



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

**REFLEXIÓN SOBRE DIVERSAS POSTURAS ESTÉTICAS;
ANTE LA DICOTOMÍA ENTRE LA MÚSICA RACIONAL Y LA
MÚSICA EMOCIONAL**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA-PIANO

P R E S E N T A:

MARILIA VÁZQUEZ PEDROZA

A S E S O R A:

DRA. ESTHER ESCOBAR BLANCO



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

Me siento sumamente afortunada y agradecida con todos quienes directa e indirectamente han formado parte de mi proceso dentro de este trabajo de titulación.

Agradezco a mis padres Ricardo Vázquez y Martha Pedroza por apoyarme en todos los sentidos. A mi hermano Sergio Vázquez, quien ha estado disponible siempre que lo necesito. A mi novio Martin Haidacher por permanecer a mi lado y ser mi soporte emocional.

Agradezco al Mtro. Erik Cortés por su apoyo, conocimiento e inspiración en el piano. Por creer en mi proceso durante la carrera y brindarme los conocimientos técnicos y musicales para la interpretación de mi repertorio.

Agradezco a la Dra. Esther Escobar por el aprendizaje y tiempo otorgado, por motivar mi interés en el estudio estético; por respaldar y apoyar mi trabajo de investigación.

Agradezco a mis profesores y sínodo por su disponibilidad, correcciones y apoyo en la elaboración de este trabajo; así como las enseñanzas y herramientas que me otorgaron a través de sus clases durante el transcurso de la carrera. Gracias Mtro. Luis Iván Jiménez, Dr. Gustavo Delgado y Dr. Samuel Pascoe.

Gracias a todos mis profesores. Por su dedicación y atenciones. Por compartir sus conocimientos, su amor por la música y marcar mi vida. Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música por la formación que me ha brindado.

Agradezco a Lizbeth Ojeda, por todo su apoyo en el proceso. A mis compañeros, amigos y familiares. Gracias por creer en mí, por brindarme su cariño y ánimos.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	iv
ESTÉTICA MUSICAL	1
¿Qué es la estética musical?	1
CONTEXTO HISTÓRICO	3
La música en los siglos XIX y XX	3
SOBRE EL VALOR DE LA MÚSICA	6
Inicios	6
Lo racional y lo emocional.....	8
ESTÉTICA Y AUTONOMÍA	11
Kant y Baumgarten.....	11
AUTONOMÍA EN LA MÚSICA	13
Schopenhauer.....	13
MÚSICA ABSOLUTA Y MÚSICA PROGRAMÁTICA	15
ESTÉTICA FORMALISTA	18
Hanslick.....	18
¿Cómo percibimos la música?	20
Sobre la Música Programática.....	22
NUEVA ESTÉTICA MUSICAL	24
Busoni.....	24
Sobre la Música Absoluta y la Música Programática	27
CONCLUSIONES	30
La estética musical.....	30
PROPUESTA INTERPRETATIVA	32
Repertorio musical.....	34
Partiendo de Busoni	35
REFERENCIAS	37
FIGURAS	41

INTRODUCCIÓN

“[...] todo lo que existe para el conocimiento, el mundo entero, por tanto, sólo es objeto en relación con el sujeto, intuición del que intuye, en una palabra, representación.” (Schopenhauer, 1818/2016, p.85).

¿Por qué estudiar la estética musical?; ¿qué puede aportar dentro de nuestro quehacer artístico?

Considero que la búsqueda de conocimiento heterogéneo en torno a la música resulta un ejercicio fundamental, tanto al nutrir nuestro conocimiento histórico y cultural (que beneficia, a su vez, nuestro quehacer artístico) como dentro de nuestro desarrollo personal.

El ser humano siempre ha mostrado curiosidad ante lo desconocido y se ha visto ávido de encontrar el sentido de las cosas que, de momento, le resultan inexplicables. La música no ha sido la excepción.

