. *El silencio de Dios* presenta diversos ambientes; el silencio se representa con la ausencia del coro, y la santidad, con una melodía tranquila que retorna a los diferentes estadios en los que se puede encontrar el espíritu. *Con lágrimas* presenta una descripción elocuente para el oyente: la tristeza; el canto de las voces y la marcha descendente de los instrumentos graves y el piano semejan las lágrimas. *La Soledad de María* comienza mostrando la constante melodía del vibráfono, que presenta inestabilidad y que puede reflejar el dolor que estaba presente en la Virgen; el canto no es triste, es nostálgico, para culminar con una

bellísima improvisación del saxo soprano: una liberación del dolor que poco a poco se sosiega. El *Alleluia* transmite regocijo desde un estado espiritual hacia el corporal, que se evidencia en el incremento de los ritmos danzables y del canto fuerte y seguro. El *Epílogo* recuerda brevemente el homenaje a la ciudad de Ciénaga de Oro.

### 3) Deducción del análisis

Según Francisco Zuamaqué, el propósito de esta obra es "dar a conocer al mundo el legado histórico musical de las tradiciones religiosas de Semana Santa del departamento de Córdoba, involucrando en un discurso erudito el sentimiento religioso de esta celebración en la ciudad de Ciénaga de Oro" (2002). El compositor intenta crear música con una perspectiva cosmopolita, en donde confluyan las formas compositivas de Occidente y Latinoamérica. Carlos Barreiro comenta: "La obra de Zumaqué se sitúa a medio camino entre una formación académica rigurosa y el impulso ancestral de su medio cultural" (2002).

La *Cantata sacra Ciénaga de Oro* es la primera producción discográfica del proyecto *El Taller de las Utopías*; al respecto, el mismo compositor dice: "¿Qué es el taller de las utopías? Es la exaltación de la música nacional en la que busco encontrar la unidad hacia una estética nacional. El objetivo de todo esto es elevar la autoestima de todos nosotros [...] (Periódico El Tiempo, 4 de septiembre de 1999, en Blog de F. Zumaqué)". Entonces, se puede deducir que para el compositor *la belleza de la obra* se encuentra en la comunicación de diferentes lenguajes y formas académicas en comunión con la música popular y con la música folclórica colombiana, como parte de la búsqueda de una estética nacional.

La temática general de esta obra de Zumaqué es religiosa, y es posible afirmar que lo que da origen a lo bello en ella se encuentra, en primer lugar, en el sentimiento religioso del compositor, que se plasmó en la cantata; en segundo lugar, en las tradiciones a las cuales quería homenajear y al conocimiento de los ritmos e instrumentos de la población, los cuales permiten percibir la tradición religiosa musical del lugar. Lo **bello** en la obra se encuentra en la expresividad lograda por la música de acuerdo con el texto, y en el uso de diferentes tipos de materiales temáticos para su composición, que permiten escuchar lo polifacético de la música actual.

En *Ciénaga de Oro* se refleja la cuestión del mestizaje cultural de forma explícita con el hecho de combinar tres estilos de composición diferentes: el

erudito, el folclórico colombiano y el popular (el latin jazz, la balada). Sobre el tema, Zumaqué plantea:

[...] tenemos que estar frente a la cultura europea, con conocimiento de lo que es y lo que nos ha legado. Tomar sus enseñanzas y trabajar con nuestra personalidad, conscientes de lo que significa ser un latinoamericano, o sea, tener un legado de elementos indígenas, de cultura negra y ser la amalgama de todas esas culturas [...] (Periódico El Espectador, 20 de marzo de 1984, en blog de F. Zumaqué).

Esto quiere decir que la obra de este compositor es conscientemente mestiza. Lo telúrico en esta obra, y en general en la obra del maestro, se puede ver en las reminiscencias de su región natal. El hecho de que el primer movimiento y el último sean escritos en ritmo de cumbia refleja el énfasis que puso el autor para ubicar auditivamente al oyente en la región Caribe de Colombia, y el hecho de que la obra sea un homenaje a una ciudad con una marcada devoción religiosa evidencia que fue necesario conocer sus tradiciones folclóricas para poder luego ser escritas desde la representación del compositor.

