



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

Partituras existenciales: aproximación fenomenológica-hermenéutica de la música como manifestación de la experiencia humana.

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A

EDUARDO ISMAEL RUÍZ LÓPEZ

Aprobada 07/junio/2021

Director: Dr. **Angel Corchado Vargas**

Dictaminadores Dra. **Ana Elena del Bosque Fuentes**

Mtra. **María de los Angeles Herrera Romero**



Facultad de Estudios Superiores
IZTACALA

Los Reyes Iztacala, Edo. De México, 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS.

A mi Director de tesis: Doctor, amigo y padre de no sangre, Angel Corchado, por instruirme y guiarme en el enfoque Existencial Humanista, tan noble y trascendente. Por compartir sus conocimientos y experiencias en el afán de mi crecimiento profesional y personal. Por ser esa figura de no sangre que rebasa cualquier actividad académica y profesional. Tantos siglos, tantos mundos, tanto espacio y coincidir.

A mis sinodales: La Doctora Ana Elena del Bosque y la Maestra Angeles Herrera. Gracias por permitirme colaborar con ustedes, por transmitirme sus enseñanzas, sus experiencias y caminar juntos y juntas en un camino tan importante como lo es, la educación. Siempre recordaré el espacio que me han permitido compartir para brindarle servicio a mi querida comunidad universitaria.

A mi familia de sangre: Eduardo, Mónica, Miguel y Edith, porque desde sus posibilidades, sus anhelos y sus mejores intenciones me dieron lo mejor de ellos, para que yo pueda dar lo mejor de mí.

A mi familia de no sangre y amistades, que no podría mencionar aquí totalmente, pero que, con grandes o pequeñas acciones, me brindaron palabras de motivación, inspiración y apoyo para concluir este proyecto.

A mis amigos: El ingeniero Bioquímico Johan y el Economista Adán, porque fui partícipe, algunas veces en la periferia y otras veces en el centro, de sus procesos de crecimiento profesional y personal. Siempre recordaré las noches en que nos acompañábamos para dedicarnos al estudio, el esparcimiento y la convivencia. Gracias por adoptarme como parte de su familia y por compartir el gusto por el arte. Espero que podamos unirnos para continuar fomentando y expresando la danza y la música.

A mi amigo, el Ingeniero en Comunicaciones y Electrónica, Gerardo (Blitz, Noize), por compartir el gusto por la producción y apreciación de la música, y desde luego, por su compañía en los momentos más divertidos, alegres y de soledad. Espero que pronto podamos cumplir nuestro sueño de compartir nuestro talento y pasión por la música, al mundo.

A los autores que aquí estudié, y los que me faltaron: porque incluso en su ausencia física, estuvieron aquí. Gracias por permitirme acercarme a sus experiencias de vida, y desde luego, a su música. Acercarme a su vida, desde las limitaciones de este mundo, me ha dejado la promesa de brindarle el lugar a la música que desde hace muchos años le he querido brindar, pero que no me atreví a hacerlo. Dejaré huella en este mundo como ustedes, a través de mi profesión, de mi música y mi existencia.

A la UNAM, porque desde que ingresé por primera vez un 6 de agosto de 2013, decidí que serías mi primera casa. En tus paredes, recintos, jardines y comunidad, siempre he encontrado el hogar que nunca tuve. Me recibiste con brazos abiertos y bondadosos. Me brindaste la oportunidad de estudiar lo que me apasiona. Me has facilitado el pan y el calzado. Me has enseñado a vivir en comunidad. Me has regalado la oportunidad de conocer a personas maravillosas. Me has permitido crecer en todo sentido. Desde que a tus aulas entré, has sido el lugar que más constancia y seguridad ha tenido en mi vida. ¡Eres mi orgullo! Mi corazón irriga sangre azul, y mis ojos brillan como la dorada luz del sol.

A mi piano: Franz, porque a través de él, he logrado convertir mis sueños, pensamientos, sentimientos y mi existencia misma, en música.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. PRIMER MOVIMIENTO: NOCIONES GENERALES DE LA PSICOLOGÍA EXISTENCIAL HUMANISTA	5
1.1. Vertientes de la Psicología existencial humanista.....	7
1.1.1. Tao y Zen.....	7
1.1.2. La Psicología Transpersonal.....	8
1.1.3. El enfoque centrado en la persona.....	10
1.1.4. La Gestalt.....	12
1.1.5. Potencial Creativo.....	14
2. SEGUNDO MOVIMIENTO: APROXIMACIÓN A LA MÚSICA COMO EXPERIENCIA HUMANA	17
2.1. Vestigios de la música en la historia humana.....	17
2.2. La música como expresión creativa y experiencial del ser humano.....	20
2.3. Estructura musical.....	30
2.3.1. Impacto neuropsicológico de la música.....	31
2.3.2. Emocionalidad, subjetividad y música.....	33
3. TERCER MOVIMIENTO: VIDA Y OBRA DE PERSONAS SOBRESALIENTES EN LA MÚSICA CULTA	36
3.1. Vivaldi.....	37
3.2. Bach.....	38
3.3. Mozart.....	40
3.4. Beethoven.....	43
3.5. Chopin.....	47
3.6. Rajmáninov.....	49
3.7. Chaikovski.....	52

3.8. Liszt.....	54
4. CUARTO MOVIMIENTO: FENOMENOLOGÍA, LA HERMENÉUTICA Y LA DIALÓGICA COMO PILARES METODOLÓGICOS.....	57
4.1 ¿Preludio o sonata?: Miradas para el análisis de la expresión musical.....	61
5. CRESSENDO: EXPERIENCIAS Y EXPRESIÓN MUSICAL EN OCHO AUTORES DE LA MÚSICA CLÁSICA CULTA: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DESDE EL ENFOQUE EXISTENCIAL HUMANISTA.....	65
CONCLUSIONES.....	100
REFERENCIAS.....	104

INTRODUCCIÓN.

La música como acto creativo del ser humano, en resumidas palabras, ha sido un claro reflejo de la genialidad, talento y desde luego, ferviente hecho de su naturaleza sintiente, consciente y existente.

La música ha acompañado a la especie humana prácticamente desde sus inicios, con la intención de comprender y representar la realidad vivida, en un primer momento, de manera primitiva, a través de la elaboración de los primeros instrumentos con huesos, piedras y otros materiales de la naturaleza, hasta consolidarse como una práctica tan relevante y presente en la vida cotidiana de la persona, que difícilmente se encontraría a una persona que no escuchara música en su auto, en su trayecto de un lugar a otro, sin tararear una melodía o no poder pasar por el alto el canto de las aves, el sonido de las hojas cayendo, el estruendo del cielo lluvioso e incluso, escuchar los latidos del corazón.

En este sentido, la música como actividad ejercida a través de la interpretación y ejecución de instrumentos, o bien, mediante la apreciación de la misma, forma parte del potencial creativo, pero no sólo comprende el aprendizaje de la notación musical, la técnica instrumental, la virtuosidad o contactar con cierto estado de consciencia al escucharla, sino que es parte de la evidencia de la existencia del ser humano como persona, y a través de ella, es posible comprender desde otro lenguaje, la experiencia subjetiva de las personas.

Por lo tanto, escuchar una obra musical, podría asemejarse a escuchar una frase u observar algún gesto o movimiento corporal; sin embargo, no puede dejarse de lado que incluso en cualquier investigación o aplicación psicológica, la subjetividad e interpretación individual de las personas en cuestión, juega un

papel primordial. Comprender a alguien mediante su música, también es un arma de doble filo.

Bien es sabido que, en el método fenomenológico, existe una actitud que permite que la persona investigadora se adentre y describa el fenómeno tal como se presenta en medida de las posibilidades: *epoché*. Es decir, identificar y reconocer los propios prejuicios, preconcepciones, ideas y emociones que se manifiestan durante el estudio de un fenómeno en específico. No significa que sean reprimidos, sino por el contrario, es una invitación a ser conscientes de tales procesos internos, trabajar en ellos, pero en el momento y lugar adecuados.

De esta manera, es viable acercarse de la manera más natural posible, a través de la música, a lo que el autor o autora en cuestión, buscaron transmitir y plasmar en sus obras, y que dan cuenta a lo que sentían, pensaban y de forma más compleja, su esencia en sí, pues no puede hablarse de un Mozart sin alegría, un Beethoven sin tragedia, un Chopin sin romance, un Bach sin espiritualidad, un Vivaldi sin genialidad, un Rajmáninov sin añoranza, un Chaikovski sin misticismo, un Franz sin virtuosidad o cualquier otro autor y autora de música culta, en este caso, en términos de estilo y esencia musical.

Basta con escuchar las primeras cuatro notas de la quinta sinfonía de Beethoven para que, por lo menos en el inconsciente colectivo, inmediatamente se mencione su nombre o bien, la introducción de la primavera de Vivaldi, y ni se diga el Lago de los Cisnes de Chaikovski.

Cada autor aquí revisado, estudió prácticamente la misma premisa musical: las 13 notas de Do a Do. El ritmo, la armonía, la estructura, las frases y

otros elementos musicales no fueron repetidos ni usados de la misma forma por absolutamente ninguno de ellos.

Por lo tanto, tal cual se plantea desde la corriente existencialista, cada persona surge en el mundo, y a través de sus decisiones y su postura ante su realidad, forja en sí misma una esencia, una manera de ser que le caracteriza de toda la humanidad sin excepción alguna.

Se argumenta pues que el precepto anterior es el que une a la psicología existencial humanista con la música como actividad. Sin embargo, no basta sólo con saber que cada músico tiene su sello, es necesario preguntarse algo previamente: ¿Qué lleva a cada persona configurar su sello, en esta línea, personal y musical?

Para atender dicha cuestión, y partiendo de los argumentos de la corriente existencial humanista, el ser humano es holístico, y para comprenderlo, no basta sólo con abordar una o dos dimensiones, sino considerar que existen muchas otras que atraviesan la existencia y camino de vida de cada persona, y que por supuesto, conforman a cada individuo.

Por lo tanto, sería también un error afirmar que sólo mediante la música es posible entender las vivencias de una persona. En todo caso, también forma parte de un pedazo del pastel.

Otra importante interrogante en este punto sería: si ante la música entonces también se corre el riesgo de interpretarla desde el marco de referencia propio y perder de vista lo que la persona intentó integrar ahí, ¿de qué manera la persona investigadora puede acercarse, además de la epojé?

Para responder tal planteamiento, revocarse a ciertas metodologías tiene cabida, en este caso, la etnomusicología, entendiéndose como el estudio de la música considerando su cultura, época y subjetividad de la persona, que por cierto, no dista de los mismos planteamientos existenciales humanistas en psicología sobre el estudio de un fenómeno, o bien, de una persona, al contrario, son complementarios, pues no se estudia ni a la persona ni a su música de manera aislada, sino considerando lo que pasó a su alrededor.

Por ello, durante el análisis de las experiencias de los autores, fueron señalando algunos de los acontecimientos más relevantes que van desde guerras, reorganizaciones sociales, transiciones y etapas, y cómo estos elementos influían en sus respectivas vidas, así como en la producción de su música.

No hay que olvidar que tanto la cultura y la finalidad de la música fueron transitando de diversos modos, impactando incluso en el estilo de cada músico. Todo esto durante los siglos XVII al XX.

A su vez, aunque este breve estudio considera algunos elementos metodológicos para la comprensión de la experiencia subjetiva, el análisis realizado se conjunta por la descripción de tales eventos y su lectura o connotación desde algunos conceptos básicos de la Psicología Existencial Humanista en escuelas como la Gestalt, la logoterapia, el taoísmo y Zen, lo transpersonal y el Enfoque Centrado en la Persona principalmente.

1. PRIMER MOVIMIENTO: NOCIONES GENERALES DE LA PSICOLOGÍA EXISTENCIAL HUMANISTA.

Conocida como la “tercera fuerza”, la Psicología Humanista surge como un movimiento en los años sesenta, generando un contraste con las premisas que, tanto el psicoanálisis como la psicología conductista planteaban, en donde el sujeto, hablando en sus términos, se encuentra supeditado a sus instintos y a los estímulos de su ambiente, respectivamente. Este enfoque busca centrarse en las problemáticas de la persona, considerándola como un todo; un total que es más que la suma de sus partes. La persona es consciente de sí misma, de su existencia, sus decisiones, sus sentimientos, pensamientos, emociones y actos. Elige y es partícipe activa de su vida y todo lo que ello implica; tiene una intencionalidad y sentido. (Villegas, 1986; Corchado, 2016).

Bugental (1967, como se citó en Villegas, 1986) considera que la Psicología Humanista se caracteriza por investigar problemáticas significativas en términos de la existencia trascendiendo el contexto del laboratorio y lo cuantitativo. A su vez, es la experiencia subjetiva sobre la conducta observable en donde se centra la atención. Finalmente, es menester de este enfoque brindarle experiencias enriquecedoras y de crecimiento a las personas.

En esta línea, Kopp (Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt, 2011) plantea incluso que, la Psicología Humanista, más que una posición, es una actitud. Visibiliza lo que la persona experimenta, llámese creatividad, dignidad, desarrollo o realización personal.

Desde luego que antes del surgimiento de los pilares que estructuran este enfoque, es importante situar el contexto sociocultural del que deviene.

A lo largo del siglo pasado, se siente, en lo social e individual, una insatisfacción y necesidad de gestar una perspectiva distinta a las que reinaban en el campo de la psicología. A su vez, ante las atrocidades vividas por la humanidad en recientes años al término de la Segunda Guerra Mundial, así como los importantes cambios socioeconómicos e ideológicos de la humanidad en general, principalmente en los Estados Unidos de América y Europa, fueron estas las condiciones suficientes para que la “tercera fuerza” se fuera consolidando, tanto en el Viejo Continente como en el Occidente (Villegas, 1986; como se citó en Corchado, 2016).

Es así como simultáneamente, diversos autores norteamericanos y europeos, sin acordarlo, implícita y directamente, estructuraron esta escuela, dando como resultado, a su vez, varias vertientes de la misma.

En este caso, la Psicología Humanista y Existencial Humanista pueden entenderse de la misma manera (Corchado, 2020), pero su apellido “Existencial” es importante definirlo, así como otras ramas del conocimiento que forman las premisas de los planteamientos humanistas, y que a continuación se mencionan.

Finalmente, la naturaleza de esta escuela en Psicología, basando sus fundamentos de investigación desde la perspectiva cualitativa, permiten comprender y explorar la experiencia de protagonistas y eventos que ya han sucedido desde hace años.

1.1. Vertientes de la Psicología Existencial Humanista.

El principal marco de referencia que fundamenta la teoría y la práctica del enfoque surge a partir de los planteamientos de la corriente filosófica Existencialista, así como el taoísmo y Zen, entre otros planteamientos orientales y Europeos de siglos recientes. Cabe resaltar que, desde el antiguo conocimiento griego, también se recuperan planteamientos que cimentan la epistemología de la corriente (Corchado, 2020).

1.1.1. Tao y Zen.

Aunque los fundamentos de la PEH se dan a la par, tanto en Europa como en los Estados Unidos de América, pero sin saberse hasta tiempo después, el pensamiento oriental también cimienta el enfoque de esta escuela, recuperados esencialmente por Maslow (Corchado, 2020).

Watts (1957) señala que el Tao y el Zen, cuyo fundador es Lao-Tzu, en el siglo 3 a.C. aproximadamente, así como Ch'an, principalmente en china (Grigg, 1994), no pueden definirse desde las categorías formales del pensamiento occidental. Son más bien, una filosofía vivida, un camino y concepción de vida.

Tiene sus raíces en la cultura india y china, así como en la japonesa, que se centra en hacer consciencia sobre las ataduras, los signos y códigos sociales que son transferidos, e incluso de cierto modo, impuestos, para contactar con la cualidad de ser uno mismo. A ello se le llama, *tzu-jan*.

Desde esta mirada, se acepta el mundo tal cual es, con apertura a cualquiera experiencia que de él emerja, y son las paradojas, por lo menos desde el clásico entendimiento occidental, una característica taoísta y zen. Es decir,

construir un contacto con la realidad desde una cercanía íntima a la consciencia y, a la vez, dicha cercanía, aleja a la persona de la realidad para encontrar la plenitud de su consciencia. En otras palabras, un equilibrio entre el Yo y el no Yo. A su vez, se considera que el dolor, el sufrimiento, la alegría y la felicidad, aunque puedan parecer comúnmente contradictorios, son desde este enfoque, unidad, no dualidad (Grigg, 1994).

Otra parte importante del pensamiento taoísta y Zen es concebir tanto al objeto como entidad, y la acción como verbo, ligados como un proceso, premisa que desde el pensamiento occidental, separa dichos elementos (Watts, 1957).

Tales concepciones orientales, primeramente, rompen con el esquema occidental, tanto para el continente americano como para el europeo, ya que se centra totalmente en la construcción de la trascendencia de la persona. En este caso, es mediante la música que la persona contacta con tales momentos de trascendencia, concepto y filosofía que Maslow y Rogers retoman para la elaboración de sus teorías y sus intervenciones (Corchado, 2020).

1.1.2. La Psicología Transpersonal.

Nace en los Estados Unidos de América en los años sesenta con la intención de expandir los alcances de la Psicología Existencial Humanista. Entre sus principales precursores se encuentran Anthony Sutich, Abraham Maslow y James Fadiman, dedicados a la psicología, la psiquiatría y la psicoterapia (Ferrer, 2003, como se citó en Puente, 2009).

Es una teoría en psicología cuya finalidad, no es necesariamente considerar al Yo como la finalidad, tal cual se da en otras perspectivas, sino

desde la noción de un Yo, que es más que la suma de sus partes, y que es posible relacionarse a las mismas a través de experiencias mentales más allá de él y trascender, considerando la dimensión espiritual de la naturaleza humana y la existencial (Galimberti, 2009; Ferrer, 2003, como se citó en Puente, 2009).

Se interesa por los procesos, valores y estados transpersonales, así como elementos relacionados con la conciencia unitiva, experiencias cumbre, el éxtasis, e incluso la experiencia mística, la meditación, los caminos espirituales, así como sus prácticas, actividades y su interrelación. Su objetivo es reconocer las fronteras y variedades de la experiencia (Walsh y Vaughan, 1982; Rowan, 1996, como se citó en Puente, 2009).

Tiene sus orígenes como movimiento y forma de vida práctica e ideológica, de forma similar al taoísmo y Zen, en el budismo, pensamientos orientales e incluso, en algunos de los planteamientos cristianos, islámicos y judíos que propician contactar con la espiritualidad y estados elevados de la conciencia (Martínez, 2009).

La también conocida Cuarta Fuerza, establece un paralelismo con planteamientos y metodologías que competen a las ciencias de la complejidad, debido a su concepción integral y bajo la mirada de la unicidad de la existencia. Por lo tanto, son conceptos como los fractales, los sistemas, la autoorganización y autopoiesis parte del argot de este enfoque (Puente, 2009).

Complementando, de la Herrán (2008), recupera los planteamientos propuestos por Eucken (1925), quien considera que la persona es un ser superhistórico en esencia, y prevalece en mayor medida su existencia en la historia, que por la historia. Es otras palabras y de la mano con planteamientos

existencialistas, la persona no se conforma de manera causal y estricta por la historia que le precede, sino que marca y deja huella a lo largo del transcurso de su historia y la existencia.

Finalmente, Almendro (2009) resume los siguientes elementos como parte del abordaje de esta escuela en psicología, perteneciente a la Psicología Humanista: busca establecer puentes entre la ciencia y la espiritualidad, así como en las llamadas ciencia moderna y sabiduría antigua; unificar los planteamiento orientales y occidentales; encontrar los opuestos y; diluir las fronteras para acercarse, pero sin perder de vista lo personal.

1.1.3. El enfoque centrado en la persona.

Otro de los principales precursores de la Psicología Humanista, así como creador de una de las terapias más famosas y efectivas desde sus inicios hasta la actualidad, es Carl Rogers, quien con sus aportaciones, revoluciona el campo del acompañamiento psicoterapéutico, los abordajes en la educación y, desde luego, contemplar la palabra “persona”, como el calificativo que encarna las máximas virtudes de la persona.

Para comenzar, Rogers yergue los planteamientos en donde la persona tiende a buscar su propia felicidad y autorrealización. Ella requiere vivirse en consciencia plena de sus emociones, sentimientos y valores para llegar a su bienestar (Arias, 2015; como se citó en Corchado, 2016).

Rogers (como se citó en Corchado, 2016) plantea que, al encontrarse con la Otredad, principalmente en el espacio psicoterapéutico, la interacción se

convierte en un espacio compartido, basado en el acompañamiento del devenir y gozo de la existencia del o de la consultante, por parte de quien facilita.