En su capacidad para evocar emociones surgen un sin fin de ideas y conocimiento, todo dentro de la búsqueda por comprender y definir su valor. En dicho proceso cuesta trabajo no cometer el error de suponer conceptos como verdades absolutas. Es importante considerar que, dentro del trabajo musicológico, se afrontan problemas diversos que nunca se podrán resolver por completo. Factores históricos, sociales, psicológicos; todo resulta en variables, las cuales, ante la totalidad inexplicable, intangible e invisible del pensamiento individual; quedan en muchas ocasiones no solo cortas, sino anecdóticas.

Considero que el conocimiento se genera a partir de conceptos, los cuales están delimitados por el panorama individual y avalado por establecimientos sociales. Cada momento histórico, con su respectiva ideología, representa tan solo una idea de lo extenso que puede ser un concepto; la información que llega a nosotros atraviesa una serie de filtros que igualmente aportan, delimitan o alteran la fuente original.

Todo es definido acorde a intereses y posturas de carácter personal. Uno, normalmente, acopla sus ideales con los que considera sus iguales. Sin

embargo, ¿por qué no considerar las diferencias que resultan ajenas, confusas o incluso irrelevantes?, ¿por qué no incurrir en la disonancia cognitiva y preguntarnos el por qué nos puede generar inconformidad?

Qué mejor que nutrir y analizar la reflexión propia partiendo de la ajena. De la diversidad de pensamiento filosófico sobre nuestra labor artística; cómo ésta se ha buscado definir en su línea de tiempo y cómo puede nutrir en la nuestra.

Resulta interesante comprender los múltiples significados que puede adquirir la música. A partir de la diversidad de percepciones plasmadas en conocimiento.

Fig. 1. Línea temporal

S.	año	autor	publicación
XVIII	1722	Jean-Philippe Rameau (1683-1764)	“Tratado de la armonía reducido a sus principios naturales”
	1750	Alexander Baumgarten (1714-1762)	“Aesthetica”
	1781	Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	“Ensayo sobre el origen de las lenguas”
	1790	Immanuel Kant (1724-1804)	“La crítica del juicio”
XIX	1818	Arthur Schopenhauer (1788-1860)	“El mundo como voluntad y representación”
	1854	Eduard Hanslick (1825-1904)	“De lo bello en la música”
XX	1907	Ferruccio Busoni (1866-1924)	“Esbozo de una nueva estética de la música”

Nota: Se muestran las fechas de las publicaciones mencionadas en el escrito, con sus autores correspondientes.

ESTÉTICA MUSICAL

¿Qué es la estética musical?

Al afrontar la definición podremos encontrarnos ante diversas posturas y abordajes. Como definición principal he decidido enfocarme en la de Bujic, quien define la estética musical como: “especulación sobre la naturaleza de la música que excluye los atributos físicos del sonido.” (Bujic 2014, p. 554). Considero interesante dicha definición ya que, al utilizarse la palabra “especulación”, pudiera contemplarse que la disciplina se encuentra abierta al debate y la subjetividad. Y bajo esta definición, podrían surgir diversas interrogantes, como, por ejemplo: ¿cómo se define la “naturaleza” de la música?, y al tratar de desglosar dicho concepto nos encontraríamos igualmente con significantes diversos y contrastantes. Hay quienes consideran que la naturaleza de la música es provocar emociones, otros que su naturaleza se representa a partir de su estructura y elementos.

A pesar de que el cuestionamiento estético ha existido desde la antigüedad, es interesante mencionar que surge como disciplina en el siglo XVIII:

Nace alrededor de 1750, cuando Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publica su obra más importante, titulada Aesthetica. [...] Baumgarten se dio cuenta de que había un tipo de conocimiento que estaba vinculado a la sensación y a la percepción. (Polo, 2008, p.7).

La palabra estética, traducida del griego como percepción, “se correspondía a un conocimiento oscuro, confuso, que se alejaba totalmente de los parámetros establecidos por el conocimiento “claro y distinto” de la lógica y del conocimiento del mundo.” (Polo, 2008, p.8).

Por otra parte, Polo considera que la estética musical surge a mediados del siglo XIX “[...] con el ensayo del crítico musical vienés Eduard Hanslick (1825-1904) titulado *De lo bello en la música*, publicado en 1854.” (Polo, 2008, p.11).