## Recapitulando

Se mostraron tres obras totalmente distintas, que pertenecen al mismo periodo de la música colombiana; cada una tiene su forma de expresar lo nacional, sin desconocer el lenguaje occidental. La elección se hizo con el objetivo de mostrar diferentes contextos geográficos y cronológicos de Colombia, puestos en música por tres autores diferentes que expresan su ideología sobre la tierra y la mezcla del latinoamericano en pro de la construcción de una belleza propia de la música colombiana.

Pero esto apenas es una investigación inicial que permitió un acercamiento a los estudios sobre la estética y la estética musical de América Latina, concluyéndose a partir de ellos que estos son campos inexplorados –como se evidenció en el primer capítulo– que pueden permitir llegar a conocer una expresión de la cultura latinoamericana –la música–, bastante desarrollada a través de la historia. Ostentando una historia musical de 400 años será posible realizar una historia estética que permita conocer cuál es la concepción de belleza planteada en cada periodo, y sobre todo proponer cuál será la ideología y educación estética para el país y el subcontinente en las diferentes artes y en especial en la música, que ha sido desconocida hasta ahora por los estudios filosóficos. Esto se puede demostrar al evidenciar que en la historia musical de América Latina ha existido un pensamiento reflexivo que va más allá de lo musical, planteado en el segundo capítulo.

Con este trabajo se cree haber explicitado la estética de las tres composiciones musicales elegidas para tal propósito. Se considera que fue posible articular las dos disciplinas que necesita la estética musical para lograr su cometido: filosofía y teoría musical. En el tercer capítulo se pudo demostrar que la música erudita colombiana expresa la ideología y la problemática del contexto en las que nace, y que es posible realizar análisis hermenéuticos interdisciplinarios de obras musicales, teniendo en cuenta los problemas musicales en unión con las cuestiones filosóficas de América Latina.

Por último, reflexionando acerca de la situación social y política de los países latinoamericanos, parece urgente empezar a tratar la estética como un problema que permitirá construir nuevos y sólidos planteamientos para fortalecer la cultura, pues para determinar la experiencia de lo bello se necesita una formación especial, en primer lugar, de compositor e intérprete, que incluya dentro de la educación técnica musical la percepción estética de la música; en segundo lugar, se requiere la formación de un público apto para recibir y sentir la experiencia de lo bello de la música erudita. Esta educación estética es vital para la sensibilización y la experiencia que se produce a partir de ella, de lo contrario prevalecerá, como ha sido hasta ahora, el desarrollo de la técnica y del lenguaje musical sin un propósito ético o espiritual que conduzcan a enriquecer el espíritu del ser latinoamericano. Si continúa pensándose de tal manera la música, la experiencia estética no existirá, pues su percepción, racionalización y ejercicio se limitará a la observación de un oficio que carece de propósitos altruistas para el ser humano. Los resultados del análisis consentirán que se desarrolle otro tipo de educación y reflexión artística en nuestros países que pueda cambiar la visión de la música en Colombia y América Latina.



© 1918 BY THE UNIVERSITY OF CHICAGO



## 4. CONCLUSIONES

No existe un planteamiento estético de la filosofía que se acerque a los estudios de la producción artística latinoamericana. Teniendo en cuenta que las propuestas artísticas que se realizan desde el siglo XIX *intentan desarrollar desde las creaciones una identidad del hombre latinoamericano y la expresión del contexto*, es necesario que desde los estudios filosóficos latinoamericanos se piense en la inclusión de la estética como una cuestión de la filosofía latinoamericana; esta inclusión de la estética debe obedecer al problema de la belleza que se concibe en la sociedad y a la forma como se plantea a través de pintores, compositores, escultores, actores y demás creadores del arte.

La disciplina de la Estética Musical es relativamente nueva y, por lo tanto, no existe una claridad en la definición de lo estético acontecido en cada periodo de la historia occidental europea, y en la mayoría de las referencias consultadas se puede confundir con la palabra *estilo*. Se hace necesario indagar en este problema: la semejanza de conceptos entre las palabras *estilo* y *estética* confunde al lector y reduce lo estético a lo netamente formal, olvidándose de la pregunta filosófica y reflexiva por el propósito; el hecho de utilizar la equivalencia de términos desvirtúa el propósito de lo que investiga la estética.

En América Latina no existen estudios sobre estética musical, solamente acercamientos al tema, referidos a la reflexión de cómo debe ser la concepción, la historia y la creación musical, con sus técnicas y formas específicas que representen la identidad y la cultura del subcontinente; esto convoca a los filósofos latinoamericanos a investigar sobre este tema, pues se necesita que la música, como parte de la expresión cultural, se reflexione como parte de las cuestiones estéticas de América Latina.