Es un espacio de crecimiento libre que procura ser no directivo y que requiere ambientarse por elementos básicos o condiciones suficientes que propicien en la otra persona, dicha libertad, consciencia y crecimiento, que son, en el rubro de las actitudes, la empatía, la valoración positiva incondicional y, la autenticidad o congruencia (Arias, 2015; como se citó en Corchado, 2016).

Estas tres actitudes básicas son elementales para promover un cambio y transformación positivos en la otra persona, que se logran y vislumbran a través del campo del hacer; la instrumentalización humanista (Corchado, 2020).

En este complejo proceso terapéutico, la persona contacta con la percepción de sí misma y se caracteriza por la apertura a la experiencia a partir de dicho contacto, es decir, a través del darse cuenta del Yo o el Sí mismo la persona se encuentra en disposición de escucharse, comprenderse, aceptarse y transformarse (Rogers, 1997).

En este sentido, Rogers hipotetiza también que, al construir o crear un espacio caracterizado por estas actitudes básicas, la escucha activa, la confianza y el no enjuiciamiento del consultante promoverá en él la maduración, el cambio y el desarrollo individual. A su vez, es trabajo de la persona facilitadora mostrarse tal como es, sin fachadas, máscaras ni falsedades. Será a través de sus propias intervenciones, actitudes y su manera de Ser y Estar con la persona, elementos básicos para promover o no, un espacio de crecimiento y contacto.

Cabe resaltar que no se trata de una situación causal, sino probabilística, tendiente y orientada, pues es también importante reconocer cuando no se lleva a cabo dicho contacto psicológico, tal cual se tratara de gustos musicales. Por más magnífica, compleja y emocional que pueda concebirse una pieza, no será escuchada y apreciada de la misma manera por todo público.

A la vez, la conciencia de la emocionalidad y experiencias de la persona autora de sus respectivas obras musicales, permite plasmar con mayor impacto estos elementos en sus piezas, partiendo de la premisa en donde la emocionalidad, es la punta de lanza en la expresión musical.

1.1.4. La Gestalt.

Al igual que los enfoques anteriores, la visión de la Gestalt es holística, es decir, integra al ser vivo con el objeto como una totalidad, anteponiendo la existencia y atribuyendo significados en su contexto particular. Promueve la responsabilidad de quien se Es, con las características de vivir en plenitud, apertura, libertad y aceptación (Perls y Baumgarden, 1994, como se citó en Corchado, 2016).

Salama (1998, como se citó en Corchado, 2016) encuentra algunas influencias en la Gestalt derivadas del psicoanálisis Freudiano, la filosofía existencial, la fenomenología, teorías biológicas y sobre la creatividad, así como fundamentos de la cultura oriental en general, cuyo principal exponente es Fritz Perls.

Esta psicología de la forma, cuyo significado proviene del alemán, establece que los procesos tanto de la mente como de la experiencia perceptiva

estructuran una organización y configuración unitaria en la persona (Galimberti, 2009).

Otros elementos básicos que cimienta Ehrenfels, son las cualidades formales, es decir, la estructuración y asimilación de la realidad a través de la percepción y los sentidos, que se configuran en un nivel inferior y superior, siendo el primero la constitución o resultado de las percepciones meramente basadas en los sentidos y, la segunda refiriéndose a las cualidades agregadas o sobrepuestas sobre el primero (Galimberti, 2009).

Dicho así, es el planteamiento de la figura y fondo una bandera esencial en la escuela gestáltica, recuperando nuevamente, elementos perceptuales, considerando al fondo en segundo plano como difuso, funcionando como un contexto o punto de partida para focalizar la figura, agregando profundidad y relieve, siendo dicha figura un elemento dependiente de las necesidades subjetivas que tiende a la completud y cierre del fondo, dando como resultado una nueva figura (IHPG, 2012).

Enfatiza su trabajo psicoterapéutico y de acompañamiento en la conciencia o darse cuenta, la vivencia en el aquí y el ahora y la responsabilidad, promoviendo así, tanto una actitud como la capacidad de llegar a Ser, a Hacer y concientizar el proceso propio del proceder (Naranjo, 1995, como se citó en IHPG, 2012). En este caso, es prudente considerar que el planteamiento figura fondo aplica incluso en las composiciones musicales, pues el instrumento o instrumentos protagonistas no resaltarían ni serían apreciados de la misma forma, si no existe una base que les permita diferenciarse de ella misma (comunicación personal, Horacio. Diciembre de 2020).

1.1.5. Potencial Creativo.

La palabra creatividad proviene del latín *creare*, entendida como: producir, engendrar, acompañada de los sufijos *tivus* y *dad*, entendidos como relación activa o pasiva y cualidad, respectivamente (Etimologías de Chile, 2020).

Es un proceso intuitivo caracterizado por crear, descubrir y resolver problemas de prácticamente cualquier naturaleza (García, 1995).

Luna (2017) la define como un dinamismo por el cual la persona puede superar sus condiciones, encontrando y produciendo algo que trasciende la replicación de lo ya existente o concebido.

A su vez, la actividad creadora distingue a la humanidad como seres que se proyectan al futuro y a la vez, a través de dicha actividad, modifica su presente (Vygotski, 2008, en Luna, 2017).

Mendoza (2007, como se citó en Cruz, 2017) la explica como una actividad de la inteligencia expresada a través de signos o acciones en diversos niveles. Es también una actitud matizada por la fluidez, la flexibilidad y la originalidad (Guilford, 1952, como se citó en Cruz, 2017).

García (1995) identifica cinco puntos importantes en el proceso de transformación creativa, bajo la intención de maximizar y potencializar la creatividad de cada persona, y es cuando se viven dichas etapas que el ser humano trasciende sus barreras. Dichos puntos son: tomar decisiones a la luz de la ética por beneficio propio y de la humanidad; sentir amor a las demás personas, compartir y transmitir la creatividad propia sin esperar algún premio o castigo concretamente; tener en cuenta cómo el miedo afecta el proceso creativo

al promover la creencia de que la creatividad propia es una ilusión o es limitada; gozar de maximizar la creatividad propia al potencializar la de la otredad y; convertirse en un ser autosuficiente, educado y con una perspectiva social y cooperativa.

Sefchovich (1995) le atribuye la lógica, la capacidad de análisis, la velocidad, el orden, y el pensamiento lineal al hemisferio izquierdo del cerebro, en donde se lleva a cabo la creatividad cognitiva, siendo la atemporalidad, la percepción, sensibilidad, el lenguaje simbólico y un pensamiento redondo o circular al hemisferio derecho, lugar en donde se presenta la creatividad expresiva o artística, ambas igual de importantes.

Complementando, Rodríguez (1995) reconoce seis fases que componen el proceso creativo que se describe a continuación:

A) Cuestionamiento.

Inquirir, interrogar, criticar y reconocer a través del juicio alguna situación considerando el por qué, el cómo y la posibilidad de que dicha situación sea de otra forma, bajo la idea de que, es necesario llevar a cabo algo diferente para crear, sin perder la noción de la realidad.

B) Acopio de datos.

Obtener recursos para el juicio y establecer alternativas de solución a través de los hechos e información percibida, pues no se crea de la nada, más bien se transforma lo ya existente.

C) Incubación.

Brindar un tiempo de reposo a la problemática consciente, mientras se asienta la elaboración por sí sola.

D) Iluminación.

Se vislumbra una solución con la intención de integrar algunos elementos conscientes e inconscientes. También se le conoce como inspiración.

E) Elaboración.

Se prueba la hipótesis para realizar una idea novedosa. Esta parte puede conllevar tiempo y complejidad, puesto que requiere disciplina, organización y continuidad con los medios.

D) Comunicación.

Difundir la creación con la intención de obtener algo nuevo y útil de interés para la persona y la gente.

La creatividad es un fenómeno que ineludiblemente acompaña la invención y apreciación de la música, ya que integra, en términos biológicos, los procesos cerebrales de ambos hemisferios y su impacto psicológico, así como la integración de las emociones, la cultura y, por supuesto, la experiencia de cada individuo, expresados en una o varias obras musicales.

2. SEGUNDO MOVIMIENTO: APROXIMACIÓN A LA MÚSICA COMO EXPERIENCIA HUMANA.

Aunque la música ha acompañado a la humanidad desde sus inicios como especie, no existe en sí misma o por sí sola, pues para ser apreciada y emitida, requiere un escucha y un autor. Es decir, el conjunto de fenómenos sonoros no son música, sino hasta que un ser humano está expectante ante ellos. A la vez, con el desarrollo evolutivo de la especie, la adaptación del medio para construir instrumentos que produzcan música, así como la consolidación de la cultura y la subjetividad (con sus respectivas y amplias implicaciones), la música también evoluciona, representa y acompaña a la persona.

Por ello, a continuación, se presenta un breve recorrido histórico de la diada música-humanidad, así como elementos básicos de la estructura musical, pues éste último concepto también es importante para comprender las intenciones de quien hace música.

2.1. Vestigios de la música en la historia de la humanidad.

Se considera que fue durante el periodo Paleolítico superior en donde se gesta el hecho musical en los inicios del ser humano como especie homínida, siendo los periodos solutrense y magdaleniense en donde se han encontrado el mayor número de pruebas que indican el nacimiento de la música, que comprende del año 21 000 al 10 000 A.C. (López, 2011).

Es a partir del arte rupestre y el descubrimiento de primitivos instrumentos, que se formulan teorías sobre la aparición del fenómeno musical. Por ejemplo, se sospecha que, tanto la figura encontrada en las antiguas tumbas de Trois-Frères, como la de Venus de Laussel, ubicadas en Francia, se aprecian

artefactos que, probablemente, han sido un instrumento, como un objeto largo con orificios como una flauta, o un cuerno de animal como corneta.

De esta manera, el *Homo Sapiens*, comienza a constituir, posiblemente, una conciencia musical, pues al hallar tales modificaciones en dichos objetos, significa que la emisión de los sonidos tenía niveles, armonías y tonos (López, 2011).

En los primeros significados atribuidos a la música primitiva se encuentran la caza, el cortejo y la compañía de rituales.

Alvin (1997), señala que el Hombre primitivo interpretaba el mundo a través de la magia, considerando que el sonido era producto de algo sobrenatural. Buscaba identificarse con su entorno al imitar los sonidos de su alrededor a través de su voz, o con la invención de algún instrumento.

Incluso, se cree que, en algunas tribus primitivas, un tótem ancestral tenía su propio sonido, y la forma de mantener su existencia, al menos de manera simbólica, era replicando dicho sonido.

En el rubro de la medicina primigenia, recupera la autora, los brujos o médicos buscaban el sonido particular de la persona enferma para curarle, considerando que cada ser humano nace con su propio sonido interior, respondiendo a éste cuando se descubre.

Schneider (como se citó en Alvin, 1997) relaciona la imitación vocal como un medio de participación social, convirtiéndose en una experiencia colectiva.

Einstein (como se citó en Alvin, 1997) comenta que el sonido, para nuestros antepasados, era un fenómeno incomprensible e inexplicable, volviéndose un hecho misterioso y, desde luego, mágico.

En esta línea, se ha encontrado que, en las civilizaciones antiguas, la música ha sido producto de algo divino, del cosmos, convirtiéndose así, en una conexión entre lo divino y lo humano.

Avanzando miles de años más y al llegar al nacimiento de las culturas antiguas como los egipcios y mesopotámicos, en el 3500 y 330 a.C. desarrollándose las primeras urbes y tecnologías, es precisamente en la literatura en donde se han hallado vestigios de la música en Mesopotamia, a través de cantos dirigidos a la cosecha, rituales religiosos y funerales. Incluso, quienes producían música se encontraban en una posición jerárquica importante. Tal es el caso del pueblo asirio que, en sus guerras y matanzas, se exceptuaban a los músicos al considerarles un puente a lo divino (Alvin, 1997).

En otra cultura antigua donde la música juega un papel importante, es en la griega, pues se pensaba que podía armonizar al enemigo, modificar el comportamiento humano y revelar el orden del universo. Tanta fue su relevancia que los filósofos especulaban sobre su influencia en algunas dimensiones de la vida humana. Damón de Oa ya la consideraba como un elemento fundamental en la educación; Platón en la política; Aristóteles en la escucha (siendo ésta un recurso fundamental para la Dialógica, pilar metodológico y epistemológico de la Psicología Existencial Humanista) y; Arixteno de Tarento, señalando la importancia del desarrollo de la percepción auditiva para llegar al conocimiento más allá del intelecto.

Complementando las aportaciones de dichos filósofos, fue el conocimiento de la cultura griega un parteaguas en la consolidación de las primeras estructuras musicales tal como las conocemos ahora. A su vez, se considera que los filósofos Severino Boecio, Aurelio Casiodoro y Agustín de Hipona, construyeron un puente entre el conocimiento teórico musical del mundo antiguo y la época Medieval (López, 2011).

Llegando a la época en donde las religiones fueron las protagonistas de los modos de vida de la humanidad durante varios siglos, la música se configura para acompañar todo tipo de rituales o prácticas religiosas.

Ejemplificando, se leían versículos de la Biblia o textos sagrados con entonación o cánticos sobre notas que se repetían para dicho texto. A esta configuración musical se le conoce como cuerda de recitación, y no fue hasta el siglo IX aproximadamente, cuando se elaboran las primeras notaciones de la música en manuscrito (López, 2011).

Finalmente, los precursores y autores de la música culta basarán sus composiciones y obras maestras en las estructuras musicales de las misas y sus polifonías.

2.2. La música como expresión creativa y experiencial del ser humano.

La música es un fenómeno que prácticamente ha acompañado al ser humano desde los albores de su existencia. Ha tenido diversas formas y manifestaciones a lo largo del transcurso de la humanidad, cuya esencia se ha ido caracterizando y transformando a la par de las ideologías, los instrumentos,

la subjetividad individual y colectiva, el talento, la creatividad, la experiencia y una amplia gama de elementos que se irán explicando más adelante.

Primeramente, es importante mencionar que este trabajo aborda a la música como una forma de expresión de la existencia y experiencia subjetiva humana, pues a través del fenómeno musical, puede también comprenderse a una persona o grupo de personas desde diversas dimensiones: género y estructura musical, armonía, instrumentos, época y, desde luego, a la persona misma como protagonista y/o espectadora de la expresión y apreciación musical.

Por ello, al ser la expresión musical un producto del ser humano, y si a la vez, éste se conforma de una esencia, su respectiva expresión y apreciación musical, también se compone de una esencia. Ante dicha premisa y bajo los principios de la Psicología Existencial Humanista, si la existencia precede a la esencia (Sartre, en Martínez, 2012) es necesario comprender primeramente qué es la existencia del ser humano. Al entenderse dicho concepto y su relación con la esencia y experiencia subjetiva de la persona, podrá entonces explorarse con mayor claridad la expresión de la experiencia subjetiva a través de la música.

En este sentido, la palabra existencia se divide por la etimología “*Ex*” que significa: hacia afuera, y “*Sistere*” que se traduce como: tomar posición, estar fijo (Etimologías de Chile, 2020). En conjunto, el verbo latino es “*ex-sistere*”, lo que significa: salir, emerger, aflorar o surgir. (Martínez, 2012).

Ahora bien, integrando dicho concepto con los primeros planteamientos filosóficos de Sartre (Sartre, como se citó en El existencialismo es un humanismo, 1998) señala que el existencialismo posibilita la vida humana e indica que, cualquier verdad y acción implican un medio y una subjetividad. El

ser humano nace, surge y es, en un primer momento, nada. Será él mismo quien irá definiéndose a lo largo de su vida, por lo tanto, la existencia precede a la esencia pero, ¿qué quiere decir dicho planteamiento? Significa que, aquello que caracteriza a una persona de otra, será su particular forma de sentir, pensar, actuar, ser, estar y hacer, con base en sus experiencias, su marco de referencia, su cultura y todas aquellas dimensiones que atraviesan a la persona (Corchado, 2020).

A su vez, Sartre plantea que, si la existencia precede a la esencia, cada ser humano es entonces, responsable de sí mismo, pues encarna un proyecto individual. Por ende, se vuelve responsable de su propio proyecto, tal cual se hablase de tocar instrumento.

A manera de analogía: extrapolando la realidad (bajo el mayor margen posible de acuerdo intersubjetivo que se pueda entablar entre el lector o lectora, y el autor de esta obra), con todas sus implicaciones (nacionalidad, familia, economía, condición física, lugar geográfico, época y demás) como si fuera un piano (o el instrumento del gusto de cada quién), cada persona que se siente frente a éste, tocará sus teclas con singular suavidad o fuerza; armará sus propios acordes y arpeggios; le otorgará su propio ritmo y métrica; establecerá la duración de cada pisada; será compositora de un Adagio, un Andante, una Marcha, una Danza, un Preludio o cualquier estructura musical. Es decir, aquel o aquella pianista o instrumentista tienen frente a sí, infinidad de posibilidades para componer lo que deseen componer y construir su propia obra musical cargada de sus matices experienciales.

Ante este hecho, hablar de la existencia, es hablar de una persona en específico y no de la gente en general. Es explorar lo que a una persona le hace esa persona y no alguien más. Refiere al proceso de convertirse constantemente en sí mismo/a, cuyo punto de partida son las elecciones, las decisiones y las acciones individuales (Sartre, como se citó en Martínez, 2012).

En otros términos, paradójicamente, la esencia de la existencia se caracteriza por la capacidad que la persona tiene para responder con responsabilidad, a las demandas o circunstancias que se presentan en su realidad (Frankl, 2015).

Finalmente, es a partir del desarrollo y aparición de la consciencia de cada ser humano, cuando gesta y construye su propio proyecto, es decir, cuando puede comenzar a Ser, y de esta manera, moldear forma a su esencia, en medida de sus capacidades de autoconocimiento (Sartre, como se citó en Ortiz, 2002).

En esta línea, la palabra esencia proviene del latín "*essentia*", del verbo "ese", cuya interpretación es: ser, y del sufijo "*ia*", que se entiende como: cualidad. (Etimologías de Chile, 2020). Es aquello por lo que una cosa es lo que es y se distingue de los demás. Es una noción abstracta que define, con base en ciertos principios a algo o a alguien. (Regis, s.f)

La esencia sólo tiene una forma posible de ser, algo pre-existente y ya definido, en términos abstractos, e incluso consensuados. Es la naturaleza propia de una cosa y el conjunto de sus atribuciones constitutivas (Julia, en Martínez, 2012). Un conjunto de conceptos y elementos que son asignados a un objeto o a una persona con ciertas características. Es decir, podría entenderse

como un punto de referencia para “medir” si algo o alguien cumple con dichas premisas que le deben hacer parte de esa misma esencia, previamente establecida.

Recuperando el ejemplo antes mencionado, es como obligar a una persona que tiene dedos largos y palmas medianas a tocar un piano. Quizá la persona en cuestión desea tocar un violín, o una trompeta, o una guitarra. O bien, tal vez deseé ser directora de orquesta (sin olvidar que se está hablando de la realidad como si fueran instrumentos y hechos musicales). Significa que, aunque los atributos, en este caso, físicos de dicha persona encajan perfectamente para la ejecución del piano, esto no le hace “pianista” en sí, aunque sí cumple con aquello que caracteriza a quien puede ser un pianista.

En este punto es importante resaltar que, no es lo mismo hablar de “el pianista”, que de un pianista. Éste último está existiendo y es encarnado por la persona, mientras que, “el pianista”, configura atributos esenciales.

Por ello, la persona primero existe, y posteriormente forma su esencia (Sartre, 1999, como se citó en Corchado, 2016). A su vez, es importante considerar que el ser humano, al existir y Ser, también se relaciona con su entorno y con lo que le rodea. Es decir, también *se existe* para la Otredad, y la Otredad legitima la existencia de la persona (V. Flores, comunicación personal, 2019). ¿Cómo la persona puede asegurar que existe? La respuesta a la pregunta es, a rasgos generales: a través de su autoconsciencia y de la existencia de al menos, otra persona.

En este sentido, retomando el clásico ejemplo: si un árbol se cae en algún bosque lejano, ¿realmente se cayó? Si no hubo alguien que estuvo ahí para

corroborar que el evento sucedió ¿sí ocurrió dicho fenómeno? Obien, ¿qué pasa si sólo estuviera una persona en el mundo? Existe porque, como ya se ha mencionado, emerge y surge en cuerpo, materia y consciencia, pero quién puede ser el marco de referencia de la persona para distinguirse de lo que Es, y de lo que no Es.