A partir de lo anterior, me ha resultado interesante investigar el contexto histórico que comprende el surgimiento de la estética musical para analizar: ¿de qué

forma el pensamiento de la época pudo influenciar sobre la creación artística? o, ¿cómo la creación artística inspiró la racionalización en las posturas estéticas?

CONTEXTO HISTÓRICO

La música en los siglos XIX y XX

A mediados del siglo XIX, Europa se encontraba bajo influencia del positivismo.

Y el positivismo, tal como había sido proclamado por Auguste Comte, incluía, por una parte, una negación de la metafísica y una orientación de conforme a las ciencias naturales, y, por otra, un impulso hacia la inexorable acumulación de datos tangibles [...] (Dahlhaus, 2014, p.185).

Dahlhaus menciona que, el contexto positivista no inspiró el surgimiento de un “espíritu de la época” dentro de la música. La búsqueda positivista justificada en las ciencias, cuyas ideas podrían verse adaptadas a otras disciplinas, pareció en realidad ocasionar un alejamiento en la música “[...] nadie esperaba de la música una participación en las tendencias realistas de la época.” (Dahlhaus, 2014, p.186-187).

Pero el hecho de que no se adoptara un estilo positivista dentro de la música no significó que no surgieran nuevos estilos compositivos. Menciona que surgió una “«división lingüística» al nivel musical” (Dahlhaus, 2014, p. 187); y los lenguajes musicales diversos, que podrían no mostrar una relación clara entre sí, adquirieron por sí mismos un rango y valor estéticos.

Otro punto de correlación histórica con el quehacer artístico que menciona Dahlhaus – es que existe un “cambio cada vez más rápido de las tendencias artísticas” (Dahlhaus, 2014, p. 187), lo cual asocia a la época industrial. Podría pensarse que, ante la diversidad de tendencias, lenguajes musicales y exploración artística, se pudo fomentar un interés individualista dentro de la búsqueda musical.

Otro punto importante, mencionado por Dahlhaus, es que “La cultura musical privada y la pública, [...] se separaron cada vez más la una de la otra.” (Dahlhaus, 2014, p.166). Esto pudo provocar una nueva apertura en cuanto a características compositivas, debido a que la música se presenta en recintos y contextos de mayor diversidad.

Es interesante considerar que, acorde con Beitia, durante las primeras décadas del siglo XIX se había impuesto en Europa “el modelo de producción, distribución y consumo capitalista, en el que la clase media tuvo un papel cada vez más relevante en la construcción de las artes.” (Beitia, 2015, p.106). Al adquirir la música mayor posibilidad de difusión, el compositor comenzó a componer para él mismo. Un ejemplo de ello fue Beethoven. Por otro lado, en el siglo XIX aparecen las salas de concierto, que, a pesar de encontrarse restringidas, ya para el siglo XX resultaron accesibles económicamente.

Los compositores de la época se adentraron a técnicas y cuestionamientos novedosos dentro de su quehacer musical. Si bien, el positivismo no influyó en significancia con la música, considero que se nota un paralelismo positivista; este a partir de una mayor práctica por racionalizar y justificar la música, a través de las posturas estéticas.

Otro elemento que pudiéramos analizar, que se encontraba presente e intermitente dentro de la historia, es el liberalismo.

Grimberg y Svanström mencionan que el desarrollo del liberalismo “hijo de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial” (a pesar de sus éxitos y fracasos) marcó una influencia importante en la historia del siglo XIX. Conforme a su definición, podremos notar similitudes con la labor artística de la época.

El liberalismo, [...], era principalmente individualista; en función de la idea revolucionaria, proclamaba el valor del individuo y defendía su dignidad, y por ende su igualdad [...]. El liberalismo se proponía reconocer a los ciudadanos el derecho de pensar y creer según sus convicciones personales, y por ello la tolerancia era uno de sus rasgos característicos. (Grimberg y Svanström, 1967, p.331).