El desarrollo de la técnica y la forma en Occidente alejó la música de la filosofía planteada en la antigüedad en Grecia. La separación realizada en el

Medioevo hizo que este arte perdiera la relación entre música y ética, situación que se fue afirmando a través de la historia e hizo que la música se reflexionara como ciencia, alejándola así de sus propósitos formativos del carácter del hombre. Con esta pérdida, las sociedades brindaron mayor atención al desarrollo del virtuosismo, en cuanto a la técnica, a su ordenación y ejecución, alejando la estética y los postulados de la belleza del acto musical. Esta separación continúa hasta nuestros días y ha hecho que la percepción de la música se asocie al deleite del oyente o al oficio mecánico del ejecutante. Lo bello en estos dos casos –oyente e intérprete– se convierte en algo abstracto, distante de la música, y es necesario retomarla como una experiencia que primero se siente y posteriormente se teoriza.

El análisis estético musical involucra diferentes disciplinas, responde a la historicidad y se sustenta en ella; este es uno de los factores más importantes por tener en cuenta, tanto en Occidente como en América Latina, pues favorece el análisis de las obras, ya que en la comprensión de las cuestiones que circundan el pensamiento latinoamericano se recurre a los hechos históricos para contextualizar y explicitar los problemas que se presentan. En el caso del análisis musical, con la inclusión de este factor se expone el contexto de la obra y el pensamiento musical del compositor que la realizó.

Para realizar un análisis estético musical y comprender la obra es necesario tener en cuenta los diferentes actores que se encuentran alrededor de ella; se deben tener en cuenta el contexto y el compositor, como parte fundante de la creación musical, ya que el creador interpreta el contexto, transmite su propia subjetividad, la expresa y la comunica como parte de su necesidad interior y para su sustento. La obra musical no es autónoma, existe intrínsecamente relacionada con su creador y su ideología; es el texto que plasma el pensamiento reflexivo del hombre; por lo tanto, debe plantearse un modelo estético que otorgue directrices que permitan comprender su contenido y preparar al intérprete y al oyente para su recepción o retransmisión; esto con el propósito de percibir qué es lo bello, cuál es el propósito de la experiencia estética y para qué fue realizada la composición; de lo contrario no existirá límite entre la teoría musical y la estética musical.

La producción artística de América Latina responde a la expresión cultural de la sociedad y del entorno en el que esta se encuentra. El fenómeno de la música latinoamericana responde a los hechos socio-culturales acaecidos en su historia, pero de forma distinta a lo ocurrido en la música europea; en Latinoamérica responde a otro tipo de factores anímicos, raciales y referentes al crecimiento de esta sociedad, que integra dentro de sí lo ajeno y lo

autóctono. Por lo tanto, la investigación estética en el subcontinente deberá partir del enfoque sociológico o cultural, en primer lugar, pues al analizar las cuestiones en torno a la filosofía latinoamericana se observa que los estudios se enfocan a la comunidad, más que al hombre como ser individual, por las razones históricas que presenta el mismo subcontinente.

Como se pudo apreciar en el primer capítulo, los pocos acercamientos a la estética se plantean desde una visión europea, que intenta encontrar respuestas en la percepción subjetiva del arte o en la sublimidad de este, y es necesario revisar en qué medida este enfoque es pertinente para analizar la belleza del arte latinoamericano.

La información que existe de compositores y obras creadas en el siglo xx en Colombia se encuentra, en primer lugar, en los comentarios y breves biografías de los programas de mano de las orquestas que interpretan las obras o que las estrenan actualmente, programas que son realizados por musicólogos; en segundo lugar, en algunas revistas o enciclopedias especializadas en el tema, que no incluyen toda la producción musical, sino solamente información biográfica de los compositores más reconocidos a nivel internacional, e incluyen brevísimas reseñas de sus obras, y en tercer lugar, en el Centro de Documentación del Ministerio de Cultura (o en los archivos del Centro de Documentación del desaparecido Colcultura), donde se encuentran además de los comentarios musicológicos, partituras y grabaciones, en algunos casos con alguna valoración de las obras que, infortunadamente, solo pueden ser prestadas al público con la autorización del compositor. Con todo, en ninguno de estos textos el tema de la estética de la música ha sido abordado.