El ser humano, a partir de la Otredad, también se diferencia. De no existir otra persona, no podría entonces, ni legitimarse la existencia misma, ni la esencia, pues si la esencia es un conjunto de características y particularidades, se requiere que algo o alguien, encarne aquello que, por lo menos, no Es, para poder Ser.

¿Qué sería de un músico sin público y sin instrumento? Se perdería así entonces su sentido, o al menos parte importante de éste.

Partiendo de lo ya comentado, aunque la persona es arquitecta de su propio destino (Kierkegaard, como se citó en Corchado, 2016), como ya se mencionó, también se permea por las diversas dimensiones que le atraviesan, conformando también su subjetividad, en su experiencia subjetiva.

En este punto, se entiende que la esencia y la existencia van de la mano, y sus configuraciones son el producto y proceso de un universo complejo de circunstancias y eventos que marcan la vida de la persona. Ante ello, es pertinente desglosar qué es la experiencia subjetiva.

La palabra experiencia proviene del latín "*Experientia*", que es: prueba, ensayo; y del verbo: "*experiri*" que se traduce como: experimentar, probar. El sufijo compuesto "*entia*" refiere a: cualidad. A partir de su etimología, se define como:

“[...] la cualidad de intentar o probar a partir de las cosas [...]” (Etimologías de Chile, 2020).

Partiendo de la definición que brinda el Diccionario Enciclopédico (1999), la experiencia se entiende como aquel conocimiento adquirido con la práctica. Lo que se aprehende mediante los sentidos y se materializa en conocimiento humano. También es el conjunto de fenómenos que pueden ser conocidos y reconocibles.

Complementando, Jolivet (s.f.) la interpreta como la percepción inmediata y directa de la realidad, así como de la información de la conciencia.

La experiencia subjetiva es aquel elemento afectivo del fenómeno psíquico, así como el sentido que la persona construye. Se caracteriza por lo cualitativo, lo irrepetible, procesual y dinámico, principalmente en términos de finalidades, más no de causalidades, y es variante de una persona a otra.

Ahora bien, Galimberti (2009) define a la experiencia desde la filosofía antigua, como aquel elemento sensible a lo cognoscible. A su vez, se encuentra en el campo de las ciencias del espíritu y la naturaleza, caracterizándose las primeras por aquellos hechos externos a la conciencia, mientras que las segundas se orientan a lo que surge internamente. Consecuentemente, se encuentran dos criterios experienciales: la experiencia subjetiva como fenómeno psíquico, y las acciones dirigidas al objeto, respectivamente.

Desde un punto de vista objetivo, la experiencia se relaciona con la causalidad, lo cuantitativo y homogéneo, dando como resultado el conocimiento, el aprendizaje y el pensamiento. En contraste, desde lo cualitativo, la experiencia

se centra en lo afectivo, el sentido otorgado, lo irreplicable, lo dinámico, la finalidad, y la variación de la misma, de una persona a otra.

Ahora bien, ya que se han explicado estos tres conceptos, y parte de sus implicaciones ¿Qué relación tienen con el fenómeno musical?

Para responder dicha cuestión, se tiene que comprender qué es la música y lo que conlleva.

Desde su etimología, significa: “El arte de las musas”, a partir de la palabra griega: “*musike*” (Morán, 2009). Es producto formal o informal del comportamiento de los grupos humanos: la organización humana del sonido (Blaking, 1973, como se citó en Morán, 2009).

Según la e-enciclopedia (2004), es un arte que busca crear sonidos y organizarlos armónicamente.

Alvin (1997), la define como como un estado de relación temporal cambiante. Es un producto compuesto de diversos elementos reunidos, como lo son, el sonido (perceptible a la consciencia de la persona) y la interpretación a partir del estilo y estado de civilización del ser humano.

A su vez, Luna (2017) explica que la música es el arte de expresar y comunicar en el tiempo, mediante la combinación de sonidos y silencios.

Finalmente, la música es un elemento en el desarrollo integral de la persona, y en general, se relaciona como una experiencia de goce, que permite contemplar y reflexionar sobre la existencia, la propia identidad, el sentido de la vida y demás premisas existenciales (Luna, 2017).

Kierkegaard (2004, como se citó en Luna, 2017), señala: “Todo hombre, por limitadas que sean sus dotes, por modestas que sean las condiciones de su vida, siente la necesidad natural de formarse un concepto de su vida, una idea del significado y del objeto de su vida”.

En este caso, la capacidad de producir sonidos, estructurar armonías, melodías y expresarlas, en fin, el hecho completo de hacer música y apreciarla, no es más que el vivo retrato de la condición y tendencia humana al crecimiento, a la representación de su realidad, a la expresión de su subjetividad, emocionalidad, intelecto, cultura y las dimensiones que le atraviesan.

Ante este hecho, se ha encontrado que la música no es elemental para la supervivencia del ser humano, es decir, sin música podría vivirse (quizá de una manera mucho más solitaria y sobria), pero no es fundamental como el oxígeno o los alimentos, por lo tanto, se llega a la conclusión en la que este fenómeno sonoro, es un acto cultural, e incluso, las reacciones que se producen en el cerebro humano, en contraste con otras especies como los monos y chimpancés, son abismales, pues mientras en éstas últimas especies la música no genera reacciones significativas, en el cerebro humano desemboca una lluvia de reacciones electroquímicas que incluso, llegan a asemejarse con un efecto analgésico (Druker, Figueroa, Uruchurtu, Fuentes, Noguez, 2013).

Es así que, el cuerpo del ser humano, en términos fisiológicos, tiene las estructuras para desarrollar habilidades y capacidades necesarias al crear y escuchar música.

Ahora bien, la persona no crea un ritmo o una melodía, ni transmite sus emociones sin un elemento importante que le atraviesa: la cultura.

Del latín “*cultura*”, que se compone del sufijo “*ura*”, es decir: el resultado de una acción y; “*Cultus*”, descrito como: cultivo o cultivado. (Etimologías de Chile, 2020). Es el conjunto de diversos elementos como los conocimientos, las creencias, la conducta, los valores y las costumbres, entre otros, que se transmiten generacionalmente (Galimberti, 2009; e-enciclopedia, 2004. P. 296).

Comprende la formación del espíritu a través de una rama del saber y de las artes (Diccionario de Filosofía, s.f.).

En esta línea, un elemento fundamental que estructura la cultura es el lenguaje, entendiendo este último como el conjunto de palabras, estructuras gramaticales, signos y símbolos que facilitan la comunicación (e-enciclopedia, 2003).

Será a través del lenguaje, tanto musical como de la misma lengua, como se podrá conversar y comprender, tanto con los autores aquí considerados, como con sus respectivas composiciones.

De la misma manera, comprender el contexto cultural de cada persona, permite ampliar el mapa que comprende sus experiencias y, por ende, sus obras.

Es decir, ya se mencionó cómo la música se ha visto influenciada por la época en la que la humanidad transita (misas durante la liturgia, cánticos en la época clásica, elucidación de sonidos similares al entorno del aborígen) y, recuperando los planteamientos del enfoque como la existencia y la esencia, las creaciones musicales matizarán también el contexto cultural del autor en cuestión, traducida en estructura musical, que a continuación se explica.

2.3. Estructura musical.

Aunque cualquier persona que goce plenamente de sus facultades puede escuchar música y experimentar emociones, sentimientos, pensamientos y demás elucidaciones, es importante entender, a rasgos generales, de qué forma se estructura la música con la finalidad de poder identificar parte de la intencionalidad del autor en sus obras, pues la estructura musical también forma parte de este lenguaje.

En este sentido, la música se compone de elementos como el ritmo, la armonía y la melodía, y es atravesada por tres dimensiones: la física, que se caracteriza por el ritmo, entendiéndolo como la sucesión de sonidos en el tiempo; la afectiva, que es el conjunto de sentimientos y afectos que busca expresar la o el artista mediante su obra, y que se relaciona principalmente con la melodía y; la intelectual, pues es necesario el pensamiento para brindarle estructura a los sonidos, y se vincula, principalmente, con la armonía (Luna, 2017).

Dichos elementos, exceptuando el ritmo, no necesariamente requieren estar presentes en las obras musicales. Irá en función del género, intención e instrumentos disponibles que el autor desee considerar.

Es importante recordar que la música es un conjunto de sonidos, y el sonido tiene sus propias cualidades: el timbre, que es el sonido que caracteriza a cada instrumento; la altura, entendiéndose como la cantidad de vibraciones en el sonido, dando como resultado los graves y los agudos; la intensidad, que será la fuerza emitida y; la duración, definida como la medida de tiempo de cada nota (Luna, 2017).

Ahora bien, considerando estos elementos básicos, ¿cómo es posible componer una obra musical?

Cual rompecabezas, a cada componente debe otorgársele su respectivo orden. Evidentemente no es lo mismo imaginary usar el sonido de la nota Do5 o central, a dos tiempos, en intensidad *pianissimo*. Es decir, la notación y estructura musical son el medio, la traducción de la melodía que suena en la cabeza de quién compone, transformado a un lenguaje universal (Sloboda, 1985).

Dicho lenguaje se escribe e interpreta a través de la representación de los signos musicales como el tiempo, la clave y los instrumentos intérpretes, a través de un texto conocido como: partitura. En dicho texto se encuentra el pentagrama, siendo este un símbolo configurado a partir de cinco líneas horizontales paralelas equidistantes, cuya función permite ubicar el sonido de las notas a leer. (e-enciclopedia, 2004; Luna, 2017).

Finalmente, el conocimiento sobre la teoría musical, facilita el complejísimo proceso creativo de ejecutar, inventar e interpretar la música y, por ende, conocer a través de otro lenguaje, a quien la compone.

2.3.1. Impacto neuropsicológico de la música.

Afortunadamente, el ser humano se encuentra dotado de estructuras sensibles fisiológicas que pueden interpretar lo que ocurre en el medio. En este caso, la capacidad de percibir y, en un proceso mucho más complejo, disfrutar y apreciar los sonidos y la música, a través del sentido de la audición, conformado por el sistema auditivo, así como los procesos que ocurren en el encéfalo, dando como resultado una sensación aural, o bien, auditiva (Lacárcel, 2003).

El sentido auditivo, considerado como el segundo más importante después de la vista, es responsable de conducir las ondas sonoras hasta el cerebro, encargado de traducir dichas ondas e identificar, en un primer momento, el tono, la intensidad del sonido, la melodía, el ritmo, la tesitura e incluso, la procedencia de éste (Barr & Kierman, 1986; Diccionario enciclopédico, 1999).

A su vez, el cerebro es el órgano encargado de analizar las percepciones, en este caso, la música, configurada por el sonido, siendo éste un conjunto de vibraciones que emiten energía y ésta es recibida por el encéfalo, cuya historia evolutiva se ha basado en mejorar y adaptar dichas percepciones (Lacárcel, 2003).

Drucker, Figueroa, Uruchurtu, Fuentes y Noguez (2013) argumentan que se ha identificado actividad cerebral en zonas relacionadas con el lenguaje, la sintaxis, el control del movimiento muscular, la memoria y el control del tiempo.

Complementando, Lacárcel (2003) señala que es la zona bulbar, en donde predomina la actividad sensorial que produce la música. Dicha área se relaciona con el ritmo y el movimiento. En el sistema límbico y el diencefalo, es en donde la música impacta en la dimensión emocional, siendo ésta última la de mayor intensidad (Drucker, Figueroa, Uruchurtu, Fuentes y Noguez, 2013; Lacárcel, 2003). En términos corticales y siendo esta parte del cerebro de las más evolucionadas, las representaciones intelectuales, su principal manifestación.

Otras reacciones relevantes al escuchar música son la producción más intensa de ciertos neurotransmisores como la dopamina, encargada de activar los circuitos de placer y recompensa, como si de degustar un alimento y disfrutar

de la actividad sexual se tratase (Drucker, Figueroa, Uruchurtu, Fuentes y Noguez, 2013).

En esta línea, ha sido un tema polémico concluir en qué dimensión de la persona, impacta primeramente, la música. Por ejemplo, Alvin (1997), plantea dos antítesis que diversos expertos han formulado: el primero consiste en argumentar que la música afecta, en primera instancia, las emociones humanas, dando como resultado efectos en el cuerpo. La segunda se estructura por la idea contraria, en donde la música impacta a nivel fisiológico, repercutiendo así, en las emociones.

Con el transcurso del tiempo, se ha concluido que la receptividad del ser humano a la música, transita entre percibir el sonido y analizarlo a niveles cerebrales, así como su representación educacional, cultural y, desde luego, experiencial, subjetivo y trascendente, siendo la dimensión emocional la de mayor impacto.

2.3.2. Emocionalidad, subjetividad y música.

“[...] La emoción, apasionada de lo hermoso, que nos arranca las entrañas por el ligamento de una bella voz, o por el vibrato de un muslo subliminal” (Michel, como se citó en Lapeyronnie, 1996, p.11).

¿Habría melodía, ritmo o composición que no despierte una emoción en una persona? Quizá existan contadas excepciones de personas que al escuchar cierta música experimenten indiferencia, pero incluso, experimentar este sentimiento habla, entre líneas, sobre quién es dicha persona. Afortunadamente,

en este apartado se comienza a tocar el espectro emocional de la persona en relación con la música.

Desde este enfoque, las percepciones, los sentidos y la noción del presente, el aquí y el ahora, son básicos para poder acceder al plano de la conciencia propia, el darse cuenta y la comprensión de la mismísima experiencia. Es claro que gracias a la encarnación del cuerpo y de sus respectivas funciones que el ser humano tiene la capacidad de escuchar, apreciar y crear música, y la emoción, podría decirse que es el siguiente nivel que engloba lo anteriormente descrito.

La emoción, proveniente del latín *ex-movere*, que significa: movimiento fuera de sí, al exterior (Lapeyronnie, 1996). El Diccionario Enciclopédico (1999) la define como un estado afectivo momentáneo que promueve el equilibrio orgánico. Su aparición implica cambios fisiológicos y psíquicos tales como la circulación, la respiración, la digestión, las actitudes, la lógica, la reflexión entre otros procesos (Diccionario de psicología, 2009).

Aunque se considera en general que la emoción se elucida por estructuras fisiológicas y orgánicas, también se considera que tiene una relación estrecha con la cultura, las creencias, la forma de pensar, los vestigios evolutivos, sociales y demás dimensiones de la vida humana que impactan a la persona a lo largo de su existir y la conformación de su esencia. Es decir, la carga de estos elementos, también perfilan la manera en cómo siente cada persona (Diccionario de Psicología, 2009; Lapeyronnie, 1996).

Es importante mencionar que existen diversas teorías y enfoques desde los cuales se define la emoción. En este trabajo, es pertinente definir la emoción

como una respuesta ante los eventos percibidos, cuyo centro es, lo que implica vivenciar el fenómeno musical. De esta manera, con base en las experiencias de vida de cada autor aquí rescatado, y bajo la premisa de comprender que la emoción comparte ciertas características en nuestra especie, pero que es vivida de manera única en cada persona y es la columna vertebral de la música, entender la emocionalidad, es entender la música del músico, y por lo tanto, percibir su subjetividad.

Moreno (2003) indica que en la interpretación emocional en una obra, se encuentran implicados ambos hemisferios del encéfalo, de tal manera que esta práctica es holística, e incluso considera a la música como una de las prácticas más importantes que promueven la interacción entre ambos hemisferios. Es considerada un estimulante que tiende a la plenitud, la felicidad, el placer y la satisfacción.

3. TERCER MOVIMIENTO: VIDA Y OBRA DE PERSONAS SOBRESALIENTES EN LA MÚSICA CULTA.

¿Será posible percibir cómo impactó a Beethoven su sordera a los 17 años de edad, a través de su música? ¿Podrá comprenderse qué vivió Mozart en su lecho de muerte mientras escribía su última obra? ¿Acaso se logrará percibir la conexión entre Bach y Dios, escuchando e interpretando el Ave María? ¿Qué sienten las personas hoy en día al escuchar la Oda a la Alegría, la obra maestra de la música culta? ¿Qué habrán querido transmitir aquellos autores y autoras a través de su música?

Es importante recordar que, la empatía es, en palabras de Rogers, la actitud primordial presente para poder comprender la experiencia de otra persona, pero por más empatía bajo la que una persona pueda vivirse, no será nunca suficiente para vivenciar la experiencia de otro ser humano tal como éste la vivió. A su vez, considerando que la música es incluso otro lenguaje, se vuelve complejo comprender la intencionalidad y emocionalidad del autor de la obra.

No significa que cualquier persona que no tenga la capacidad de escucha, no pueda identificar estos elementos, sin embargo, la música es también un discurso, por lo tanto, hablar el mismo idioma en medida de lo posible, es fundamental para comprender una obra.

Por otro lado, como se ha mencionado, tanto la cultura como la subjetividad, son parte de la configuración de la persona. Por ello, entender el contexto y la esfera sociocultural en la que se encontraron sumergidos los autores, refleja, tanto el estilo musical, como a la persona misma.

3.1. Vivaldi

“La primavera ha llegado, y con ella la alegría”. Vivaldi, 1725.

1678- 1741, Venecia, Italia.

Hijo de un babero y panadero violinista, y el mayor de seis hermanos. Padecía asma y problemas cardiacos, por lo que no gozaba de buena salud. Ingresó en un seminario religioso y se hizo sacerdote en 1703 aunque no era muy adepto a dichas prácticas, sin embargo, recurrió a ello para acceder al estudio.

Fue profesor de una institución donde educaban a niñas huérfanas e hijas ilegítimas por doce años, componiendo piezas y presentándolas los fines de semana al público. De esta forma, la música de Vivaldi comenzó a dar renombre en la ciudad. Obtuvo bastantes ganancias a partir de la escritura de cánticos sacros y óperas.

Su obligación en el hospicio consistía en entregar al menos dos obras mensuales para orquesta, con la libertad de poder trabajar para otras instituciones o personas, situación con la que Vivaldi no tuvo mayor problema.

Mantuvo una relación escandalosa con la soprano Anna Giraud, situación que desagradó al clero, por lo que la entrada a Venecia le fue prohibida, afectando su popularidad a finales de 1730.

Ante dicho evento y aunque Vivaldi intentó reposicionarse en la alta alcurnia de la sociedad en aquel entonces, no recuperó su fama y murió prácticamente en la decadencia al lado de Anna, con un modesto funeral de coro a seis voces en el panteón de los pobres.

En cuanto a sus obras, se han encontrado más de quinientos conciertos y cerca de doscientas composiciones vocales como cantatas y óperas, aunque un pequeño porcentaje de este acervo fue publicado en su vida.

Su música se matiza por un estilo barroco veneciano que marcó distinción en la manera de componer para su época, orientándose y brindándole mayor importancia a la emoción.

3.2. Bach

“El objetivo y fin último de toda música no debería ser otro que la gloria de Dios” Bach, 1727.

1685-1750, Eisenach, Alemania.

Fue el mayor de ocho hermanos, nacido en el seno familiar de músicos, pues su padre, Ambrosius, trabajaba en la corte y fue quien le enseñó a tocar algunos instrumentos así como teoría musical. Su hermano Johann también se dedicó a transmitirle sus conocimientos a Bach. En 1685 se muda a Ohrdruf con su hermano, que le apoya económicamente durante ese periodo para obtener estudios en latín y canto en coro.

En 1700 es becado en la Escuela Latina, por lo que se muda a Lüneburg, cantando en el coro a diario como parte de la retribución de la beca y servicios eclesiásticos. Es así como conoce a los organistas Georg Böhm y J.A. Reincken, quienes permean su interés por dicho instrumento y comenzando su carrera en esa línea musical.

Dos años después, su talento es tal, que no requiere de la docencia para interpretar la música, por lo que decide abandonar la escuela, obteniendo un lugar como violinista en la corte de Weimar un año después, y posteriormente, como organista en la Iglesia de Armstadt.

Tuvo la oportunidad de conocer al compositor alemán Dietrich Buxtehude, cuya línea musical se enfocaba en música vocal y organística, empapándose más de dicho género y mudándose a Mühlhausen, en donde compuso sus primeras piezas para órgano como tocatas, fugas y cantatas.

Durante dicho periodo, él busca crecer y difundir sus obras, sin embargo, por sus dificultades económicas toma el puesto como organista y músico de cámara en la capilla de Weimar por casi diez años, aumentando su salario y profundizando sus estudios, retomando obras de autores como el mismo Vivaldi, cuya música influiría en el estilo de Bach.

Continuó componiendo en Weimar y escribiendo preludios y fugas, siendo su nombre y música sumamente reconocidas, cuyas composiciones fueron solicitadas en cortes, iglesias e instituciones a lo largo de la segunda década de 1700, misma etapa en la que fue destituido de sus cargos por las disputas políticas de la ciudad, aunque con muchas oportunidades, desde luego, por importantes e influyentes personalidades de la época, como lo fue, el Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, en donde tuvo la oportunidad de componer otros géneros musicales más que los eclesiásticos, constituyendo el apogeo de la música instrumental barroca.