Podemos pensar entonces que el contexto histórico, positivista, liberalista e industrial podría plasmar sus vestigios dentro de la música en elementos de cambio, inestabilidad estilística, individualismo y la búsqueda de la razón para formularse preguntas relacionadas con la música.

Sin embargo, no es necesario atribuir al positivismo la racionalización en la música, ya que, (resulte sorprendente o no) este interés se remonta a la edad

antigua. Época en la cual, la música era más importante incluso en concepto que en práctica.

SOBRE EL VALOR DE LA MÚSICA

Inicios

En el transcurso de la historia han surgido diversas formas de definir y valorar la música. Beitia menciona que, desde los pitagóricos, la música se planteaba como una lógica de orden sobre el cosmos y el mundo (a partir de la armonía, el ritmo y los intervalos). La música “significaba el conjunto de conocimientos relacionados con el sonido” (Beitia, 2015, p.19). Se planteaba, en primera instancia, desde un punto de vista racional más que práctico.

A partir de estas ideas, menciona que la música se divide en tres categorías; que en nivel de importancia se catalogan de la siguiente forma:

[...] se consideró la existencia de una “música mundana”, que era la producida por las esferas celestes en su rotar [...]. Además, existía la “música humana” que era producida en el alma del hombre y, por último, la “música instrumental” que era la producida por la voz humana y los instrumentos musicales (Beitia, 2015, p.21).

La música mundana resultaba de mayor importancia ya que era considerada la música del universo; las otras músicas eran a consecuencia o reproducción de ésta. Podría decirse entonces que, en el panorama de la Edad Media, la música consistía principalmente en el conocimiento sobre la música, mientras que la producción sonora musical era la forma de emular dicho conocimiento.

Es importante señalar que los conceptos varían entre autores, por ejemplo: Albano opta por catalogar a la música en dos. A pesar de utilizar los conceptos de distinta forma, plantea la misma dualidad entre música teórica y práctica:

Considerando básicamente dos ámbitos de actuación - la música humana y la música mundana -, los griegos veían música tanto en el estudio teórico de los intervalos musicales de la música producida por los astros que giraban alrededor del cosmos de acuerdo con las leyes numéricas y las proporciones (música mundana) como en la praxis musical (música humana). (Albano, 2016, p.90).

Bajo su concepto la música humana sería la práctica (no el conocimiento sobre el universo, reflejado en el organismo del ser humano). De igual forma encontramos autores que plantean que la música humana sería la práctica, vinculada al cuerpo: incluyendo la danza y la voz; mientras que la música instrumental especificaría la utilización de un instrumento, o algo ajeno al cuerpo, para generar música. Posturas que igualmente resultan lógicas.

Por otra parte, Dahlhaus menciona la existencia de una división jerárquica distinta. Ésta entre la música vocal y la instrumental, en donde, la primera era considerada superior a la segunda.

La música vocal, al poseer texto, tenía también significado. Mientras que la instrumental, al carecer de éste se percibía “como una música reducida, disminuida en su esencia.” (Dahlhaus, 2006, p.11).

Dicha concepción se vincula a Platón; ya que, para él, la música era constituida en sus elementos por: armonía, ritmo y logos.

Por armonía se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por ritmo la ordenación temporal de la música, que en la antigüedad comprendía la danza o los movimientos ordenados; y por logos el lenguaje como expresión de la razón humana. (Dahlhaus, 2006, p.11).

Sin embargo, la interpretación sobre el valor de la música se encuentra en cambio constante. Beitia menciona:

En el Renacimiento y hasta el siglo XVIII, como consecuencia de la racionalización del mundo musical, unido a la racionalización de la naturaleza, y del desarrollo de la armonía en la música instrumental surgió la idea de una autonomía musical. (Beitia, 2015, p.17).

Lo racional y lo emocional

Si bien, previamente encontramos una asociación de la música vocal con lo racional, no resultó ser la única. Encontramos comparativas vinculadas a lo racional y lo emocional dentro de la música, estas pueden observarse bajo distintos panoramas. Un ejemplo de ello es el contraste entre la música francesa e italiana, cuya rivalidad surge a partir del siglo XVII. A pesar de que no puede reducirse a dichos conceptos, sí se encuentra una distinción equivalente al momento de abordar sus características estilísticas, al ser considerada la música francesa más rítmica y estructurada; mientras que la italiana fuera calificada de poseer un carácter más libre y melódico.