La belleza inmersa en la composición de las tres obras seleccionadas, en general, se asocia a los parámetros formales elegidos por cada autor, que dan cuenta de la asimilación de lenguajes, géneros e instrumentos europeos **mezclados** con los distintos ritmos y temáticas colombianas (como en el caso de *Goé Payary*, que recurre a una leyenda); esto tiene un propósito de búsqueda de la identidad y de aceptación de las influencias raciales, características que son comunes en la música latinoamericana desde el siglo xix; la música erudita establece en estas tres obras la **identidad** como un ideal, y el parámetro de belleza que el compositor encuentra en el contexto es exhibido a través de la presentación de ciertas cuestiones como el *mestizaje o lo telúrico a través del lenguaje musical*.

En cuanto a los estímulos a compositores, se nota que los estamentos encargados de la cultura convocan y premian la creación *erudita* que se gesta

en el país; pero dentro de la construcción y evolución cultural de la nación estos esfuerzos parecen nulos o insuficientes, pues las obras premiadas no salen de las estanterías o son poco interpretadas. Esta música intenta continuar con el pensamiento de principios de siglo de establecer una identidad propia y de lograr articular la música folclórica, popular y académica como parte de una gran experiencia estética.

Con la poca o nula difusión de las obras, vale la pena evaluar el repertorio y las grabaciones que han realizado las distintas agrupaciones que con poca frecuencia interpretan a los compositores colombianos; el compositor debe sobrevivir en un ambiente de anonimato en su propio país, a pesar de ser ampliamente reconocido en el resto de América Latina, Estados Unidos o Europa. Esto se debe, posiblemente, a la poca identificación del público y de instrumentistas con estas obras, debido a la falta de difusión y de políticas que estimulen más activamente la música erudita.

Los planteamientos estéticos de una cultura se transmiten de generación en generación, esto quiere decir que estética y educación van ligadas. En cuanto a la música, y teniendo en cuenta la falta de difusión de este tipo de obras, es necesario preparar a los educadores de la filosofía y de la música para asimilar las expresiones creadas como parte de la cultura con determinados parámetros de belleza que requieren ser estudiados y categorizados desde estas dos disciplinas. Lo dicho anteriormente, con el propósito de formar seres humanos que puedan encontrar experiencias vitales a través de la música, formando su carácter y transformando aquella sensación en una experiencia estética, capaz de ser conceptualizada por el oyente.

Hay que destacar que desde hace dos décadas, aproximadamente, los músicos han reflexionado sobre la necesidad de establecer una sólida educación musical en el país; se crean frecuentemente programas de formación profesional, escuelas, bandas y orquestas que intentan desarrollar ciertos niveles musicales; sin embargo, son pocas las escuelas que contemplan como asignaturas la historia o el análisis de la música erudita en Colombia, y pocas las bandas u orquestas con un repertorio que incluya las obras creadas por compositores colombianos académicos. La educación superior musical, en la mayoría de las carreras de *maestro en música*, forma compositores, y sería muy interesante conocer el objetivo que se proponen las instituciones con la educación de compositores, y evaluar si dentro de su misma institución existe una retroalimentación del mismo programa, al interpretar las obras que producen los estudiantes, preparando al instrumentista, las agrupaciones y al público para la recepción y asimilación de las creaciones musicales eruditas, como una manifestación de la cultura colombiana.

Por otra parte, dentro de los estudios de la filosofía latinoamericana en el siglo xx se ha venido tratando el tema de la *interculturalidad* como forma de comprensión e interrelación de otros modos de ser que incluyen el ser latinoamericano. Esta comprensión se hace necesaria por la diversidad de subculturas que se heredaron y transformaron desde la Conquista. Este proyecto de diálogo intercultural (así llamado por Fernet Betancourt) *busca el reconocimiento de las distintas culturas para conocer mejor la propia y aquella que es "distinta", permitiendo establecer puntos comunes hacia la identidad de lo propio. ¿Es válido esto para la educación superior en música? Absolutamente sí, pues visto desde diferentes perspectivas, como la historia racial de América Latina, los contextos musicales de los grupos sociales existentes en el país y la globalización hacen que sea necesaria una revisión profunda de cómo se educa en la música actualmente y sobre cómo se deben formar músicos en el futuro próximo. Esta revisión puede brindar conclusiones sobre qué tan excluyente es la formación de nuestros músicos, y, sobre todo, cuán beneficiosa sería la inclusión de otros aspectos dignos de tener en cuenta para renovar la música y su propósito en los seres humanos, lo cual incidirá, evidentemente, en la creación y proyección de la nueva música colombiana, pues dentro de la mayoría de las instituciones de educación superior se formarían compositores que crearían aquello con lo que el país se podrá identificar como "propio", y con ello harían un mayor aporte a otras latitudes.*