Respecto a su vida amorosa, se casó con su prima segunda María Bach en 107, y murió en 1720 quedando viudo con cuatro hijos. Posteriormente, se casó con la cantante Anna Magdalena.

La genialidad de Bach era tal, que fue supervisor de todas las actividades musicales en la ciudad de Leipzig, e incluso, llegó a componer hasta una cantata por semana. sin embargo, alrededor de 1737 tuvo limitaciones por parte de los

dirigentes de la ciudad para brindarle recursos, a pesar de su trayectoria, por lo que, como lo ha hecho a lo largo de su vida, ofreció su talento a otras cortes.

Bach murió, lamentablemente, padeciendo ceguera en 1750 y retirándose de su profesión un antes, pero dejando un legado que, al igual que Vivaldi, marcaría una pauta para la escritura y composición de la música debido a sus estructuras, pues integró el estilo italiano, francés y alemán de la música barroca, y se convirtió en una influyente inspiración para los próximos compositores del periodo clásico y romántico de la música, ganando incluso mayor reconocimiento en muerte.

3.3. Mozart.

“La música de Mozart es tan pura y hermosa, que yo la veo como un reflejo de la belleza interior del universo”.

Albert Einstein.

1756-1791. Salzburgo, Austria.

Nacido en una familia que también se dedica a la música, por su padre Leopold Mozart, sobreviviente, junto con su hermana, de los cinco hermanos fallecidos por la alta tasa de mortalidad, Mozart fue educado desde muy pequeño por su padre con rigurosidad y disciplina en el piano y el clavecín, interpretándolos con virtuosismo desde los cuatro años, generando su primera composición a los cinco e incluso leyendo partituras musicales de manera fluida y con la capacidad de improvisar frases musicales.

Tales hechos fueron tan significativos e impactantes en la cortísima pero reconocida trayectoria de Mozart, que su padre, autor de un libro de renombre de aquel tiempo y oficio musical en las cortes, abandonó dichos caminos para dedicar su tiempo, energía y esfuerzo en el pequeño niño prodigio. Sin en

cambio, para Mozart, la figura de su padre fue para él autoritario y opresora, e incluso para algunos biógrafos de su vida, consideran que vivió un marco de explotación. Su formación fue tan rigurosa que su educación sólo estuvo a cargo de su padre y profesores particulares.

El talento de Mozart fue mostrado en algunas de las ciudades y partes más importantes de Europa, encabezados por su padre Leopold, llegando a lugares como Múnich, Schönbrunn, París, Francia y otros escenarios de Europa Occidental, acercándose así, a la música instrumental. Durante estos viajes, se dedicó a componer sonatas, arias, sinfonías, conciertos y piezas dedicadas al culto religioso.

Al llegar a Viena en 1767, Mozart recibe un encargo imperial para la composición de una ópera y algunas otras como misas religiosas. En la misma ciudad, él y su padre no fueron recibidos con brazos totalmente abiertos, pues se dudaba de la genialidad del niño virtuoso por su edad, rumorando incluso que detrás de tales piezas, era el padre de Mozart el compositor, por lo tanto, ellos dos tomaron sus debidas precauciones, a pesar del auge de su fama.

A pesar de dichas adversidades, A sus catorce años, Mozart es nombrado maestro conciertos por el arzobispo de Salzburgo, y la Orden de la Espuela de Oro en Italia, respectivamente, aunque no recibía remuneración económica alguna. más bien fue recompensado con estudios, viajando a Nápoles, entrando a la Academia Filarmónica de Bolonia (cúspide de la educación musical de la época) y conociendo a Giovanni Martini, compositor por quien Mozart le tomaría afecto.

En otra época sombría para Mozart, a su retorno en la ciudad de Salzburgo, compuso otras tantas obras para la nueva llegada del nuevo arzobispo, sin embargo, dichos cambios afectaron su relación con la corte imperial de aquel entonces, por lo que él y su familia dejaron de recibir apoyo. A su vez, aunque nuevamente gozó de éxito por óperas de su autoría en otro viaje a Italia, Mozart se sentía ajetreado de una vida solamente dedicada a la composición, por lo que se daba espacios para ocio, y tales fueron estas y otras adversidades que limitaban recursos al joven compositor, que sus vínculos se vieron sumamente afectados.

Es así como en otra estancia que realizó en París a finales de los años del 1770 que, por un lado, no recibió con mucho agrado su episodio parisino, y por otro, tampoco desea regresar a Salzburgo, pues su padre le solicitaba su inmediato retorno para afianzarse de una plaza como organista que él le había conseguido. Inevitablemente, aunque el niño prodigio buscó aplazar su regreso y después del fallecimiento de su madre en 1778 por un infarto, regresó a dicha ciudad y tomó el puesto ofrecido, y aunque sus ganancias eran mayores, también lo eran sus responsabilidades, y nuevamente, su tiempo se encontraba enfocado solamente a la composición y la música.

Durante sus últimos años, Mozart se encontró en vulnerabilidad económica y de salud, pues durante muchos de sus viajes y asentamientos en varias de las ciudades más importantes del viejo continente como Praga, Viena, Leipzig y demás, así como sus diversos nombramientos como compositor oficial de algunas cortes o dirigente musical, fueron de particular volatilidad, ya que no

todas las obras eran de total agrado o alcanzaban el éxito esperado, o bien, si llegaba a darse un reconocimiento significativo era fútil.

En las últimas semanas de su vida, se dedicó, en su lecho de muerte, a componer un encargo para la esposa fallecida del conde Franz Walsegg: *Requiem*. Pareciera que dicha autoría era la mismísima expresión de los últimos días de su vida.

Mozart muere de fiebre reumatoide y una de sus versiones dicta que fue enterrado en una fosa común, en 1791.

A pesar de su arduo trabajo en las composiciones musicales, el niño prodigio gozó en algunos momentos de su vida, mantener relaciones amorosas, teniendo incluso 6 hijos, de los cuales, sólo dos sobrevivieron.

3.4. Beethoven

“Yo sólo vivo en mis notas”. Beethoven, 1803.

1770-1827. Bonn, Viena.

Hijo de una padre músico y de una familia que sufrió diversos cambios económicos y de residencia, se considera que la infancia del compositor no fue agradable, ya que, aunque vivía con su madre y padre, presencié el fallecimiento de su abuelo y su madre a temprana edad, y a la vez, fue víctima de un trato sobre explotador por parte de su padre Johann, pues al percatarse del gran talento del niño prodigio, Mozart, el padre de Beethoven deseaba convertir a su hijo en la nueva imagen de la música culta.

Ante dicha ambición, el maltrato de su padre así como su alcoholismo, Beethoven sintió rechazo e incluso odio hacia la música, pues relatan que el pequeño, lloraba mientras su padre le obligaba a tocar el violín y el piano. A pesar

de este cuadro, Beethoven fue desde sus primeros años allegado a Dios, recordando que el pensamiento y las prácticas eclesiásticas predominaban en su cultura, apaciguando al parecer, su disgusto por la música, hecho que la humanidad agradece en la actualidad.

A los seis años de edad aproximadamente, Beethoven muestra su talento musical con un organista reconocido de la corte: Van den Eeden, brindándole al muchacho la oportunidad de seguir creciendo en la música, y convirtiéndose en el primer maestro de esta disciplina diferente a su padre.

Desde los once años, Beethoven comenzaba a interpretar sus primeros conciertos en la ciudad de Rotterdam, en Holanda, apoyado en mayor medida, por las personas aristócratas de la época que financiaban su educación y sus composiciones. A principios de la década de 1770, se establece en la ciudad de Viena, que se encontraba como la cumbre de la cultura, el arte y desde luego, la música. También tuvo la oportunidad de aprender de grandes músicos de la época como Haydn, Schenk y Salieri. Tuvo una particular habilidad o capacidad para entablar amistades, o bien, patrocinios de personas de la alta sociedad, incluso, buscaba entablar varias relaciones con mujeres del ambiente, aunque no fueron siempre exitosas.

Para el año 1795, Beethoven se presentaba por vez primera en Viena con el piano como instrumento principal, y cinco años después, estrenaría la primera de las nueve legendarias sinfonías.

Aproximadamente a los treinta años, “La Bestia”, como fue apodado por su singular carácter y emocionalidad de sus obras, las dificultades en su audición

se acentuaban con mayor intensidad. Incluso, él solía apartarse del tumulto yéndose a pueblos o asentamientos alejados de la ciudad por meses.

Tales fueron sus intentos para mejorar su salud que relata por medio de cartas los procedimientos que distintos médicos llevaron a cabo con él para buscar erradicar o disminuir su sordera que van desde un baño en aguas “curativas”, la experimentación de introducir algunas sustancias en sus oídos o cubrirle los brazos con algunos trozos de madera para extraerle la enfermedad. Todos estos intentos fueron fallidos y dolorosos. Beethoven llegó a un momento en su vida donde la realidad era inevitable de eludir, la sordera lo invadió.

Beethoven se sumió en una profunda depresión al carecer de un sentido perceptual fundamental para la ejecución y apreciación de la música. Sin embargo, la mayoría de las obras más exitosas y reconocidas fueron compuestas y dirigidas por él al encontrarse en dicho estado de sordera. A la par de dicha situación, también presencié la pérdida o alejamiento de algunas de sus amistades, impactando así en la vida del compositor que, a su vez, lograba proyectar en sus creaciones.

Fueron eventos que tuvieron diversos matices, pues aunque se encontraba en dicha situación de salud, la forma en que afrontó y resolvió dicha situación, la representó a través de instrumentos y artefactos que le permitían captar el sonido, en medida de lo posible, mediante cornetas de bronce largas y de boquillas anchas. Incluso, colocaba un trozo de madera en el piano y lo mordía con sus dientes para percibir las vibraciones a través de su mandíbula y a la vez, en sus oídos.

En cuanto a su resonado carácter, Beethoven es conocido por un humor volátil, enérgico y feroz, y por otro lado, expresaba que las personas sólo juzgaban esta parte de él sin conocer el trasfondo que lo ha llevado a tal manera de ser.

Llegó a tal modestia y valor por sí mismo, y desde luego, legitimado por la gente, que él establecía sus precios para su música. Situación que se distingue de muchos otros músicos. Es así como Beethoven, aquel niño a quien Mozart conocería a corta edad, y de quien éste último diría que tendría un futuro prometedor y cuyas obras tenían un toque sombrío, que se volvería en la persona más famosa de Viena en cuanto a música, siendo parte de la triada de músicos clásicos vieneses, junto con Haydn y Mozart.

Las grandes aportaciones de la estructura musical por parte del compositor son en términos de armonía, tonalidad y uso instrumental, consolidando así el género sinfónico, y abriendo la puerta a un espacio coral a muchas voces, patrocinado su obra más representativa: la novena sinfonía.

Finalmente, hablar de la música de Beethoven, es tomar la bandera de la alegría, la ira, el enojo y la tristeza al escuchar gran parte de sus obras. A su vez, él marca la pauta concreta a plasmar la emocionalidad en su máxima expresión en la música, trascendiendo la estructura musical misma.

3.5. Chopin

“La simplicidad es el último Objetivo”. Chopin, 1839.

1810-1849. Zelazowa Wola, Varsovia.

Nacido en el seno familiar de músicos, pues su padre era intérprete del violín y compositor, y su madre tocaba el piano y cantaba, por lo que aprendió a tocar dichos instrumentos y a leer música desde temprana edad. A los cinco años, ya tocaba conciertos en espacios de la aristocracia.

Su educación musical se formalizó con el compositor de la época Jozef Elsner, y consolidó amistad con personalidades representantes del romanticismo como Mochlaki, Zaleski, Witwicki y otras personas, influenciando así, su primer estilo de composición e interpretación como música popular polaca, francesa e italiana.

A finales de la década de 1820 y principios de la década de 1830, Chopin ya era bien recibido en ciudades importantes como Alemania y Austria, y estableciéndose así en París, donde su carrera como pianista llegó a la cumbre, y de esta manera, pudo vincularse con otros autores de la música culta igual de importantes como Liszt, Rossini, Berlioz entre otros.

Chopin es descrito, físicamente, con facciones agraciadas, atractivo y delicado. Considerado con gustos refinados y una excelente educación, así como notoria amabilidad. hechos que le facilitaron su ingreso al ambiente de la aristocracia.

Vivió también un periodo delicado para los acontecimientos históricos de su época, pues las guerras Napoleónicas recién habían concluido, pero varias partes de Europa no se habían recuperado del todo. El impacto de la revolución

francesa, así como la invasión de los Moscovitas a Polonia, fueron eventos que impactaron, tanto su vida como su música, pues durante dichos enfrentamientos y otros lamentables acontecimientos, Chopin vivió la muerte de amistades y familiares, siendo dichas adversidades la fuente de inspiración de algunas de sus obras.

A pesar de la desgracia que envolvía la vida del autor, y el deterioro de su estado salud a causa de la tuberculosis, Chopin continuaba componiendo e interpretando con un estilo que, prácticamente de manera similar a los autores ya mencionados, nuevamente marca una pauta para la música culta, pues en términos de técnica, él se atreve a tocar las teclas negras con los pulgares, ejercicio que estaba prohibido o era mal visto en esta práctica. Sin embargo, dicha técnica, así como la misma fisionomía de sus manos, descritas como largas, suaves, delicadas e incluso, perfectas, le permitían explorar más sonidos y en conjunto, elaborar obras que se caracterizan por la libertad y saltos emocionales contundentes.

Al igual que Beethoven, Chopin se encontraba con fluctuaciones de salud física, e incluso, particulares volatilidades emocionales, por lo que él también recurrió a viajar a lugares alejados de las urbes a buscar climas más saludables y agradables, en donde también componía bastantes de sus obras. Incluso, en un viaje que realizó a una isla tropical con un ambiente más cálido, húmedo y con la intención de evitar el frío para mejorar su salud, durante su estancia en dicho lugar, se suscitó el clima más tempestuoso jamás registrado en décadas, por lo que se le atribuye también una pieza particular a dicha experiencia en

donde puede apreciarse a través del golpe de una tecla, la caída de las gotas de lluvia, según se interpreta.

Finalmente, Chopin se juntó en algún momento de su vida con la escritora George Sand, quien sería una persona de suma importancia en su vida, aunque unos años después, se dio la lamentable separación, y nuevamente, dedica una melodía musical a George.

Su vida acaeció en 1848, después de una gira de conciertos que realizaba en Reino Unido. Muchas personas acudieron a su funeral. En sus últimos suspiros, Chopin ya no tenía fuerzas físicas ni para continuar impartiendo clases de piano, interpretar piezas en dicho instrumento o bien, si quiera componer.

Su música es influenciada por Bach, Mozart y Beethoven, así como el propio folklore polaco que desde sus primeros años, disfrutaba. Prácticamente todas sus autorías (rondós, sonatas conciertos y demás) eran protagonizadas por el piano, y sus últimas obras, ya se caracterizan totalmente bajo el periodo romántico y estructuras polifónicas.

3.6. Rajmáninov

“La música debe traer alivio, debe rehabilitar la mente y el alma [...] Debe revelar las emociones de los corazones”. Rajmáninov.

1873-1943. Oneg, Rusia.

Descendiente de familia noble e hijo de un capitán, quien también era músico, así como su abuelo. Desde temprana edad, la composición era una habilidad que lo caracterizaba. Comenzó a estudiar en el Conservatorio de San Petersburgo desde los nueve años, para que tres años más tarde lograra entrar al Conservatorio de Moscú.

Fue al paso de estos años en donde su padre, víctima de la ludopatía y la errónea administración de sus ingresos, que les llevaron a quedarse con una de las cinco propiedades que habían adquirido previamente, por lo que Rachmáninov consideraba a su padre como un apostador compulsivo.

Durante dicha estadía y bajo la estricta y disciplinada tutela de Zverev, el joven músico desarrolló una técnica que años más tarde, le darían su sello como compositor.

Al llegar el año 1885, lamentablemente, la hermana de Rajmáninov, Yelena, acaeció debido a la anemia. Ella fue de gran impacto para su formación musical, pues le acercó a la música de Tchaikovski.

Por otro lado, el autor de manos largas tomaría como un pasatiempo el remo, apoyado en un primer momento por su abuela, quien le apoyó durante la pérdida de su hermana.

Al paso de los años y al concluir su estancia con su profesor, fue también discípulo de Siloti, Taneiev y Arensky, afinando su conocimiento en el piano, el contrapunto, la fuga y la composición en general, finalizando sus estudios en 1892 con algunas piezas para piano escritas y una ópera ya presentada que le daría como resultado un premio y el reconocimiento de la gente.

Para tal composición, Rajmáninov consideraba que sería un fracaso, aunque él solicitó presentarla, como parte de su examen final para graduarse, en el Teatro Bolshói, evento en el que Tchaikovsky se encontró presentó, reconociendo al igual que la gente, su ópera.

Se dedicó a ser un virtuoso del piano, después de impartir clases de dicho instrumento en la ciudad moscovita, componiendo su primera sinfonía para el año 1895. Lamentablemente para su trayectoria, fue esta composición un fracaso, impactando significativamente en la vida del autor, sumado a la partida de su ídolo, Chaikovski, pues le consideró como una fuente de inspiración para componer su música.

Durante este periodo de crisis creativa, se dedicó, junto con Chaliapin, a impartir conciertos a modo de recitales, hasta el año 1900, que nuevamente sería un giro rotundo en la vida del músico, pues creó el concierto para piano no. 2, pieza con la que sería mundialmente conocido.

Dos años después, contraería matrimonio con Natalia Satina después de un vínculo de tres años, aunque la Iglesia prohibía casamientos de esas características, ya que eran primos hermanos. Ello no fue impedimento para la ceremonia y para sus dos hijas.

Por algunos años después, fue director de importantes Óperas y orquestas en su tierra natal y en Londres, sin embargo, los hechos que rodeaban a la nación rusa le orillaron a él y a su familia a huir del país, pasando por Suiza, Alemania, París y Estados Unidos.

De tal delicadeza fue su situación, que en el periodo de 1931 a 1935 su música fue prohibida por los soviéticos, ya que el autor expresó algunas críticas sobre la revolución que se vivía en su país natal.

3.7. Chaikovski

“Puedes ver las notas bailar en el escenario”. Chaikovski, 1892.

1840-1893. Kamsko-Votkinsk.

Nacido en una familia numerosa que vivía en una mansión, Chaikovski tuvo un padre que tocaba la flauta y una madre dedicada a la romanza. Su familia poseía un orquestrium con el que podían apreciar las creaciones de autores como Mozart o Belini, siendo el primero el autor por quien se inspiraría en mayor medida y con quienes, a través de su música, comenzarían sus estudios musicales.

A pesar de que contactó con la música desde muy temprana edad, y aunque su padre y madre tenían dotes hacia ella, el compositor ruso se graduaría en leyes, en la escuela de jurisprudencia, y trabajaría incluso en el Ministerio de Justicia por un periodo breve. Ingresó en dicha escuela desde los 10 años.

Se considera que la primera obra que compuso fue aproximadamente a los 17 años, mientras él continuaba estudiando en la escuela de jurisprudencia.

Cinco años después, en 1862, tomaría la decisión de alejarse del ambiente legal y adentrarse en el mundo de la música en el Conservatorio, trabajando con Rubinstein, debutando en 1865 con sus particulares danzas, a la batuta de Strauss, en un parque muy importante de San Petesburgo, con la intención a su vez, de financiar el primer tren de ferrocarril en Rusia.

Desde dichas obras, se aprecia el sello de Tchaikovsky que sale de los márgenes que se enseñaban en aquella institución.

Para 1866, se le ofreció un puesto en el que impartiría clases para el Conservatorio de Moscú, mientras que comenzaría la composición de su concierto para piano que, aunque en la actualidad es una de las piezas más reconocidas del autor, en su debut, Rubinstein, quien fuera íntimo amigo de Tchaikovsky y un reconocido músico de la época, criticó su obra, incitando al ruso a cambiar algunas partes, respondiendo que no cambiaría ni una sola nota.

Tal pieza fue un éxito, llevándolo de gira por algunos países como los Estados Unidos de América en 1875, en la ciudad de Boston. Rubinstein incluso cambió de parecer, defendiendo la obra.

En el mismo año, regresando a San Petersburgo, compondría la pieza más emblemática de su repertorio: El lago de los cisnes. Nuevamente, al momento de su estreno, es objeto de juicios que remiten monotonía y simplicidad a sus creaciones.