Durante la Ilustración surgen otros ejemplos de dicotomía; estos para determinar el contraste racional y emocional a partir de los elementos armónicos y melódicos de la música (respectivamente). Aunque no se buscó desvincular a uno del otro, pudieron generarse asociaciones.

Rameau tuvo el interés de brindar mayor autoridad a la música a partir de su tratado de armonía titulado “Tratado de la armonía reducida a su principio natural” (1722); Beitia menciona que Rameau

[...] se opuso a los filósofos de los siglos XVII y XVIII para quienes la música era un arte menor. El lugar que, para ellos, ocupaba la música era totalmente secundario, puesto que en ella, el sentimiento había sido desligado de la razón y la verdad y había sido reducida a un “lujo inocente”. (Beitia, 2015, p.23).

En su publicación, Rameau describe cómo “la música podía ser racionalizada en sus principios y revelar un orden natural, eterno e inmutable” (Beitia, 2015, p.23). La racionalización y unificación de la naturaleza estructural de la armonía, podría concederle una mayor jerarquía a la música.

Sin embargo, pareció existir cierta oposición en otorgar a la música mayor carácter analítico. Beitia menciona, “Se le reprochaba que, mientras que él pretendía convertir a la música en ciencia, dicho arte lo único que requería era gusto y sentimiento”. (Beitia, 2015, p.31).

Es importante señalar que, a pesar de que Rameau se encontraba afín al lado racional en la música, no se opuso al lado emocional. Gómez menciona “Rameau no renuncia al sentimiento de la música, aunque universal; pero ese sentimiento proviene de la naturaleza regida por la razón, o más bien de esa naturaleza que Rameau no veía dissociada de la razón.” (Gómez, 2007, web).

Beitia menciona que para Rameau “La música imita a la naturaleza en el sentido de que respeta un sistema de leyes matemáticas y no representa los cuadros idílicos a los que se referían los filósofos de su época.” (Beitia, 2015, p.24). También considera que la posición de Rameau “[...] hizo posible el reconocimiento del poder expresivo de música instrumental debido a sus posibilidades armónicas, que no eran tan evidentes en la música vocal.” (Beitia, 2015, p.24)

Por otro lado, Rousseau mostró un mayor interés en resaltar las características emocionales de la melodía y con ello, de las obras vocales. Este surgió al vincular el lenguaje con la música.

Hombre interesado en el lenguaje, ya que no solamente filósofo había escrito un ensayo sobre el origen del lenguaje, para él las palabras eran poesías y canto: hablamos moduladamente, de alguna manera cantamos, y cada idioma canta según su talante. (Gómez, 2007, web).

Y a partir de dicha asociación del lenguaje y la música, pareciera otorgar un valor primordial a la melodía. Beitia menciona que Rousseau:

[...] sostenía que, al principio no había otra música que la melódica, ni otra melodía que el sonido modulado por la palabra; los acentos constituían el canto, las cantidades conformaban el ritmo y se hablaba tanto por medio de los sonidos, como por medio del ritmo y de las articulaciones de las voces. (Beitia, 2015, p.24).

Acorde con Gómez, Rousseau concebía a la música bajo un panorama más simplista; brindándole mayor atención a las características melódicas dentro de la música, no tanto a las armónicas.

Rousseau estaba con lo que se consideraba como la sencillez y espontaneidad del melodrama italiano; evidentemente, la música italiana

y su ópera son mucho más melodiosas, sin demasiados artificios o erudiciones de armonía, una armonía que Rousseau consideraba como barbarie. (Gómez, 2007, web).