Finalmente, pensar en una educación intercultural en la música profesional para un compositor permite construir nuevos modelos de educación que posibiliten la interacción con contextos culturales regionales, abriendo nuevos campos de expresividad y concepción de la música para el compositor; además, permitirá realizar distintas investigaciones en relación directa con las fuentes, para conocer la historia y los parámetros de belleza o de aquello que subyace en estas músicas y que fundamenta el pensamiento de la comunidad, y conocer estructuras, patrones rítmicos y melódicos posibles: cantar, analizar e imitar dentro del aula a través de los símbolos de Occidente y los propios de estas culturas para mostrarlos al mundo. Uno de los beneficios más importantes será el que reciba el compositor, pues podrá conocer la tradición occidental y la tradición histórico-musical del país, y conjugando los dos conceptos podrá crear una música universal; universal en el sentido de que se crea con conocimiento de muchas causas, permitiendo a través de este conocimiento musical intercultural que el público se identifique con su creación, que da cabida a la tradición colombiana y a la tradición occidental.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABADÍA MORALES, Guillermo. (1995). *A, B, C del folclor colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- ADORNO, Theodor. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- ARCINIEGAS, Elisa (n.d.). "Luis Carlos Figueroa". En: Ellie Anne Duque y Jaime Cortés (eds.): *Compositores Colombianos*. Recuperado de <http://facartes.unal.edu.co/compositores>. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ARETZ, Isabel (Relatora). (1980). *América Latina en su música*. México: Unesco y Siglo XXI.
- BARREIRO, Rubén y Rojas, Miguel. (1986). "La expresión estética, arte popular y folclore. Arte culto". En: ZEA, Leopoldo (Coord.): *América Latina en sus ideas*. México: Siglo veintiuno.
- BARREIRO, Carlos y otros. (1998). *Jesús Pinzón Urrea*. Bogotá: Centro Colombo Americano.
- BARREIRO, Carlos. (2002). "Francisco Zumaqué". *Rinconete, Música y Escena*. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/febrero\\_02/06022002\\_03.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_02/06022002_03.htm)>. Centro Virtual Cervantes.
- BECERRA, Gustavo. (1986). *Lo así llamado bello en la música*. Recuperado de <http://www.gbecerra.scd.cl/LoBello.htm>.
- BÉHAGUE, Gerard. (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BERMÚDEZ, Egberto. (1984). "Nacionalismo, Creatividad y Arte". *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 77(527), 75-78.
- BERMÚDEZ, Egberto. (1999). "Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?". *Revista Credencial Historia*, 120, 8-10.

- BETHELL, Leslie. (1998). *Historia de América Latina*. Barcelona: Crítica.
- CATURLA BRÚ, Victoria. (1959). *¿Cuáles son los grandes temas de la filosofía latinoamericana?* México: Novaro-México.
- COUVE, Alicia C. (n. d.). *La investigación histórica en educación musical: un estudio de caso*. Recuperado de <http://www.ejournal.unam.mx/ciinvedmus/vol02-03/cem0301.pdf>>
- CROCE, Benedetto. (1958). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- D'ALEMBERT, Jean Baptiste. (1965). *Discurso preliminar de la ilustración*. Buenos Aires: Águila.
- DALHAUS, Carl. (1996). *Estética de la música*. Recensión realizada por David Chacobo. Recuperado de <http://es.geocities.com/dchacobo/EsteticaMusica.PDF>.
- DALHAUS, Carl. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- DUARTE, Jesús y Rodríguez, María. (1991). La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, xxviii (31). Biblioteca Virtual Banco de la República 2005. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol31/bol31.htm>
- DUQUE, Ellie Anne. (1986). "Jesús Pinzón Músico". *Revista Escala*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional de Colombia. Bogotá-Colombia, Año 1.
- ESCAMILLA, Alicia. (2001). *Enciclopedia Espasa*, capítulo 7: La música en América. España: Espasa Calpe.
- FORNS, José Juan. (1972). *Estética aplicada a la música*. Madrid: Imprenta de José Luis Cosano.
- FRIEDMANN, Susana (1997). "El siglo XX y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa". *Revista Ensayos*, 4(IV), 59-72. Bogotá: Universidad Nacional.
- FUBINI, Enrico. (1970). *La Estética Musical desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Barcelona: Barral.
- FUBINI, Enrico. (2001). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado libros.
- FUNDACIÓN BAT Colombia (n.d.) Recuperado de <http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=243>