Respecto a su vida amorosa, Chaikovsky mantuvo una relación epistolar intensa, apasionada y duró poco más de 13 años con una mujer que incluso, le apoyaría económicamente en diversas ocasiones para continuar con sus estudios y proyectos musicales, siendo esta la manera en que el pianista pudo concluir su vida en la jurisprudencia y darse entrada al mundo musical.

Sin embargo, decidió casarse a los 37 años, quien sería una estudiante enamorada de él que le ofreció matrimonio. Se considera que Tchaikovsky accedió a tal evento para acaecer su culpa por su orientación sexual, ya que sentía atracción por los hombres, en una época de represalia y conservacionismo. A pesar de tal estrategia, sólo consagró la unión por tres meses en total.

Vivió algunos momentos de depresión mientras escribía algunas de sus obras. Él enfatizaba que no deseaba escribir y tocar piezas que sean vacías, y que a través de la música, pudiese expresar lo que las palabras no logran hacer, pero que es una imperante necesidad, tal cual refleja su cuarta sinfonía.

Dentro de estos múltiples escenarios emocionales, *El sar de las composiciones*, llamado así después de una gira que, nuevamente llevó a cabo en Norte América, experimentó fama y reconocimiento, incluso con las diferencias entre ambas naciones.

Finalmente, fallece tan sólo unos días después de haber estrenado su sexta sinfonía que, en sus palabras, sería su obra maestra.

3.8. Liszt

“Con la mejor técnica de su época, y quizá de todos los tiempos”.

Collison, (2016).

1811-1886. Raiding, Hungría.

Nacido con la música a su alrededor, su padre trabajaba en la administración de un Palacio, mientras que tocaba para la capilla del principado, siendo un virtuoso de la música y quien inspiraría a Franz a dedicar su vida a la música.

Desde corta edad demostró sus habilidades para su música, la replicación y la interpretación, llegando a tocar incluso para el mismo príncipe para quien tocaba su padre, mismo personaje que daría como tarea al *Hombre Piano* interpretar 12 fugas de Johan Sebastian Bach y trasladarlas a otras tonalidades.

Es así como desde los nueve años comenzó su carrera musical, siendo alumno de Czerny, Salieri y Randhartinger en Viena, se traslada a París, Petersburgo e Inglaterra para interpretar algunos conciertos, así como algunos otros países europeos.

Fue a mitad de la década de los años 1820 en donde presenta una ópera, que hasta el momento sería prácticamente la única pieza que conforma su repertorio, con la que se le consideraría, principalmente un prestigioso en la interpretación del piano, más que en la composición.

Durante sus giras y estudios, tuvo la oportunidad de conocer a otros grandes del género artístico como Beethoven, Berlioz y Paganini, siendo este último músico una persona que transformaría la visión Liszt, inspirándose en su virtuosismo y teatralidad en los escenarios.

A tal encanto llegó la interpretación de Franz, que el público le ovacionaba estrepitosamente, aventando incluso joyas al escenario. La influencia de Paganini fue un sello que impulsó a Liszt a brillar en sus interpretaciones. Liszt no solía respetar al pie de la letra las partituras.

De la misma manera, Liszt aprecia y rescata la poética, romántica y delicada interpretación de Chopin, considerando ambos estilos en la ejecución de sus conciertos.

Ante tal trayectoria, su situación económica le favoreció, pudiendo apoyar al sostén de su familia después del fallecimiento de su padre. Incluso fue partícipe monetario del monumento erigido a Beethoven, y fue en su estancia en Weimar en donde se inspiraría escribir grandes obras como sinfonías o sus

famosos poemas sinfónicos, así como conciertos para piano y orquesta. Tal fue la fama del virtuoso del piano que tuvo que dedicarse en mayor medida, tanto a la composición como a la orquestación.

En los últimos años de su vida, aproximadamente a mediados de la década de 1860, invirtió su talento en la composición de piezas al culto religioso, y sus aportes a la música se vislumbran en otras técnicas para interpretación y la amplitud del género musical culto en tanto a las armonías, la invención del poema sinfónico, la tonalidad y su representatividad en el género romántico.

4. CUARTO MOVIMIENTO: FENOMENOLOGÍA, LA HERMENÉUTICA Y LA DIALÓGICA COMO PILARES METODOLÓGICOS.

Los fenómenos abordados desde la Psicología Existencial Humanista se fundamentan bajo la investigación y metodología cualitativa y, de manera más concreta, a través de la fenomenología, la hermenéutica y la dialógica (Corchado, 2020) que se explicarán a continuación.

Primeramente, el término investigación se entiende desde el latín como: en la pista o hacia la pista, por sus terminologías; *in* (en, hacia) y; *vestigium* (Huella, pista) con la intención de averiguar, producir conocimiento y resolver las problemáticas planteadas (Báez y de Tudela, 2007).

En esta línea, la palabra cualitativo, se refiere justamente a la cualidad, como su etimología *qualitas* lo indica, que se entiende como las circunstancias, caracteres atribuidos o propios de algo o alguien. También significa calidad, personalidad y atributo.

Se parte desde una actitud contemplativa, con la intención de comprender las interacciones de la realidad, y trabajar con datos de naturaleza descriptiva (Báez y de Tudela, 2007; Taylor y Bogdan, 1987).

Enfatizando, la fenomenología se centra en comprender y acercarse a la experiencia de la persona a través del tiempo, el espacio, el cuerpo encarnado y la relación o interacción humana. Se parte de las premisas en donde la perspectiva de la persona es una evidencia sobre cómo es el mundo y la realidad para ella, y que su existencia misma tiene un valor significativo e indica un ejercicio de conciencia propia dentro de sus contextos, por lo tanto, comprender

el entorno de la persona es igual de relevante para acercarse a su manera de vivir la realidad. Dichos planteamientos, se fundamentan bajo la fenomenología eidética (Morse y Richards, 2002, como se citó en Álvarez-Gayou, 2007).

Por otro lado, la fenomenología hermenéutica, busca descubrir aquellos significados que no se encuentran manifiestos o explícitos en el fenómeno, por lo que es necesario describirlos y analizarlos (Zichi y Omeri, 1994, en Álvarez-Gayou, 2007).

Finalmente, llevar a cabo un estudio desde esta perspectiva, permite comprender la esencia y estructura de la experiencia humana, que a la vez, tiene un significado unificador.

En cuanto a la hermenéutica, se define como la teoría y práctica de la interpretación de los textos, que si bien, tuvo su origen como una propuesta metodológica para las ciencias sociales, su enfoque ha evolucionado para aplicarse al análisis y comprensión de la conducta del ser humano (Álvarez-Gayou, 2007).

Para este enfoque, una pregunta clave considera cómo es que una expresión, ya sea hablada o escrita, en este caso, a través del lenguaje y expresión musical, es entendida por el interlocutor. A través de un análisis hermenéutico, se facilita la comprensión de dichos textos, identificando la intencionalidad y el sentido de la persona autora (Merlino, 2009).

Odman (1988, como se citó en Sandoval, 2002), destaca que el objetivo de la hermenéutica es potencializar la comprensión de culturas, grupos,

personas, condiciones y estilos de vida considerando los espacios pasado y presente.

Complementando, Gadamer (como se citó en Sandoval, 2002) considera que, nuevamente, el entendimiento de contexto facilita un diálogo entre el autor y el intérprete, trascendiendo así los horizontes del espacio, el tiempo y acercándose en mayor medida al mundo vital de la persona, fenómeno al que denomina: Encuentro hermenéutico.

En este sentido, el arte de la interpretación se da, tanto de manera literal, como partiendo de la reconstrucción de la obra.

Es importante considerar que, al igual que en la fenomenología, la hermenéutica tiene sus vertientes, de las cuales dos, son un apoyo fundamental para el sostén de este estudio: la hermenéutica conservadora y la dialógica.

Mientras que la primera se caracteriza argumentar que el texto u obra refleja las intenciones del autor, la investigación del entorno histórico en el que fue plasmada la obra, su género y lenguaje y tomando en cuenta que pueden existir disidencias entre la interpretación del significado pero reducir el margen de error a través de algunos principios generales de racionalidad y evidencia, la segunda plantea que la verdad es un ejercicio de introspección al interpretar el texto, que se encuentra más en la lectura que la obra misma, fomentar que el texto *exprese* la situación vivida del autor, considerar que dicha interpretación tiene un grado de subjetividad cuyo borde se delimita por la pauta del mismo texto, reconocer que el significado del texto no puede comprenderse del todo así como las proyecciones que el intérprete verte sobre la obra. Son dos arborescencias que al integrar dichas cualidades, permiten abordar con mayor

claridad, algunos eventos históricos, razones culturales así como experiencias de los autores de la música culta.

Esa importante resaltar que, tanto el círculo hermenéutico, que pertenece a la primer vertiente ya mencionada, y que se entiende como la comprensión del todo con sus partes, y de las partes con el todo y, la fusión de horizontes, que pertenece a la segunda vertiente que se define como la productividad que pueden tener algunos sesgos en el proceso de interpretación, son dos planteamientos que también construyen un puente entre la posibilidad de entender a una persona que, a través de un lenguaje musical, plasma sus significados en sus obras (Álvarez-Gayou, 2007).

Finalmente, la Dialéctica se define por el Diccionario Enciclopédico (1999) como el arte del diálogo y la discusión. Es un razonamiento cuya dirección y evolución se orienta hacia la síntesis, así como la superación de la oposición.

Galimberti (2007) la explica a partir del griego, cuyo significado es conversar y razonar con. Se ha comprendido como un método, como lógica de lo probable y la síntesis de los opuestos a lo largo de su historia.

Corchado (2020), argumenta que la dialéctica o dialógica es el método que sustenta el canal comunicativo entre dos o más personas. Es decir, a través del diálogo, que encarna un lenguaje compuesto de signos, significados y simbolismos que interactúan entre el emisor y el receptor, es como se da el fenómeno de la comunicación. ¿Cómo escuchar una pieza musical sin instrumento? ¿Cómo componer una obra sin autor? ¿Qué sentido tiene componer sin un público que aprecie?

En esta línea, para llegar al entendimiento, es necesario que se lleve a cabo una relación dialogal que ejecutarse a través de una entrevista, incluso con una obra literaria, musical o mediante las voces de personas que hablan o escriben sobre otras personas (Merlino, 2009; Corchado, comunicación personal, diciembre de 2020).

Ya descritas las bases elementales de la escuela Existencial Humanista, así como sus pilares metodológicos y su postura cualitativa, es pertinente agudizar, en términos de análisis, de qué manera se llevará a cabo el mismo, integrando, tanto el ciclo vital de los autores como sus respectivas obras musicales.

4.1. ¿Preludio o sonata?: Miradas para el análisis de la expresión musical

¿Cómo comprender las experiencias de vida de otras personas que ya no están físicamente? Es una de las preguntas previamente planteadas, cuya tentativa respuesta desde esta postura, se ha ido esclareciendo, en cuanto a premisas conceptuales. Sin embargo, como sus obras musicales son producto de su creatividad e ingenio, es prudente también preguntar: ¿qué intentó expresar y plasmar una persona en la creación de sus obras musicales?

Para responder, posiblemente, tal cuestionamiento, se ha considerado la etnomusicología como una mirada que facilita explorar, integrar y analizar las obras musicales en su contexto y cultura. Por otro lado, aunque esta investigación es de corte teórico, dicha perspectiva permite confluir con mayor solidez, las creaciones musicales con las experiencias de vida de los autores aquí considerados.

La etnomusicología es una disciplina o campo de trabajo que investiga aquellas significaciones que la persona, en un contexto espacio-temporal definido, le atribuye una utilización al sonido. A partir del estudio de las significaciones y estructura de la música, se generan hipótesis sobre cómo la música contribuye a la cultura, y ésta, a su vez, influye en la música creada (Pelinski, 2000).

Para Hood (1963, como se citó en Grebe. 1976), se encarga de estudiar a la música en sí misma, así como su impacto en el contexto en el que se encuentra, y va de la mano con la musicología y la antropología.

Ahora bien, como parte del análisis que se lleva a cabo en la etnomusicología, Blaking (como se citó en Pelinski, 2000) señala que para aplicarlo, no sólo se requieren la estructura y organización de los sonidos, pues asumir que un patrón melódico tiene el mismo sentido o significado en todos los contextos o para todas las personas, es una postura determinista, por lo tanto, es importante considerar el contexto en el que es, tanto creada como escuchada.

Grebe (1976) destaca que la música se puede analizar a partir del aislamiento de elementos de naturaleza morfológica y estructural como lo son el timbre, la duración, la intensidad y otros aspectos sintácticos del fenómeno sonoro, sin caer en el dogmatismo y determinismo que evitarían considerar la total expresión creativa de quien hace música.

Es así que se deben identificar las dimensiones que engloban el hecho musical, contemplando al autor mismo, la cultura, quién interpreta y el proceso de difusión y transmisión de la música original a otra cultura, dando como resultado incluso, géneros híbridos, que se van gestando a través de las

generaciones, métodos de enseñanza, estilos, intenciones e interpretaciones de quien las ejecuta, así como la fusión de la música allegada a la persona intérprete y la cultural de la gente que no se encuentra *in situ*, a la creación de tales obras. Por otro lado, el autor plantea que existen al menos tres estratos de la música identificados: la docta, la popular y la tradicional, siendo la primera el objeto de este estudio.

En esta línea, existen dos campos dentro de la investigación etnomusical: de terreno y de laboratorio. En el primero, la persona se adentra en el contexto y situación en donde se presenta el hecho musical, teniendo incluso la oportunidad de grabar y considerar otros recursos como entrevistas, fotografías y objetos que enriquezcan la obra, así como recursos más apegados a la experiencia de quien investiga como el *rapport* y la observación. En cuanto al segundo campo, la música es analizada fuera de su contexto original, estableciéndose los siguientes niveles:

Descriptivo: se detallan las expresiones musicales y culturales del estudio.

Taxonómico o clasificadorio: establece relaciones entre las categorías de los fenómenos y los agrupa lógicamente.

Comparativo: se contrastan las estructuras musicales en cuanto a estructura y estilo, confrontando el contexto, e integrando lo musical y lo cultural.

Explicativo o interpretativo: se infieren principios generales para elaborar conclusiones, en términos causales, funcionales, estructurales, etcétera.

Lo ideal, según Grebe (2000), es llevar a cabo una investigación que conjunte las dos técnicas de recolección y análisis.

A su vez, Hood (como se citó en Grebe, 2000) menciona que la validez de los resultados de las investigaciones etnomusicales, se basan tanto en la profesionalización y preparación en el tema de quien investiga, sus conocimientos, así como en su propia experiencia personal.

De esta manera, se pretende cubrir el objetivo de la investigación, que es explorar las experiencias y obras musicales más significativas de diez compositores de la música culta, a través de un análisis fenomenológico-hermenéutico.

5. CRESSENDO: EXPERIENCIAS Y EXPRESIÓN MUSICAL EN OCHO AUTORES DE LA MÚSICA CLÁSICA CULTA: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DESDE EL ENFOQUE EXISTENCIAL HUMANISTA.

Europa, y principalmente, Italia, son la cuna del renacimiento y la transición de una etapa de la humanidad a otra, en diversas dimensiones de la vida humana: la ciencia, la religión, la arquitectura, la política, y desde luego, las artes y la música, que en los periodos comprendidos entre los siglos XV Y XVII aproximadamente, concluye el periodo renacentista y surge el barroco, y son tanto Vivaldi como Bach, representantes de esta última época.

No fue hasta principios del año 1600 que se escriben las primeras óperas, en donde las estructuras musicales comenzaron a recobrar la monodia y el estilo concertante, caracterizado por el diálogo entre los instrumentos musicales o vocales, y cuyas ideologías, así como sus tendencias sociales se orientaban a la valoración de la fugacidad, y tomar a la persona, nuevamente, como centro (Salvat, 1983; Corchado, 2020).

Ortiz (2016) señala que durante el periodo de la música barroca, se buscaba que ésta cumpliera el objetivo del movimiento, la teatralidad y el drama.

A diferencia del periodo renacentista, los autores de la música barroca, ahora se centraban en la expresión personal, más que en la simetría y la colectividad; el ritmo y la armonía. Los matices jugaban entre lo misterioso, lo irregular y lo extraño. Por lo tanto, surgieron estructuras y formas musicales, vocales e instrumentales sumamente variables, que incluso, pueden reconocerse aún en día. Incluso, se construyeron instrumentos que facilitarían más la expresión emocional de los autores (Ortiz, 2016).

Incluso, las técnicas de interpretación llegaron a la interpretación durante alguna presentación musical, técnica llamada del “bajo continuo”, que planteaba un tema musical, y partir de éste, componer e improvisar, y que sería utilizado por Vivaldi y Bach posteriormente.

Por otro lado, aunque en la escritura y ejecución de la música se caracterizaba por una composición más libre, la predominancia de la Iglesia sobre ella seguía siendo constante, por lo que los compositores, debían apegarse a sus normas, situación que también se presentaba en la nobleza.

Vivaldi, el autor más antiguo considerado en este trabajo, quien es considerado un músico de la etapa barroca media, vertiente o nivel subsecuente del periodo renacentista, y cuyas características se enfocan en centrarse en la composición de una melodía central, y considerando el acompañamiento teatral y operístico a su vez, cuyas aportaciones mayores fueron en dentro del género concertista, se adentró y conjuntó dos dimensiones de la vida humana, la religiosa y la musical, que durante su época se encontraban en una revolucionaria transición, que dio como resultado la proliferación de la ciencia, la reestructuración y cambio del significado del arte, que son, a su vez, producto de eventos sociales previos como guerras, hambrunas y epidemias (Mega Arte, 2016).

Después de las guerras suscitadas entre los países de gran poderío como Alemania, Holanda, España, la actual Rusia entre otros, y el desplazamiento de poder que disminuyó para personajes religiosos como el Papa, se buscaba un relativo equilibrio internacional (Mega Arte, 2016).

Bajo tales acontecimientos drásticos y de reestructuración social, Vivaldi, inmerso en la vida religiosa y ordenado incluso sacerdote, dedicó varios años de su vida a la formación religiosa, a la par de la musical, sin embargo, el virtuoso del violín solía no asistir a sus misas o cumplir con sus obligaciones del ministerio, por lo que decidió dedicarse enteramente a la música.

¿Qué habrá llevado al compositor a tomar tal decisión? Después de haber vivido la pérdida de su padre y padecer algunas dificultades respiratorias como el asma, el camino de la vida religiosa, fue un ciclo que Vivaldi decidió concluir, por lo menos en nombre y formalmente, ya que se comenta que, cuando no tomaba un rosario en su mano, por lo menos en sus últimos años de vida, tomaba pluma y tinta para componer. Aunque él compuso diversas piezas para el culto católico, prefirió no ser considerado para la misa (Moraleda, S.f.).

En este punto, es importante mencionar que su padre, Giovanni Battista, también tomó una decisión que implicó un cambio de esquema importante, pues dentro de sus oficios se encontraba también la panadería, misma que dejó a un lado para emplear todo dedicarse a la música enteramente.

¿Habrá existido alguna plática entre Vivaldi y su padre sobre esta elección previamente señalada? Filósofos como Sartre y Kierkegaard (como se citó en Martínez, 2012), hablan de una angustia existencial, es decir, bajo la premisa en donde la persona es responsable de sus decisiones, y considerando su capacidad para proyectar tales elecciones en su futuro, no depende nada más y nada menos que su vida misma, y ante tal hecho, la persona experimenta angustia e incertidumbre, pues por muy provechosa, segura y fructífera que pueda percibirse una decisión, o por el contrario, insegura, volátil y endeble, no

se puede afirmar qué sucederá exactamente, más sólo partir con lo que se experimenta en el presente.

En ese sentido, tanto Giovanni como Vivaldi, marcaron puntos decisivos en su vida; su padre dejó un oficio, que implicaba quizá, un cambio importante en su economía, y por supuesto las opiniones de las personas a su alrededor y; Vivaldi, que posiblemente resignificó la vida religiosa en su persona, pues aunque ya no deseó continuar con las actividades al pie de la letra, diversas obras y algunas de sus prácticas seguían orientadas a tal culto (Ortiz, 2016; Collison, Chilingirian, O'Donovan, Hall, Hayes, Lankester, Lutchmayer, McGowan, Ogano, Rashbook, Reitz, Rutherford-Johnson, Shirley y Derham, 2018).