Observamos entonces que, bajo el panorama de Rousseau, la melodía en la música vocal era asociada a lo emocional, no a lo racional (como lo mencionado anteriormente por Dahlhaus). Incluso al hablar del origen del lenguaje; lo ve vinculo de esta forma, menciona “Debió ser así. No se empezó por razonar sino por sentir. Se pretende que los hombres inventaron la palabra para expresar sus necesidades; esta opinión me parece insostenible.” (Rousseau, 1781/2017, p.8).

ESTÉTICA Y AUTONOMÍA

Kant y Baumgarten

A partir del siglo XIX, ante los valores metafísicos de la época, la música instrumental adquirió un carácter autorreferencial, es decir, significaba por ella misma (sin necesidad de elementos ajenos). “Lo que antes había sido motivo de exclusión, ahora se convierte en generador de estatus, y esto se debe a su ausencia de representatividad directa, puesto que para la metafísica romántica la música trasciende las palabras” (Juárez, 2007, p.29). Acorde con Dahlhaus, la música instrumental se consideró “un lenguaje superior a la lengua” (2006, p.12) bajo la idea de que “expresa pura y limpiamente el ser de la música” (Dahlhaus, 2006, p.10).

Juárez menciona como antecedente de la autonomía musical, la idea del arte autónomo; la cual surgió con Kant ante su intención de autonomizar la estética. Menciona que Kant “intenta dar un fundamento a priori, necesario y universal a la apreciación estética, confiriéndole una especificidad que la separa del razonamiento tanto cognitivo como moral.” (Juárez, 2007, p.28).

Barrio menciona que una forma de simplificar la idea de Kant sería al decir que “lo importante no es lo que el arte dice sino cómo lo dice.” (Barrio, 2020, web). Barrio cita las ideas de Manuel García Morente, quien presenta una explicación sobre la diferencia entre el juicio de gusto, el lógico y el moral. En el primero, expone su fundamento es la emoción.

Es importante mencionar que, a pesar de presentar la idea de la autonomía dentro del arte, Kant consideraba a la música dentro de una categoría inferior a las artes.

Pinilla menciona que “Kant irá definiendo y relacionando las distintas artes: las artes de la palabra, las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura); y el arte del bello juego de las sensaciones, que comprende la música y el arte del color”. (Pinilla, 2013, p.88). Kant consideraba a la música como juego de sensaciones solamente, a la cual no le asoció una intención por conocer. Consideraba que se trataba de “sentimiento agradable, pero no constituiría un juicio estético acerca de lo bello, esto es un juicio puro de gusto”. (Pinilla, 2013, p.88).

A pesar de no considerar a la música dentro de su juicio estético; la clasificó en segundo lugar, por debajo de la poesía, acorde al movimiento que genera en el espíritu. Esto se muestra como otro ejemplo sobre un mayor interés en lo conceptual por encima de lo abstracto. Pinilla cita un fragmento de Kant:

Después de la poesía, pondría yo, si se trata de encanto y movimiento del espíritu, aquel arte que sigue de más cerca a las de la palabra y se deja unir con ellas muy naturalmente, a saber: la música. Pues, aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más variadamente, y, aunque transitoriamente, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura (...) y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes. (Kant, 1790/1977, citado en Pinilla, 2013, p.91)

A pesar de los prejuicios que pudiera mostrar hacia la música, es interesante tener como referencia los ideales de Kant, que se ven alusivos a otorgar mayor importancia al sentimiento.

A su vez, pudiera considerarse a Baumgarten como antecedente de Kant dentro de la autonomía de la estética. Acorde con Beitia, al definir la estética como disciplina también buscó otorgar a la percepción un mayor valor del que poseía.

A partir de una comparación, realizada bajo un acto de conciencia, se reunían impresiones para generar una percepción completa; la cual abarcaba “una clase de conocimiento en sí mismo (*cognitio*).” (Beitia, 2015, p.27).

Resulta interesante entonces, que al surgir una disciplina autónoma que busca valorizar lo subjetivo, se generan contradicciones ya que necesariamente se verá ligada por reglas y conceptos igualmente establecidos, para denotar significado. Beitia menciona “En conclusión, la experiencia estética es desinteresada, pero placentera; sin concepto, pero universal; intencional, pero sin intenciones, y semejante a una ley, pero sin reglas.” (Beitia, 2015, p.29).