- GRELA H., Dante G. (2000-2001). "Tres expresiones de la creación musical latinoamericana en la primera mitad del siglo xx". *Revista Música e Investigación*, IV(7-8).
- GLOSARIO DE FILOSOFÍA (n.d.). *Cibernous: mapa y territorio de la filosofía*. Proyecto educativo premiado por el CNICE 2000. Recuperado de <http://www.cibernous.com/glosario/alaz/estetica.html>.
- GROUD, Donal. (2002). *Historia de la música occidental 1*. Madrid: Alianza.
- HANSLICK, Eduard. (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi.
- HESSEN, Johannes. (1959). *Tratado de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- KUSCH, Rodolfo. (2002). "Anotaciones para una estética de lo americano". *El Perseguidor, Revista de Letras*, VIII (10), 67-70. Buenos Aires.
- KUSCH, Rodolfo. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- LARROYO, Francisco. (1989). *La filosofía iberoamericana*. México: Porrúa.
- LEWIN, Juan Esteban. (2004). "A situaciones nuevas, ideas nuevas: el mestizo como camaleón". *Revista Historia Crítica*, 26.
- MEYER, Leonard. (1956). *Emoción y significado en la música*. Chicago: University Press.
- MORGAN, Robert. (1999). *La música del siglo xx: Una historia del estilo musical de la Europa y las Américas modernas*. Madrid: Akal.
- NATTIEZ, Jean Jacques (n.d.). *El pensamiento estético de Hanslick: Ensayo de análisis epistemológico tripartito*. Recuperado de [www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/Hanslick.pdf](http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/Hanslick.pdf)
- NETTL, Bruno. (1985). *Música tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- OSPINA, Carlos Alberto. (1994). "El sentido del arte como verdad". *Memorias del XIII Congreso Interamericano de Filosofía*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- PINI, Ivonne. (2005). *Fragments de la memoria: Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Recuperado de <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/fra/indice.htm>. Biblioteca Virtual Banco de la República.
- PINZÓN, Jesús. (1999). "Jesús Pinzón y su obra –Goé Payari–". En: *Carátula de Disco Compacto*. Bogotá.

- POSADA, Andrés. (2005). "La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia". *Artes la Revista*, 9(5), 15-28. Medellín: Universidad de Antioquia.
- QUINTANA M., Hugo. (2002). "Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII". *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 2, 45-78.
- RAMOS, María Elena. (2001). "De la armonía apacible al acorde disonante (algunos apuntes sobre lo sublime, en un temple estético del siglo XX)". En: *Armónico-Disonante (Reflexiones sobre arte y estética)*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- RANDEL, Don Michael. (1997). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Madrid, España: Autor.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. (1986). *DESANA: Símbolo de los indios Tucano del Vaupés*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.
- ROJAS, Miguel. (1994). "Marxismo, crisis y estética en América Latina en la contemporaneidad". *Memorias del XIII Congreso Interamericano de Filosofía*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- SÁNCHEZ, Adolfo. (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SANTOS, Gustavo. (1916). "De la música en Colombia". *Revista Cultura*, II (12), 420-433.
- TELLO, Aurelio (n.d.). *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*. Recuperado de [www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20MÚSICA.pdf](http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20MÚSICA.pdf)
- VAN DER MERWE, Peter. (1989). *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- ZAMACOIS, Joaquín. (1990). *Temas de estética e historia de la música*. Barcelona: Labor.

ZEA, Leopoldo y otros. (1986). *América Latina en sus ideas. La expresión estética: arte popular y folclore. Arte culto*. México: Siglo Veintiuno.

ZUMAQUÉ, Francisco. (2002). *Ciénaga de Oro, Cantata Sacra*. Carátula de Disco Compacto. Bogotá.

ZUMAQUÉ, Francisco (n.d.). "Comentarios del compositor". *Blog de Francisco Zumaqué*. Recuperado de <http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=209403059&blogID=287287357>.



Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2012,  
en la Imprenta de la Universidad Pedagógica y Tecnológica  
de Colombia.

Tunja – Boyacá – Colombia