Ortiz (2016) reconoce cuatro etapas importantes, en términos musicales, durante la vida de Vivaldi. La primera que dio origen por la publicación de sus sonatas para violín, y desde luego, la innovación con la que plasmó tales obras; la segunda, por su estancia y trabajo en el Ospedale della Pietá, instituto en el que colaboró con niñas huérfanas para su desarrollo musical, y por otro lado, el puesto que ocupaba en tal recinto como maestro de violín y director de orquesta, era muy competido; la tercera se encontró llena de éxitos en materia operística, cuyos solos de violín, solía interpretarlos él mismo, e incluso, componía las óperas y obras de otros autores y, finalmente; la cuarta etapa se caracterizó por consagrarse como músico independiente, gozando de estabilidad económica y numeroso encargos.

A partir de tales etapas, ¿Qué habrá experimentado Vivaldi al percatarse del alcance de su talento, ingenio y creatividad? Ya lo han abordado Rogers (1997)

y Maslow (como se citó en Corchado, 2020) en términos del desarrollo de las potencialidades: la persona es capaz de generar, crear y reajustarse, según sus recursos, a las exigencias de su entorno y las propias, creciendo en el amplio sentido de la palabra. En este caso, Vivaldi desarrolló sus dotes en la técnica y composición de la música, y a la vez, a partir de tal capacidad, fue recompensado en diversos sentidos. Monetariamente hablando, la gran parte de su vida logró solventar sus necesidades básicas. En términos de sus vínculos, fue muy reconocido y famoso. ¿Qué experimentaría una persona que logra satisfacer tales necesidades? Según Rogers (1997) y Maslow (como se citó en Corchado, 2020), son personas que se encuentran en vías de la autorrealización.

Ahora bien, la música de Vivaldi se encauza como innovadora y emotiva. ¿Será que logró plasmar la libertad que sentía en general, a través de sus obras? Es decir, aprovechando la transición histórica, y bajo el precepto en el que, dichos movimientos impactan en la persona, y ella en su historia, la libertad en términos musicales y, posiblemente en algunas aristas de su vida, son una connotación que puede apreciarse en sus biografías y, desde luego, en sus obras musicales.

Por otro lado, Vivaldi también vivió un exilio debido a la forma en que conducía su vida amorosa. No fue bien recibido en Viena por un periodo debido al supuesto escándalo por su relación con una afamada artista de la ópera. ¿Los sacerdotes tienen derecho a vivir una vida amorosa? Pareció que para el virtuoso del violín, sí lo era.

¿No es acaso la vida amorosa y sexual parte de la vida humana? Para Maslow (como se citó en Corchado, 2020), la satisfacción de las necesidades

sexuales también forma parte de su famosa pirámide, en el campo de los fisiológico. Guillermou (2006), muestra a Vivaldi como un hombre galante y atrevido con las mujeres, cuya satisfacción sexual era un hecho, y que socialmente, era mal visto, ya que el “Cura rojo”, tenía una responsabilidad religiosa.

En este punto de su vida, su fama y éxito, parecieron no verse afectadas de manera significativa, pues aunque no tuvo un lugar por algunos años en lo que había sido la cuna que le brindó cobijo, la ciudad de Venecia, él continuó haciendo música, teniendo la oportunidad de regresar a tal lugar.

¿Qué orilló a Vivaldi a continuar desarrollando música a pesar de tal exilio momentáneo? Podría hablarse de su resiliencia, entendiéndola, según Granillo y Sánchez (2020) como la capacidad de comprender y aceptar la realidad vivida, centrándose en los significados que se le han otorgado, a pesar de las adversidades, y mediante el ingenio y la creatividad, improvisar soluciones, aunque pueda carecerse de recursos o herramientas (Coutu, 2002, como se citó en Granillo y Sánchez, 2020). Tal fenómeno, también puede apreciarse en la condición física del músico, pues se le describía como alguien de tez pálida, muy delgado y, desde luego, con su padecimiento respiratorio, situación que incluso, le impedía hacer uso de los instrumentos de aire como las flautas, aunque podría considerarse que después del número de obras compuestas, que también incluyen instrumentos de viento, no fue un impedimento.

En este punto, considerar una de las obras que se considera la más representativa de su trabajo, es el conjunto de conciertos llamados: “Las cuatro

estaciones". Cuatro de una colección de doce conciertos, que más fama, hasta la actualidad, representan el trabajo de Vivaldi.

En dichas obras, plasma cómo se vive el otoño, el invierno, la primavera y el verano a lo largo de un año. La naturaleza y las actividades de las personas durante tales periodos, son descritas con la música, y en unos sonetos que también acompañan a la obra (Horacio, comunicación personal, diciembre 2020).

En la primavera pueden apreciarse los trinos de los pájaros y el pasar de los arroyos. Para las fiestas que se celebran con danza, el último movimiento de la pieza es primordial. Durante el verano, el zumbido de los insectos y el calor, tienen voz con acordes menores, tranquilos y tonalidades bajas que representan el estruendo de las tormentas. Es en el otoño cuando se va allegando la cosecha, la caída de las hojas y el exceso de alcohol, en donde un violín solista, representa el tambaleo de algún hombre o mujer bebedores. Finalmente, el invierno concluye con el castañeteo y el golpe de los pies para entrar en calor, por un frío que causa escozor, en donde las disonancias y las escalas veloces, también representan el helado viento y el agua convertida en hielo.

¿Qué habrá inspirado al autor a escribir conciertos que buscaran representar las cuatro estaciones del año? Desde los planteamientos del desarrollo humano, el contacto y consideración por la naturaleza, es una cualidad que comparten las personas que se encuentran en vías de trascendencia, satisfacción y crecimiento (Lafarga, 2010).

Finalmente, los últimos años de Vivaldi fueron caracterizados por la precariedad, pues incluso, aunque tuvo una importantísima influencia y fama en

el ambiente musical, y por varios años fue bien remunerado, al momento de su deceso, su cuerpo fue arrojado a una fosa común, y tuvo un funeral sencillo.

Ortiz (2016) describe que desde tal época y hasta el siglo XIX, Vivaldi había quedado en el olvido, hasta que los estudiosos de este arte, nuevamente dieron luz a su vida y obra, por lo tanto, como plantea Eucken (1925, como se citó en de la Herrán, 2008), la persona es superhistórica, impactando su existencia, y lo que ha implicado, a lo largo de la misma.

Con tan sólo unos cuantos años de diferencia de nacimiento entre Vivaldi y Bach, este último personaje, es considerado también, un pilar en la concepción de la música como se conoce en la actualidad.

Es importante recordar que, aunque ya existían algunos eventos revolucionarios en varias dimensiones de la vida humana en general, fue el llamado siglo de las luces, o expresado como corriente y tendencia: iluminismo. Incluso, tal movimiento fue tan impactante, en este caso, en la música que, como argumenta Salvat (1983), no existía siquiera la preocupación de definir o clasificar la música. No tiene otro lugar más que una imitación o representación de la naturaleza humana, que sería en aquel entonces, el llamado pensamiento estético iluminista.

Cientos de kilómetros al norte, en una ciudad en Alemania, Bach, cuyos contemporáneos son Newton, y su tesis en matemáticas, Locke con sus ensayos y tratados, una revolución en Inglaterra, y desde luego, la cúspide de la música barroca (Salvat, 1983), el lenguaje musical recitativo es explotado, y consiste en la conjunción del canto y declamación teatral cuyo objetivo principal es expresar

musicalmente una acción (Ortiz, 2016). Más que expresar sentimientos, buscaba narrar algún evento en general, con un leve acompañamiento musical.

A la par, un evento sumamente relevante que sería una importante influencia, tanto para la formación de Bach en su vida religiosa como para la música en sí, es el movimiento luterano.

Tal reforma, tuvo como fin regresarle a la Iglesia su pureza primitiva, tanto en la fe como en sus costumbres, desde el marco de referencia de Martín Lutero, desde luego. Él introdujo en algunas de sus obras, cánticos para que las y los fieles pudiesen comprender mejor las traducciones y adaptaciones a los himnos (Salvat, 1983).

En este sentido y con la Iglesia como institución aún predominante en el arte, y de manera más particular, las misas y la jerarquía musical en Alemania, es importante señalar cómo se encontraban constituidas.

Se desglosan tres esferas en la organización musical, sin embargo, sólo se abordará la que Bach vivió: La *Hausmusik*. Era la base o eje principal, y la forma de aprendizaje se daba en casa, en el ambiente familiar, la enseñanza privada y, de manera complementaria, a la asistencia en escuelas musicales. Anna Magdalena, esposa de Bach, relata que, durante los tiempos libres y las actividades de ocio, se dedicaban a la interpretación de la música. “El aire de la casa era música”, relataba Anna Magdalena (Pequeña crónica, como se citó en Salvat, 1983).

Tal ambiente familiar, fue una herencia por algunas generaciones y bastantes miembros de la familia de Bach, pues tanto en su familia nuclear como periférica, la música era una profesión arraigada y sobresaliente en varios integrantes.

¿Acaso se puede vislumbrar el modelo semilla del que habla Virginia Satir en sus planteamientos para la terapia familiar sistémica? Se cuentan, aproximadamente, treinta y un compositores varones representativos en las cinco generaciones anteriores a Bach. Para la vida artística, así como religiosa de tan numerosa familia, es una potencialidad que se ha ido enseñando, aprendiendo y transmitiendo.

De la misma manera, Satir (2002, en Corchado, 2016), destaca que aquella persona que se haya desarrollado en un ambiente o entorno saludable y con la posibilidad de maximizar las habilidades y capacidades propias, promueve la concientización de la identidad propia, la responsabilidad y una pieza fundamental en quehacer cotidiano: la convicción, misma que en Bach, se enfocaría a Dios, mediante la música.

Para el genio organista, “el objetivo y fin último de toda música no debería ser otro que la gloria de Dios” (Pasión según San Mateo, 1727, como se citó en Collison *et al.* pp. 98).

¿Qué habrá detrás de la devoción de Bach a Dios? Por supuesto que se trata de la época, aún, de la Iglesia como institución de poder, y la música era un espacio que se encontraba fuertemente permeada por ella. Por otro lado, a lo largo de la vida del compositor, fue actor de diversas circunstancias. Durante algunos años de su infancia, destacó por sus estudios satisfactorios y su fugaz ingreso al coro, que le permitió apoyar en el solvente de la economía de su hogar.

Otro evento que posiblemente tenga relación con un fuerte padecimiento que sufrió Bach en su vista, fue el que comparte, nuevamente Anna Magdalena (como se citó en Salvat, 1983), relatando, primeramente, que desde niño, Bach demostró talento para la interpretación y lectura de las composiciones que se le dejaban como ejercicios, pero uno de sus hermanos que se encargaba de su tutela musical, le prohibía acceder a otras tantas obras de demás artistas, por alguna o algunas razones desconocidas, pero la sed de Bach por la música, en palabras de Anna Magdalena, le llevó a tomar los libros con las partituras que se encontraban en una caja con rejillas, y durante la noche mientras su familia dormía, salía para iluminarse con la luz de la luna, y copiar tales obras, para ensayarlas en secreto. Posiblemente tal sobreesfuerzo en su vista fue parteaguas en el desarrollo de sus cataratas, según su esposa.

Ahora bien, aquí podría argumentarse que se encuentra algún tipo de contradicción. Por una parte, su hermano, Johann Christoph, era su mentor en la enseñanza musical, sin embargo, a las obras de cierto nivel, no le permitía acceder. ¿Cuál habrá sido la razón? y más importante aún, ¿qué motivó a Bach a rebasar la prohibición de su hermano, a tal grado de “hurtar” sus obras, tomarse el tiempo de copiarlas con las precarias condiciones y, desde luego, interpretarlas?

Como plantea Maslow (como se citó en Corchado, 2020), a partir de la carencia, también se llega al crecimiento, pues aquello que se padeció o sufrió, se le asigna un valor particular, relacionado con la búsqueda de la trascendencia, de mejorar las condiciones presentes y construir la plenitud.

Rogers (1997) relata a manera de vivencia, cómo en uno de los áticos de su granja, encontró en alguna ocasión un costal de papas, y en algunos de los tubérculos, iluminados por un pequeño haz de luz, crecía una planta, concluyendo así que, con las condiciones mínimas y suficientes, hasta el organismo más simple, puede proliferar y potencializarse (Rogers, 1997; Corchado, 2021).

Es probable que Bach experimentó una situación similar al encontrarse en el esplendor de su desarrollo como persona, en términos biológicos, y por la vividez e impetuosidad que caracteriza la etapa infantil por el descubrimiento del mundo que hay alrededor.

Desde luego que, tal prohibición en aquel entonces para el compositor de contrapunto no fue impedimento para que, con el paso del tiempo y su estancia en diferentes recintos, así como en la convivencia con importantes personalidades del clero, consiguiera puestos como maestro coral, compositor y músico de capilla, por ejemplificar algunos de ellos, resultado de su excepcional talento.

Aunque sus obras abarcan prácticamente casi todos los estilos musicales de la época, el arreglo para violín y piano, elaborado por Bussoni, de la partita para violín solo n° 2 en Re menor, BMV 1004: Chacona, cuya historia se conjuga por su amplitud y complejidad en términos técnicos, se le considera una pieza fúnebre, posiblemente escrita tras la muerte de la esposa de Bach, María Bárbara.

La obra interpretada solamente en violín, o bien, bajo los arreglos de Bussoni, expresa por sí misma, los drásticos cambios emocionales y discursivos,

en los que se pueden reconocer frases con connotaciones de dolor, crisis, esperanza, tragedia y alivio.

Concluyendo así el periodo renacentista y barroco, surge el periodo del clasicismo, que comienza a mitad del siglo XVIII, y su tendencia se comienza a orientar a lo simple, la moderación, claridad y, en términos musicales, tonalidades con textura y plenas, surgiendo formas musicales como sonatas, sinfonías y conciertos (Ortiz, 2016).

Durante esta etapa, la educación y la clase media seguían creciendo exponencialmente, la industria comienza a cimentar sus fases en la India, en Lisboa se construye una biblioteca con más de treinta mil libros, y la ilustración se rige por el lema: Atrévete a averiguarlo, planteado por Kant. Tal movimiento revolucionario que impactaría en diversas esferas de la sociedad, constituye un pilar entre la ciencia y la razón, y su principal herramienta sería la enciclopedia. Sin embargo, tal ideal, atentaba contra los intereses y prácticas de la Iglesia, situación que desató conflicto, decretando incluso que, aquella persona que tuviera en su poder tal objeto, se haría acreedora a un castigo (Escolarium 21, 2017).

Por lo tanto, las posturas individuales y grupales comenzaron a reconfigurarse, y por ende, en la música se vio reflejada tal situación.

Simple, armónica y estructurada, son adjetivos que pueden englobar el estilo musical de los periodos anteriores, que principalmente, eran originados, difundidos y transmitidos por la Iglesia como institución. ¿Qué vínculo tendrán las estructuras musicales de tales obras, con los ideales de la Iglesia y la religión?

Ahora bien, ante este movimiento tan trascendental para la vida humana, que vino a iluminar y priorizar la razón y la ciencia, y a partir de la revolución francesa, evento que dilucidó el periodo clasicista, las personas dedicadas a la música, ya no componían, esencialmente, para la nobleza, sino que la inspiración y la finalidad de la composición, se orientaban a la representación de tales movimientos y fenómenos humanos. El artista, no busca deleitar y ensalzar los salones de la burguesía, sino inspirar a los grupos sublevados. (Ortiz, 2016).

¿Qué habrán experimentado tales compositores, al reorientar, componer e interpretar su música, para los movimientos sociales? Dentro de su experiencia y subjetividad, quizá la organización de las prioridades, en términos musicales por lo menos, la energía no se centraba solamente en el deleite de los grupos privilegiados. ¿Acaso son estos rasgos de empatía?

Rogers (1997), define la empatía, como parte de las tres actitudes básicas que toda persona posee y es capaz de desarrollarlas, como una manera de acercarse a la subjetividad, experiencias subjetivas y marcos de referencia de la persona con la finalidad de comprenderla, sin perder de vista, la autenticidad y autoconcepto propios. Bajo tales premisas, es pertinente mencionar a Mozart.

Desde los tres años de edad, Mozart era capaz de interpretar música, tanto en el violín como en el piano, componer a los cinco y entre su niñez y pubertad, ya se presentaba en algunas cortes europeas con su hermana, demostrando su talento.

¿es acaso alguna predisposición genética o alteración orgánica encefálica que Mozart pudo desarrollar tales habilidades a edades tan tempranas? Complejo responder, sin embargo, preguntarse también, qué aprendía un niño de pocos

años de existencia, al rodearse de tales esferas sociales, y por supuesto, percatarse de sus propias habilidades, tiene cabida. Es decir, la dimensión musical, ha acompañado a Mozart, literalmente desde los inicios de la conformación de su esencia y de las nociones de su propia existencia en los términos más básicos.

Por otro lado, también vivió algunas complicaciones físicas, incluso desde su parto, ya que durante este, se aplicaron ciertas maniobras para que su vida no corriera peligro, y durante sus primeros viajes, se encontraba en situaciones de salud un tanto delicadas, caracterizadas por padecer fiebre, nódulos y enrojecimiento de algunas partes de su cuerpo. Tal era la molestia del niño virtuoso, que en algunas ocasiones, la asistencia médica de emergencia fue necesaria. Incluso, años después, debido a su cuadro de salud, se consideró que posiblemente se encontró bajo un estado delirante y en coma. A su vez, el riesgo de quedarse ciego, también se hizo presente después de una severa viruela, que afortunadamente, un aclamado doctor de la región, logró atender (Martínez, 2020).

El compositor de la flauta mágica no gozó de buena salud en diversas ocasiones a lo largo de su vida. En este punto y bajo la perspectiva del desarrollo del potencial humano de Maslow, y en años más recientes, desde el desarrollo humano en general, si la satisfacción de las necesidades primarias, que conforman las físicas y engloban la salud, la alimentación, la purificación y demás procesos, ¿qué habrá sucedido en Mozart que ante tal cuadro clínico, logró trascender con su música en la historia?

Se habla incluso de que el compositor padecía el síndrome de Tourette, pues en diversas cartas que se han recopilado, pueden encontrarse expresiones obscenas y sexuales. Ejemplificando tal hipótesis, durante una presentación musical en público, uno de los violinistas tocó una “nota falsa”, es decir, una equivocación en la interpretación de las partituras, y Mozart con exalto gritó: ¡Maldición! (Martínez, 2020).

Forman (1984), en la personificación que construye de Mozart, pueden identificarse claros rasgos de su personalidad como alguien enérgico, efusivo y con cierta euforia. En la escena donde es presentado un fragmento de una de sus afamadas óperas, que al oído, se percibe un recorrido por varias octavas de manera ascendente y descendente, al final, el emperador José II la describe como una excelente obra, pero con demasiadas notas.

Ante dicha expresión, Mozart hace un cuestionamiento claro y directo al emperador sobre tal percepción. En varias ocasiones, Mozart se sintió limitado, tanto por la música en particular que le era solicitada, así como las exigencias por parte de la nobleza, por lo que tomó una decisión importante en su vida: dedicarse al ambiente como él lo deseaba, con mayor libertad, y desde luego, con ingresos que le permitieran solventarse. Dimitió de algunos de los cargos otorgados por la corona, y decidió emprender un viaje que, en un principio, fue un fracaso, regresando incluso a su hogar. Sin embargo, su fama tomó forma cuando llegó a Viena y compuso otras tantas obras exitosas.

Ahora bien, Maslow (como se citó en Corchado, 2020) argumenta que a partir de la carencia, el crecimiento personal también es posible, y a partir de la voluntad de aspirar mejores condiciones, la persona continúa tomando

decisiones que le permiten llegar a sus objetivos. A su vez, Frankl (2015), desde la logoterapia, se promueve la búsqueda del sentido y significado que la persona desee otorgarle a su vida en general. Es decir, independiente de la naturaleza de las circunstancias en las que la persona se encuentre viviendo, será por su propia voluntad, libertad y conciencia, la postura que decida asumir ante tales eventos.

En el caso de Mozart, aunque la presión, tanto social como de la corte, y la posibilidad de no recibir ingresos, o bien, fama, decidió construir un camino en el que pudiera satisfacer sus propias expectativas. Mismo que logró conseguir, por lo menos hasta algunos años antes de su deceso.

Aunque su fallecimiento a temprana edad sin llegar a los cuarenta años, fue una lamentable pérdida, su música marcó un hito en el periodo clasicista, y fueron las primeras piezas que salían de los márgenes tan estrictos y estrechos, que a la par de los movimientos sociales, la música en general, también comenzó a transformar sus objetivos.

Y si de rebeldía y salirse del margen se habla, Beethoven y su música, son pioneros y precursores del siguiente periodo: el romanticismo.

