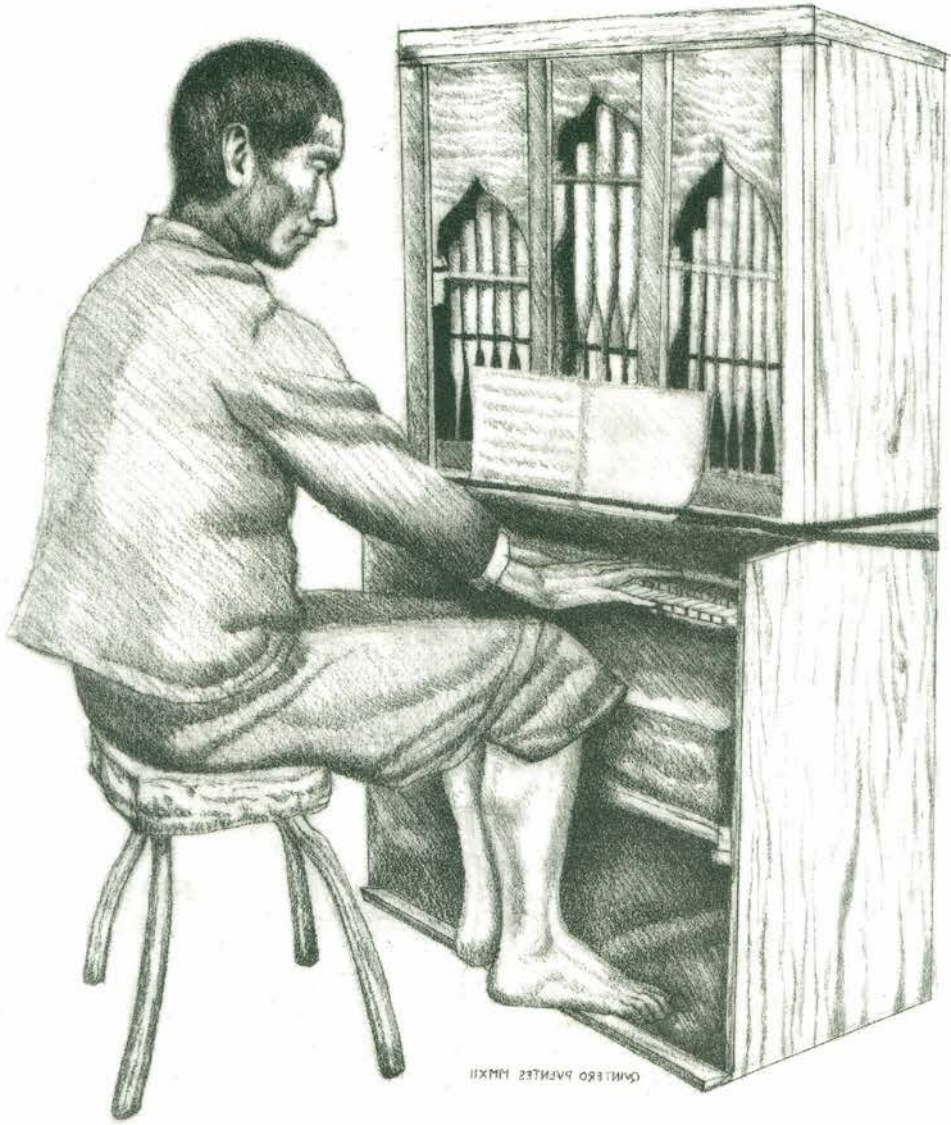


QUINTO PENTES MMXII



G. M. P. 1812

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 Oa³ 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*.

³ 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, Aristóteles⁴ 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).

⁴ 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 polifonía⁵.

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*⁶ surgen conflictos entre los diferentes eruditos de la época a favor o en contra de los dos estilos musicales predominantes: *Ars Antiqua*⁷ 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

⁵ 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.

⁶ 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

⁷ 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 melodrama⁸, planteando uno de los

⁸ 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 disciplinas⁹ 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

⁹ 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)¹⁰ 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"¹¹ 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

¹⁰ 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.

¹¹ 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*¹², 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

¹² 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*¹³ 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

¹³ 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 avanzada¹⁴, 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 melodías¹⁵, 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

¹⁴ 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.

¹⁵ 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 XIX¹⁶. 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 monodia¹⁷ 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*

¹⁶ 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.

¹⁷ 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 tésituras¹⁸ 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

¹⁸ 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*¹⁹ interpretados en Europa continuaban promoviéndose

¹⁹ 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 nacionalismo²⁰. 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 erudita²¹.

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

²¹ 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 atonalismo²² (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

²² 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 musical²³. 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" europeo²⁴, 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*

²³ Recuérdese lo dicho en el Capítulo II acerca de la creación de los Estados.

²⁴ 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 Holguín²⁵ 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

²⁵ 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 Valencia²⁶ 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.

²⁶ 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*²⁷.

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 los 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

²⁷ 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 afianzado 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?²⁸.

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

²⁸ 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.

+