Una etapa marcada por el protagonismo de la subjetividad sobre el orden y la geometría en las artes, y desde luego, en el pensamiento. La difusión de tal tendencia a través del arte fue fundamental para el desarrollo de la misma.

Ortiz (2017) rescata que este periodo se marcó por una connotación mucho más sentimental, como la soledad, la tragedia, las polaridades y convivencia entre el amor y el dolor. el heroísmo y, en términos metódicos, la

novedad y la individualidad. La exaltación de las pasiones y el desborde de los sentimientos, son elementos que, en un principio, confundían al público en general, generando críticas radicales, tanto de aprobación como de invalidez, y “La bestia”, seudónimo de Beethoven, no era exento de tal hecho.

Una situación importante de considerar en su vida es que, aunque sus dotes para la música desde muy temprana edad también eran muy destacables, la exigencia por parte de su padre era muy alta, además de la prematura pérdida que vivió con su abuelo, y con quien tenía una convivencia muy cercana, además del alcoholismo ensombrecido que padecía su padre.

Retomando los planteamientos existencialistas de Kierkegaard y Sartre (como se citó en Corchado, 2021), la persona, primeramente, surge en el mundo y su entorno, y será con el paso de las experiencias, que irá conformando su esencia, recordando que son los atributos adquiridos que distinguen a una persona de todo lo demás. ¿De qué naturaleza será la personalidad y esencia de un niño cuyo entorno se marcó por la pérdida, la explotación y las carencias económicas?

Cuando su padre llegaba de las tabernas, y ante el hecho de buscar que su hijo se convirtiera en un segundo Mozart, lo obligaba a estudiar y practicar durante toda la madrugada, y aunque tal esfuerzo tuvo frutos, pues desde los ocho años Beethoven ofrecía pequeños conciertos en público, serían estas vivencias tras bambalinas las que también marcarían al compositor (Martínez, 2020).

Satir (como se citó en Corchado, 2016) propone el llamado “Modelo semilla”, que se constituye bajo la premisa de construir espacios sociales que le

brinden a la persona en desarrollo, herramientas para afrontar la vida en general, a través de la escucha, la empatía y la compañía.

Lamentable o afortunadamente, ante las características de convivencia familiar en las que Beethoven se encontraba inmerso, no tenían cabida. Tal impacto tuvo estas y otras experiencias de su vida, que un contemporáneo (como se citó en Martínez, 2020) que escribió sobre él, reconocía que el muchacho de tan solo diez años, más allá de la genialidad de sus interpretaciones musicales, su desinterés en convivir con otras personas y su aseo personal, denotaban un considerable descuido, que también impactó su desempeño en la escuela.

En otra opinión emitida por Jan Swafford (como se citó en Martínez, 2020) sobre la personalidad del compositor de la novena sinfonía, comentó que Beethoven llegó a su madurez sabiendo todo sobre la música, pero sin las nociones de cómo vivir en general, y más allá de considerar a las personas en su individualidad, Beethoven comenzaba a cimentar la idea de la humanidad, como concepto.

Desde algunos planteamientos más específicos sobre el taoísmo y el camino Zen, la persona que se encuentra en búsqueda de la trascendencia y la sabiduría, requiere aislarse de la gente y encontrarse en total soledad, y si llega a ser iluminada por tal evento, tampoco tendría sentido compartirlo con una sociedad cuyo pensamiento se encuentra en otra sin tonía (Garro, 2019).

Complementando, Holland (2007) escenifica algunos hábitos del artista en donde toma su espacio para la reflexión e inspiración de sus obras en solitario pues él solía dar caminatas por espacios donde la naturaleza era abundante.

Grigg (1994) rescata que, desde estos planteamientos orientales, al contactar con la realidad de manera profunda, la persona logra contactar con su plenitud, y ser consciente de la misma. ¿Acaso la música creada de Beethoven no fue para él un aliciente o forma de expresión emocional de sus vivencias plenas y/o traumáticas?

Dicho autor también rescata que desde el taoísmo y Zen, los sentimientos y emociones como la alegría, la felicidad, el dolor y el sufrimiento, no se encuentran polarizados o separados, sino al contrario, forman parte de la experiencia humana de manera integral, y a partir de tal unificación, la plenitud también es lograda.

Ni siquiera las aparentes limitaciones físicas, fueron obstáculo para la creación de sus magnánimas obras, y desde luego, los tintes de emocionalidad, humanidad y existencia que en ellas plasmó.

Desde el año 1798 aproximadamente, Beethoven comenzó a percibir un zumbido en sus oídos, que años más tardes y después de diversos intentos y aplicación de tratamientos médicos y naturistas, no pudo evitar la pérdida de tal sentido, y fue justamente en estas condiciones, cuando Beethoven logró convertirse en el primer músico independiente de Viena, la cuna de la música y el arte, así como cobrar fama por sus impactantes obras (Ortiz, 2016).

Ser pintor, y quedarse manco. Ser escultor y quedarse ciego. Ser músico, y quedarse sordo. Beethoven abandonó la escuela por exigencia de su padre desde los once años (Martínez, 2020), por lo que la música, prácticamente fue su modo de vida en su totalidad desde la capacidad de aprender notas y ejecutar instrumentos. ¿Qué habrá experimentado ante el hecho de, poco a poco perder

el sentido del que prácticamente depende el fenómeno musical? O por lo menos, eso se creía.

Holland (2007), le da vida a un momento que, brevemente describe las condiciones del artista, pues después de estrenar la obra que por algunos autores es considerada la más trascendente de su repertorio: La Novena Sinfonía, durante su estreno, en donde, aunque no la dirigió oficialmente, sí se encontraba siguiendo su ejecución, en el momento en que concluyó y el escenario cimbraba con los aplausos y gritos de la gente, tuvieron que avisarle a Beethoven que había concluido la obra, y que volteara hacia el público.

¿Qué habrá sentido Beethoven cuando presentó tan magnífica obra, siendo la primera que llevaría el acompañamiento coral más grande hasta entonces? ¿Será que para llegar a un estado de autorrealización o experiencia cumbre, los sentidos son totalmente necesarios? Podría decirse que esta condición en la vida del compositor se sale de los márgenes planteados por la pirámide de las necesidades de Maslow (como se citó en Corchado, 2016) nuevamente.

Tal ha sido la trascendencia de Beethoven, que la Novena Sinfonía ha sido declarada patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (Ortiz, 2016).

En continuidad con el periodo del romanticismo, Beethoven es considerado por algunos, incluso un autor prerromántico, pero sí de música romántica se desea hablar, Chopin, es la persona indicada, rescatando la esencia del sentir, y la elegancia de la estructura.

Ahora bien, como señala Corchado (2020), la historia se escribe en círculos, no de manera lineal, es decir, a pesar de que transcurre el tiempo, los grandes eventos sociales, y por supuesto, los individuales, tienden a presentarse nuevamente de manera similar, y serán los aprendizajes, el desarrollo personal y colectivo, la tecnología, la ciencia y demás elementos que atraviesan a tales fenómenos, los que distinguirán, tanto las diferencias como las similitudes.

Por lo tanto, en pleno siglo de las luces y auge de un movimiento centrado en la razón y la ciencia, parecía ser que la humanidad, o al menos varios grupos grandes, saltaron al otro extremo del pensamiento, de tal manera que el romanticismo, ahora busca no olvidar que somos seres sintientes, y que el ingenio y expresión humana trascienden la industrialización, el urbanismo y la razón, para plasmarlo en la actividad creativa y emocional por excelencia: el arte, y desde luego, la música. De esta manera, ahora el músico busca, principalmente, plasmar su sello, su esencia y subjetividad en sus obras más que en las épocas anteriores (Collison, 2016).

En este sentido, a Chopin le bastó un año a partir de sus primeros aprendizajes en música desde los seis años, para componer a los siete, y convertirse tiempo después, en un virtuoso pianista. (Ortiz, 2016).

Comprender la vida de Chopín, es conocer su música, la tendencia romántica, y la vida amorosa. Qué sería de esta época sin su pilar principal: las emociones, y el más complejo de todos, el amor.

Chopin creó varias de sus obras a partir de la inspiración que sintió después de conocer a una estudiante y cantante en Varsovia, con quien mantuvo una relación apasionada y espiritual, como señala Ortiz (2016). Los estilos de

sus piezas abordaban otros ritmos y una manera diferente incluso, de ejecutarse. ¿Qué etapa para componer sobre el amor, que durante el romanticismo? en donde las prohibiciones o limitaciones en la música, cada vez se volvían más difusas o menos consideradas en varios autores.

Nuevamente, la revolución francesa, los encuentros bélicos entre naciones, los nuevos planteamientos sobre la belleza y el arte encabezados por personajes como Heguel y Sholer, impactan en las decisiones y condiciones de las naciones, y por lo tanto, de las personas, como fue el caso de Chopin y su estancia en Varsovia, que sería parte de un escenario de guerra, evento al que también le compuso algunas piezas. El más representativo de ellos, el estudio No. 12. (Guitarmation, 2012).

Desde temprana edad y en el seno familiar de músicos, Chopin tuvo la oportunidad de recibir una excelente educación, que sería apreciada posteriormente en los estratos sociales de la burguesía, así como una formación musical por parte de su padre y madre.

No experimentó mayores dificultades para convivir con personas de alta sociedad, así como para el reconocimiento de sus obras, aunque al momento de compartir su talento en el escenario, sufría de pánico escénico y no eran las presentaciones su principal finalidad (Guitarmation, 2012). ¿Qué habrá llevado a Chopin a experimentar el miedo a las presentaciones en público, a pesar de su excepcional talento en la interpretación pianística, y desde luego, la genialidad de sus composiciones? Pareciera que la fama y la convivencia no necesariamente son sinónimos de comodidad para el autor.

Podría reconocerse entonces que ante el disgusto o renuencia de Chopin por presentar conciertos, la fama no era una meta o finalidad primordial para el autor, sino otras circunstancias, que tienen relación con la música, pues dentro de sus obras, compuso 24 preludios, que son movimientos o composiciones precedentes a una pieza más extensa, en cada tonalidad mayor y menor. ¿Qué habrá llevado al virtuoso del piano a componer una melodía con base en la estructura de cada nota musical de Do a Do?

Como describe Collison (2016), dichas piezas han sido una abstracción, tanto de la inspiración de Chopin en Bach, como una expresión de la intimidad, la introversión y el ensueño.

Para los últimos años del compositor de la Polonesa Heroica, una de sus más célebres obras, fue diagnosticado con tuberculosis, y a pesar de su padecimiento y su estancia lejos de su hogar por buscar un lugar con mayor calidez para mejorar su salud, y con su estado muy vulnerable, fue capaz de brindar un último concierto en París y componer gran parte de sus preludios. En ese sentido, desde la psicología positiva, vertiente de la psicología humanista que se encarga de estudiar las fortalezas y virtudes humanas con el fin de transformar la perspectiva individual potencializando las motivaciones y capacidades (Contreras y Esguerra, 2006, como se citó en Barragán, 2012). Una de las virtudes principales de tal perspectiva, es la voluntad, misma que ha sido un punto de encuentro para diversas emociones y estados de ánimo de la persona, en el que pueden descubrirse la felicidad, la satisfacción, la gratitud e incluso, asignarle a los recuerdos y experiencias ya vividas, un sentido y connotación diferente, como señala el mismo autor. Chopin vivió con la

experiencia de haber perdido a su familia en la guerra. ¿Existió la posibilidad de haber transformado el significado de dicho evento, y que tal cambio logró manifestarlo a través de su música, como una actividad aliciente? Pues con tales obras, concluye: “La simplicidad, es el último fin” (Collison, 2018, p. 164).

Con un año de diferencia de nacimiento y un contraste en cuanto a la manera de vivir la fama y el reconocimiento, nace Franz Liszt, *El hombre piano*, llamado por algunos autores (Greta, 2019), y bajo el velo de la ciudad Húngara, las recientes guerras de independencia y proclamación de nuevos territorios, con todo el impacto de los ideales ilustres, la revolución francesa y el nacionalismo en sol naciente, Franz Liszt, es considerado el pianista más virtuoso de la época.

A temprana edad, también demostró sus dotes para la música, hecho que impulsó a sus padres a profesionalizar sus estudios desde pequeño, pues no hay que olvidar que, gracias al entorno en el que se encontraba, los recursos disponibles facilitaron el desarrollo de su talento, gusto e inspiración por la música.

De tal manera que, como concluye Sefchovich (1995), desde la niñez prácticamente todo ser humano que goce de sus facultades en plena salud, posee habilidades creadoras, que son usadas, desarrolladas y ejecutadas de manera espontánea. Incluso, la forma en que tal capacidad es encarrilada o dirigida impactará en la potencialización o decremento de la misma, generando crisis y estancamientos. Desde los planteamientos de Maslow (como se citó en Corchado, 2021), tanto la carencia, como ya se ha argumentado, y el desarrollo de las potencialidades, promueven en la persona el crecimiento, y Liszt, logró

cultivarse en un ambiente sano y de impulso musical, por lo menos en esos términos.

A su vez, no sólo a lo largo de su infancia fue impulsado por su familia, sino que llegó a entablar amistad y convivencia con otros músicos célebres de la época como lo fue Chopin y Berlioz, y fiel admirador de Paganini, en donde este último personaje, sería fuente de inspiración para Liszt en dos sentidos: la escritura y estilo musical y; la interpretación escénica (Ortiz, 2016; Total Arts, 2019).

¿Cómo habrá vivido Liszt su primer encuentro ante el *Violinista del Diablo*? ¿Qué habrá encontrado en su música y su interpretación escénica, que le inspiró y le hizo sentido?

Para la mirada gestáltica, Greenwald (2011) habla del flujo organísmico, un estado caracterizado por la espontaneidad, el nutrimento emocional propio y la búsqueda de la expresión, a través de decisiones y acciones responsables y conscientes, en armonía con el sentir y la transparencia. Ahora bien, cuando se atiende adecuadamente tal necesidad, la persona experimenta un estado de fascinación, un momento de admiración y concentración que difícilmente puede ser perturbado. La vulnerabilidad es mínima. El placer e involucración emocional y experiencial, se asemeja a un orgasmo sexual.

Liszt se estuvo presente en alguna parte del recinto, dirigiendo su mirada y atención al violinista, a quien también describen con rasgos muy particulares, tanto físicos como actitudinales. Al interpretar alguna de sus piezas, Liszt posiblemente experimentó alguna clase de flujo organísmico, más allá del impacto neuropsicológico de la música en la persona.

Hay quienes consideran incluso que Liszt es el *Paganini del piano*. ¿Cómo llegó a conseguir tal título? Durante sus conciertos, se relata que ejecutaba sus piezas con tal destreza, que las mujeres, principalmente, le ovacionaban con gritos, aventando prendas íntimas, flores e incluso joyas al escenario. (Greta, 2019).

Su ejecución se caracterizaba por su destreza al tocar las teclas del piano, sus movimientos teatrales al interpretar, su enérgica actitud con el instrumento, y también por su atractivo físico.

Andersen (como se citó en Total arts, 2019) relata que después de asistir a un concierto de Liszt, él asumía una expresión noble, bella y vital. Como si de una orquesta se tratase consumada solamente a través del piano. Otro autor anónimo (como se citó en Total Arts, 2019) escribe que, Liszt se dirige al piano como si de un amor se tratara, con delicadeza, afecto, volatilidad y pasión.

Ante tales interpretaciones, ¿no podría hablar entonces de los valores del ser que plantea Maslow? Él manifiesta que las personas que se encuentran en vías de la autorrealización se involucran en una causa exterior a sí mismas, dedicadas a trabajar con vocación en lo que para ellas espreciado, amado y en donde depositan su esfuerzo. Por lo tanto, estos valores surgen desde el interior de la persona, y son una muestra del desarrollo y crecimiento personal.

De la misma manera, Total arts (2019) describe la salud y condiciones de vida de Liszt como excepcionales, exceptuando sus últimos años, pues su salud se vio deteriorada (Ortiz, 2016). Por otro lado, de la Torre y Herrer (2009) rescatan que aquella persona creativa, también se encuentra en vías de la autorrealización, y que puede hablarse incluso de cierta madurez en su

desarrollo psíquico, siendo tal proceso creativo, el resultado de una persona sana y plenamente humana, sin dejar de lado que sus últimos años de vida fueron más precarios en su salud.

Para continuar hablando de genialidad, emoción y pasión, Chaikovski es la persona indicada, quien, a diferencia de Liszt en algunos sentidos, y a pesar de su talento para la música desde los primeros años de vida y vivir de una profesión por otros tantos, decidió entregarse a la música.

No hay que olvidar que, durante los primeros años de Chaikovski, la tensión armamentista en Europa seguía bastante tensa, pues a con la revolución de 1848, antecedida por la Francesa y otros movimientos sociales, que buscaban transformar las monarquías absolutistas, y de esta manera, es como surge el movimiento nacionalista, buscando descentralizar el poder de las grandes ciudades, a las zonas conurbadas. El movimiento obrero cobra fuerza, dando pie de igual forma, a la revolución industrial. Las crisis y carencias también fueron de la mano con tales acontecimientos, pues la precariedad en los alimentos, las dificultades del comercio y los mismos desdenes de la guerra impactan en prácticamente todos los estratos sociales, yendo de la mano con el liberalismo (Un profesor, 2018).

A pesar de tales disidencias y movimientos que se caracterizaron por destituir el poder opresor de la monarquía, seguían arraigadas otras tantas ideas, en este caso, la percepción de la homosexualidad. ¿Por qué juega un papel importante tal ideología de aquella época?

Para responder a tal cuestionamiento, se consideran dos momentos de su vida que pueden entenderse como decisivos o fundamentales en su desarrollo

musical y personal. Por un lado, aunque demostró gran talento desde sus primeros años de vida en la interpretación y composición en el piano, desde pequeño fue introducido a una institución educativa para formarse dentro del ámbito jurídico, llegando incluso a un puesto importante en el Ministerio de Justicia. Sin embargo, a partir de la profunda insatisfacción que experimentaba en dicha profesión, tomó una decisión importante en su vida, que cambiaría su modo de vivirla, y desde luego, a partir de ello, dedicarse a la música (Ortiz, 2016; Liobeto, s.f.).

Como señala Ortega (como se citó en Corchado, 2020), la persona es responsable de sus decisiones y su existencia, y a la vez, sin dirimir sus adversidades, que no pueden separarse de la existencia de la persona, también es responsable de ellas. Por lo tanto, ante la premisa de no delegar la responsabilidad de la vida propia a las exigencias de la sociedad, de la familia y los dispositivos o mecanismos culturales, tal como fueron las circunstancias de Chaikovski, él decidió concluir con un camino de más de una década de esfuerzo y dedicación para la escuela de jurisprudencia, para encaminarse hacia su sueño: la música.

Por otro lado, una dimensión en la vida del autor que le generó conflicto en diversas ocasiones: su orientación sexual.

A pesar de que en su vida amorosa tuvo algunos vínculos con mujeres, e incluso, se casó por unos meses y su carrera musical fue apoyada por una mujer con quien mantuvo una relación epistolar por varios años, Chaikovski no logró mantener dicho vínculo (Ortiz, 2016).

El autor del cascanueces padecía crisis nerviosas y recurrentes inestabilidades emocionales que lo llevaban, generalmente, a la tristeza.

¿Qué habrá experimentado Chaikovski al vivir en una época donde la expresión de la sexualidad sólo era remitida dentro de los parámetros heteronormativos?

“Es hora de cambiar nuestra percepción de Chaikovski de un ruso homosexual y loco al borde de una crisis nerviosa y darle el lugar que merece” (Grandes compositores, 2013).

Por otro lado, además de lidiar con las represiones y limitaciones de la expresión de su sexualidad, e incluso, darle continuidad a la normativa a través de la consolidación de prácticas como el matrimonio heterosexual, Chaikovski vivió la represión en dedicarse a la música. Encima de ello, el ballet considerado el más representativo de sus obras y posiblemente, el más importante en la historia de la humanidad, fue severamente criticado en sus primeras presentaciones en Europa. No ganó su éxito sino hasta su visita en los Estados Unidos de América, a pesar de las diferencias entre las naciones. Aunado a ello, también se le atribuye al compositor ruso, una importante integración entre el ballet y la música (Grandes compositores, 2013).

Finalmente, como señala Collison (2018), el fatalismo que caracteriza diversas obras del autor se encuentra presente en composiciones como la Sinfonía no. 6 “Patética”, o bien, su ideales patrióticos y nacionalistas con la obra: Obertura 1812.

Finalmente, es bien sabido que los movimientos sociales durante los últimos siglos, han sido marcados por importantes reestructuraciones que, principalmente, se caracterizan por sentimientos y apegos hacia las naciones, los ideales, las metas sociales, y la transición a la etapa moderna no la excepción.

Aunque algunos de los autores aquí revisados han transitado a lo largo de sus vidas en varios movimientos simultáneamente, generalmente adoptan un estilo particular manifestado en sus obras, y desde luego, el impacto de tales cambios en sus respectivas vidas personales.

Los movimientos sociales, y la música en particular, tienden a la universalidad y la descentralización. Por supuesto, la música en el periodo contemporáneo, y el surgimiento, unos años después, de la Psicología Existencial Humanista (Collison, 2018).

Las previas revoluciones, la primera y la segunda guerra mundial, y desde luego, sus respectivas implicaciones, así como la predominancia del impresionismo y el neoclasicismo, son la premisa musical de la música culta en el postromanticismo y la etapa contemporánea, siendo Sergéi Rajmáninov considerado el compositor y director de orquesta con quien concluye el periodo romántico ruso (Collison, 2018).

Tal cual se ha hablado de los autores anteriores, Rajmáninov vivió contrastes a lo largo de su niñez que probablemente fueron situaciones relevantes que fueron conjugando su personalidad. Desde la infancia, estuvo alrededor de una familia acomodada, culta y de afición a la música, quienes le

transmitieron el gusto y talento por la música al futuro compositor (Collison, 2018).

Sin embargo, un brusco cambio en el estilo de vida se avecinaba cuando la familia llegó a la quiebra, y pasó de residir en un espacio confortable, a un pequeño y austero departamento en San Petersburgo.

Es importante resaltar que, a pesar de tal racha, él logró ingresar al conservatorio de dicha ciudad, y se mantuvo dentro por un tiempo, sin embargo, por su conducta inapropiada, fue expulsado, y no fue por el apoyo de un familiar que trabajaba en dicha institución que Rajmáninov logró ingresar nuevamente, y gracias a una personalidad estricta y disciplinada como la de Nikolai Zverev, quien fue su profesor de música y anfitrión de hogar durante algún tiempo, que Rajmáninov continuó creciendo musicalmente, aunque nuevamente, su conducta y sus diferencias con tal profesor, lo llevaron a abandonar su estancia con él, para dedicarse a la composición (Collison, 2018).

¿Qué representa el temperamento del autor ruso? ¿Será un malestar y enojo generalizado a partir del cambio antes mencionado y sus respectivas implicaciones?

Lo cierto es que, a pesar de los futuro éxitos, así como los fracasos, de su música, Rajmáninov vivió momentos de dolor, desesperación y tristeza debido a las críticas recibidas en algunas de sus obras, y a partir de la necesidad de huir de su amada ciudad debido a los albores de la guerra.

Tal viaje, así como un desafortunado evento en que, aunque fue bien recibido por el público por sus primeras composiciones, entre las que destacan

su Primer concierto para piano o el Trío elegíaco, durante la presentación de su Primera Sinfonía, el director de orquesta Glazunov, se presentó en estado de ebriedad al estreno de la obra, lo que incitó a que las críticas fueran bastante severas, llevaron a Rajmáninov a retirarse de la composición por algunos años, sumiéndose en una profunda tristeza (Collison, 2018).

En este punto, Maslow (en IHPG, 2011) describe dos procesos que inciden en la persona durante momentos de cambios: la desacralización y resacralización.

La primera se presenta como un mecanismo de defensa a partir de diversas experiencias que generan bloqueos emocionales, y en el afán de no confiar en nuevas oportunidades y posibilidades, la experimentación del miedo, vivir insensibilidad y tomar decisiones evasivas. En cuanto al segundo concepto, es prácticamente el lado contrario: un enfoque total en la voluntad, la resignificación, encauzar las decisiones y dirigir la existencia para continuar con el proceso del crecimiento, y darle continuidad a aquello que estuvo pausado, bloqueado y/o reprimido (Maslow, en IHPG, 2011; Corchado, 2021).

¿Serán ambos procesos en los que transitó Rajmáninov? A partir de la desastrosa presentación antes mencionada, sólo se dedicó a la dirección orquestal que, también desde la mirada gestáltica, partiendo desde los planteamientos de la figura fondo, su trabajo se volvió famoso y renombrado en varios lugares de Europa.

Bajo tal experiencia, ¿no es la expresión de la aseveración en donde, es a partir de la percepción y forma de vivir de la persona, así como la responsabilidad de su propia existencia, las que van otorgándole tonalidad,

vividez o ensombrecimiento a las adversidades de su vida en general? Mientras Rajmáninov vivía con tristeza, su trabajo era reconocido por otras tantas personas, a pesar de aquel tropiezo.

No está demás señalar que incluso, recurrió a métodos hipnóticos, los predominantes de la época, para trascender dicho bloqueo. Clara señal de la tendencia actualizante planteada por Rogers (en Corchado, 2020).

Aunque después de su regreso a la composición, o podría llamarse, al experimentar la resacralización, él continuaba viviendo una pena por abandonar su país, misma que lograba plasmar y transmitir en su música (Palmer, 2021).

“[...] Realmente, componer es parte tan esencial de mi ser como respirar o comer. Es la expresión de mis pensamientos más profundos. Mi necesidad de componer responde a mi impulso interno de trasladar el pensamiento a sonido. Sólo anoto lo que oigo dentro de mí. Mi música es, por lo tanto, producto de mi temperamento. [...] es quizás, una larga y oscura incursión en la noche” (Documental “Viva la Ópera”, 2021).

Para finalizar, Lacárcel (2003) señala que la música no sólo cumple una función en términos de enseñanza o aprendizaje musical, sino que cumple otros fines, como promover el descubrimiento del propio mundo interior, la comunicación con la otredad así como la captación y apreciación de la realidad.

Complementando, hay que considerar que la música, además de tener funciones culturales y psicológicas en las personas, también tienen efectos físicos, neurológicos e incluso curativas, pues a través de sus efectos en el

cuerpo, propicia lo que prácticamente promueve la Psicología Existencial Humanista: la trascendencia y el contacto espiritual (Pereyra, 2013).

CONCLUSIONES.

La Psicología Existencial Humanista, cimentada principalmente en la metodología cualitativa, para el estudio de las diversas expresiones creativas, y en este caso, la música, facilitan la comprensión del fenómeno encarnado en la persona, desde diversas aristas, tanto en el campo del Ser, es decir, en la persona en sí misma, así como la consideración de los eventos a su alrededor, permitiendo vislumbrar el vínculo holístico, entrelazado y bajo la perspectiva, principalmente, de la persona, con la meta principal de explorar, comprender y proponer, tanto formas innovadoras y pertinentes de investigación, como la visibilización de prácticamente cualquier fenómeno humano.

Recordando que el objetivo del presente trabajo fue explorar las obras musicales y experiencias de vida de ocho autores de la música culta, mediante un estudio fenomenológico hermenéutico, se considera que se ha cumplido dicho objetivo, y que a su vez, rescatando los planteamientos del enfoque Existencial Humanista, el recorrido histórico y lectura psicológica, ha sido planteado en un momento determinado. Por lo tanto, las aportaciones aquí estructuradas, dan respuesta desde la mirada, tanto del investigador, como del momento histórico presente. No significa que pierda validez, sino que se encuentra presente la constante invitación a complementar o bien, replantear, los elementos aquí estudiados.

En cuanto a los ciclos vitales de los ocho autores aquí considerados, existen similitudes en sus vivencias que, desde una lectura Existencial Humanista, caracterizan y reflejan sus experiencias, y la expresión de su misma existencia a través de la música, considerando que se habla desde la

probabilidad, la tendencia y la subjetividad, así como la particular mirada de cada vertiente en este enfoque.

Complementando las historias de vida aquí revisadas brevemente, las obras musicales de cada músico cobran prácticamente la misma relevancia que su experiencia misma, ya que en todos los ciclos vitales estudiados refieren que componer, interpretar y lo que implica adoptar la música como forma de vida, ha sido una actividad, por un lado, aliciente y terapéutica, así como una forma por excelencia, de expresión cognitiva, emocional y existencial.

A su vez, cada autor se enfrentó a diversas circunstancias que fueron o pudieron ser limitantes en su proceso de desarrollo en varias dimensiones de su vida, y el común denominador en todos ellos, es la música. Por lo tanto, sigue siendo esta práctica acompañante de los momentos lúcidos y lúgubres de las personas, desde una perspectiva evolucionista, como una tendencia a representar la realidad a través de los sonidos, y desde la mirada psicológica, clara muestra de la capacidad creativa del ser humano en general, como compositor y escucha.

En lo referente al abordaje fenomenológico hermenéutico, facilitó a este estudio llevar a cabo el análisis en dos momentos: el primero, que parte desde la fenomenología principalmente, brindó un recorrido descriptivo y de exploración, por lo que la información recopilada sobre el ciclo vital de cada autor, fue capturada de la manera más natural posible, mientras que en el segundo, donde la hermenéutica cobró protagonismo, se le dio una lectura a través del lente de las ramificaciones de la corriente Existencial Humanista. De esta manera, las afirmaciones aquí elaboradas sobre las experiencias de vida de

cada autor, se han estructurado desde la voz de la gente dedicada a estudiar sus vidas como tal, a través de textos y materiales audiovisuales, así como la interpretación del investigador de este estudio, por lo tanto, los argumentos aquí descritos son una posibilidad de acercarse a la comprensión su vida y obra.

Para las dificultades de este estudio, se encontró que, primeramente, la naturaleza de este trabajo permite llevar a cabo un análisis, principalmente teórico, cuya extensión y nivel de intervención difícilmente puede complementarse con algún proceder metodológico. A su vez, aunque existen recursos y premisas teóricas y metodológicas para el análisis de la vida y experiencia de personas que ya no se encuentran físicamente, se considera que la aproximación a su existencia y sus respectivas implicaciones, van totalmente en función de diversos elementos que atraviesan la investigación, en términos académicos, históricos, disposicionales y desde luego, personales, pues tanto el encuentro psicológico ya sea presencial o a través de los recursos disponibles de la persona a estudiar, como, en este caso, la consideración musical como producto de vida de los autores, y la misma naturaleza subjetiva de la música en general, tendrán particularidades que cada persona, independientemente de la intención su acercamiento con tales compositores y/u obras musicales, serán comprendidas desde su marco referencia.

En este sentido, los recursos bibliográficos sobre cada autor también fueron variables, pues no todos los textos hablaban de sus experiencias como tal, o bien, se remontaban de manera muy breve y se encontraban en idiomas diversos, por lo que la información aquí recopilada se encontró limitada al

español, y desde luego, bajo la interpretación de cada biografista e investigador que exploró la vida de cada autor.

Finalmente, la propuesta se orienta en dos sentidos:

En el aspecto metodológico y teórico, poca investigación, o por lo menos, limitadas son las publicaciones desde el Enfoque Existencial humanista que consideren, por ejemplo, estudios etnológicos, y en este caso, etnomusicales para el abordaje de fenómenos de esta naturaleza, que se orientan al arte, y específicamente, a la música.

De igual manera, se considera que, la música como lenguaje y manifestación de la existencia humana, requiere otorgarle un lugar teórico y metodológico para aproximarse a la experiencia subjetiva de las personas que componen y aprecian la música, pues en palabras de algunos de los músicos aquí revisados, la música es una manera también de representar y darle forma a aquello que con las palabras es insuficiente. Por lo tanto, si se tiene por entendido que el lenguaje hablado y no verbal es insuficiente para la propia comprensión, el estudio de la música y a través de la música, también es un medio para comprender a las personas.

REFERENCIAS.

Aguado, H. I. (2010). Ciudadanía, participación política y subjetividad. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*. (13)2. pp. 1-14.

Almendro, M. (2009). *Manifiesto Transpersonal*. *Journal of Transpersonal Research*. (2)1. Pp. 112-121.

Álvarez-Gayou, J. J. (2007). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S. A.

Alvin, J. (1997). *Musicoterapia*. España: Ediciones Paidós Ibérica.

Arias, W. L. (2015). Carl R. Rogers y la terapia centrada en el cliente. *Av. psicol.* 23(2). 141-148.

Arroyo, M., Baer, A., Beltramino, F., Cisneros, C., Kornblit., Martínez, A., Merlino, A., Parisí, A., Sautu, R., Chnettler, B., Verardi, M. y Vieytes, Rut. (2009). *Investigación cualitativa en ciencias sociales. Temas, problemas y aplicaciones*. Argentina: Artes Gráficas Buschi.

Báez, J. y Tudela, P. (2007). *Investigación Cualitativa*. Madrid: ESIC Editorial.

Barragán, A. (2012). Psicología positiva y Humanista: premisas básicas en los conceptos. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*. (15)4, 1512-1531. <file:///C:/Users/eddy1/Downloads/34793-82298-1-PB.pdf>

Barr, M. L. y Kierman, J. A. (1986). *El sistema nervioso humano*. México: Industria Editorial Mexicana.

Corchado, V. A. (2016) *La Psicología Humanista. Una aproximación teórica y experiencial*. México: Master Copy.

Corchado, V. A. (abril, 2020). *Fenomenología, Hermenéutica y Dialógica como bases metodológicas en lo existencial humanista* [conferencia]. Facultad de Estudios Superiores Iztacala, México.

Corchado, V. A. (mayo, 2020). *Nociones Generales de la Tradición Existencial Humanista*. [conferencia]. Facultad de Estudios Superiores Iztacala, México.

Cruz, G. A. (2017). *Creatividad: antecedentes y proceso*. (Tesis de licenciatura). Recuperada de TESIUNAM. México.

De la Herrán, G. A. (2009). *Autoconciencia Histórica, Muerte y Formación: Una Introducción*. *Journal of Transpersonal Research*. (2)1. Pp. 87-91.

De la Torre Bujones, G., y Herrero, P. R. (2009). Autorrealización, creatividad y formación de profesores. *Educación y futuro: Revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, (21), 71-88.

Diccionario de Filosofía (s.f). *Experiencia*. Argentina: Club de Lectores. P.76.

Diccionario Enciclopédico. (1999). *Experiencia*. Colombia: Agrupación Editorial, S. A.

Druker, C., Figueroa, Á., Uruchurtu, G., Fuentes, M. y Noguez, A. (2013). *100 dosis de ciencia*. México: Porrúa.

E-enciclopedia. (2004). *Música*. México: Editorial Cordillera.

E-enciclopedia. (2003). *Sociedades y creencias*. China: Editorial Cordillera.

El existencialismo es un humanismo (2018). *Revista de Santander*. (13), 244-261.

<https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistasantander/article/view/8940/8819>

Etimologías del Chile (2020, noviembre). *Etimología de existencia*. [http://etimologias.dechile.net/?existencia#:~:text=La%20palabra%20existencia%20viene%20del,como%20en%20extraer%20y%20explicar.&text=El%20verbo%20sistere%20\(tomar%20posici%C3%B3n,como%20en%20asistir%20y%20existir](http://etimologias.dechile.net/?existencia#:~:text=La%20palabra%20existencia%20viene%20del,como%20en%20extraer%20y%20explicar.&text=El%20verbo%20sistere%20(tomar%20posici%C3%B3n,como%20en%20asistir%20y%20existir).

Escolarium 21. (2018). Milenium. Siglo XVIII. 1700-1800. Siglo del Horno. Documental A&E Mundo. [Video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=nue451bJm-c&list=PLvycv9nq8IUzUk3wT4Q7HQvi8LCDJeAB3&index=2&t=1798s>

Flores, L (2013). Piotr Ilich Tchaikovsky "Grandes Compositores". [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R7abb9piSel&t=2s>

Frankl, V. (2015). El hombre en busca de sentido. España: Herder. p.137.

Forman, M. (1984) (Director). *Amadeus*. [Película]. The Saul Sainz Company.

Galimberti, U. (2009). Diccionario de Psicología. México: Siglo XXI editores. P. 472.

García, D. (1995). Una Alternativa Creativa. Revista Prometeo. (9). Pp. 2-7.

Granillo, A. y Sánchez, R. (2020). El papel de la resiliencia, el optimismo y la autoeficacia en la empatía hacia pacientes con cardiopatía. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*. 23(4), 1713-1740. <C:/Users/eddy1/Downloads/77730-228805-1-PB.pdf>

Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista musical chilena*, 30(133), 5-27.

Greta, M. (2019). Alejandro Dolina: Franz Liszt, el hombre piano. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AWUy5APQEbU&t=993s>

Grigg, R. (1994). *The Tao of Zen*. Estados Unidos de América: Library of Congress.

Guillermou, J. (Director). (2006). *Vivaldi: un príncipe en Venecia*. [Película]. Vivaldi Productions.

Guitarmation (2012). El Romanticismo. La creación de la libertad. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ll16g3vcFsc&t=580s>

Holland, A. (2006) (Directora). Copying Beethoven. [Película] Metro-Goldwyn-Mayer

Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt (2011). Psicología Humanista. Compilación de Artículos 1. México: IHPG.

Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt (2011). Figura Fondo. Edición Especial 4. México: IHPG.

Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt (2011). Facilitación de Grupos. México: IHPG.

Lacárcel, M. J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educacio. (20)21*. Pp. 213-226.

Lafarga, J. (2010). ¿Qué es el desarrollo humano en México? origen y proyecciones. Cuadernos de difusión del Instituto Nacional de Investigación. México: INID.

Liobeto. (s.f.). Walt Disney. La historia de Tchaikovski ½ subtitulada. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=itZGI-CSv9U&t=23s>

López, J. M. (2011). Breve historia de la música. Madrid: Ediciones Nowtilus.

Luna, E. A. (2017). La música como experiencia de reflexión y desarrollo integral. México: Universidad Iberoamericana.

Martínez, Y. A. (2012). Filosofía Existencial para Terapeutas y uno que otro curioso. México, D.F.: Ediciones LAG. P. 42., 200-202. 199.

Martínez, A. (2020). Músicos y Medicina. Historias clínicas de grandes compositores. México: El Colegio Nacional.

MCN Biografías (s.f.). Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Chaikovski, Rajmáninov. La WEB de las biografías. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/>

Mega Arte. (2016). Arte. Historia Universal 8. El barroco-Documentales. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YApsIRhPgLg>

Moran, M. C. (2009). Psicología y música: inteligencia musical y desarrollo estético. *Revista digital Universitaria*. (10)11. Pp. 2-13.

Morán, M. C. (2009). Psicología y Música. Inteligencia musical y desarrollo estético. *Revista Digital Universitaria*. (10)11. Pp. 1-13. Recuperado en <file:///C:/Users/eddy1/OneDrive/Documentos/TESINA/psicolog%C3%ADa%20y%20m%C2%B4suica%20inteligencia%20musical%20y%20desarrollo%20est%C3%A9tico.pdf>

Ortiz, I. (2016). *Historia de la Música*. España: Susaeta Ediciones.

Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología* (Vol. 1). Ediciones Akal.

Pereyra, G. (2013). *Musicoterapia*. México: Ma Non Tropo.

Puente, I. (2009). *Psicología Transpersonal y Ciencias de la Complejidad: Un amplio horizonte interdisciplinar a explorar*. *Journal of Transpersonal Research*. (1)1. Pp. 19-28.

Prini, P. (1957). Las tres edades del existencialismo. *Monteagudo*. P.11.

Regis, J. (S.f.). *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J. P. Sartre*. Madrid: Grados, Manuales Universitarios.

Rodríguez, M. (1995). Creatividad Latina y Creatividad Sajona. *Revista Mexicana de Psicología Humanista y Desarrollo Humano*. (9). Pp.

Rogers, C. (1997). *El proceso de convertirse en persona*. México: Editorial Paidós Mexicana.

Salvat, (1986). *Los grandes compositores*. México: Ediciones Pampiona.

Sartre, J. P. (1998). *El existencialismo es un humanismo*. México: Ediciones Peña Hermanos.

Sandoval, C. A. (2002). *Investigación Cualitativa*. Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.

Sefchovich, S. (1995). *Revista Mexicana de Psicología Humanista y Desarrollo Humano*. (9). Pp.

Sloboda, J. (1985). *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, S.L.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Editorial Paidós.

Universidad Mariano Gálvez (Productor). (2015). *Documental: "Historia y Evolución de la Música"*. [Documental]. De <https://www.youtube.com/watch?v=4gAYELOcYQI>

UnProfesor, (2019). *Causas y consecuencias de la revolución 1848*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0wX9fGKMpdc>

Villegas i Besora, M. (1986). *La psicología humanística: historia, concepto y método*. *Anuario de Psicología*, 1986, 1K(34).

Viva la Ópera. (2021). Sergei Rachmaninov. [Video]. YouTube.

Watts, A. (1957). *The way of Zen*. Nueva York: Pantheon.