AUTONOMÍA EN LA MÚSICA

Schopenhauer

Mientras Kant clasificó a la música en un nivel inferior que las demás artes, al considerarla más emocional que cognitiva; Schopenhauer consideró a la música en un contexto superior.

Para Schopenhauer, “Las ideas (platónicas) son la adecuada objetivación de la voluntad; suscitar el conocimiento de éstas [...] mediante la representación de una cosa singular [...] es el fin de todas las artes.” (Schopenhauer, 1818/2016, p.351). Mientras que las artes buscan objetivar la voluntad a partir de las ideas, Schopenhauer considera que “La música es una objetivación y un trasunto tan inmediato de la íntegra voluntad como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas.” (Schopenhauer, 1818/2016, p.351). Entonces podría decirse que, mientras otras formas artísticas se valen de las ideas para representar a la voluntad, Schopenhauer considera que la música tiene un vínculo directo con la voluntad (como lo harían las ideas); así es entonces como menciona que “[...] el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras aquella habla de la esencia”. (Schopenhauer, 1818/2016, p.351).

Acorde con Beitia Schopenhauer concilia “[...] un paralelismo entre música y naturaleza.” (Beitia, 2015, p.35). A partir de sus elementos musicales encuentra una relación entre el movimiento de la música con el movimiento de las emociones humanas. “Los patrones alternados de tensión y relajación, discordante y concordante, eran análogos a los patrones humanos del deseo y la satisfacción.” (Beitia, 2015, p.35). Beitia menciona que, a pesar de describir estas analogías, la música tenía una relación indirecta con los sentimientos. Y mostraba la forma del sentimiento, sin motivos, solamente en su naturaleza interior.

Podría pensarse entonces, que el concepto de música para Schopenhauer se encuentra ligado a la música absoluta; ya que ésta no debe poseer elementos extra musicales. Tiene sentido si consideramos que rechaza la música

“figurativa”; música en la que “se reproducen inmediatamente los fenómenos del mundo intuitivo”. (Schopenhauer, 1818/2016, p.357).

A pesar de ello, Schopenhauer hace mención de que la interacción de la música y el texto puede ser posible.

Cuando tal relación se da realmente en un caso concreto, el compositor ha sabido expresar las agitaciones de la voluntad, que constituyen el núcleo de un acontecimiento, en el lenguaje universal de la música [...] Pero la analogía descubierta por el compositor entre aquellas dos cosas tiene que proceder del conocimiento inmediato de la esencia del mundo y no ser un remedo mediatizado intencionalmente por conceptos [...].
(Schopenhauer, 1818/2016, p.357).

Schopenhauer definió que la música no requería del mundo de las ideas ya que poseía lenguaje propio. Su postura de la música es, por lo tanto, de un arte autónomo. “La autonomía de la música en Schopenhauer se funda, ante todo, en la experiencia de liberación que proporciona, que no es comparable con las demás artes.” (Beitia, 2015, p.38).

Las ideas de Schopenhauer abrirán camino al momento de brindar un mayor valor a la música. Aramayo menciona la influencia que ejerció el filósofo en autores diversos, tales como Nietzsche, Wagner y Freud. Sin embargo, hay que considerar que, a pesar de las ideas de Schopenhauer, la autonomía musical adoptará puntos de vista distintos; entre ellos el que “consideraba la música como lenguaje del corazón” y el que se encontraba “basado en la razón” (Beitia, 2015, p.17).

MÚSICA ABSOLUTA Y MÚSICA PROGRAMÁTICA

Como vimos anteriormente, la música instrumental ha pasado por intencionalidades diversas. La música instrumental autónoma, ahora música absoluta, “carece de concepto, de objeto y de objetivo [...]” (Dahlhaus, 2006, p.10). La concepción de ésta se presenta variada, acorde al valor que buscaron brindarle diversos autores.

Dahlhaus menciona que la música absoluta “vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal.” (Dahlhaus, 2006, p.10). Sin embargo, como vimos con Schopenhauer, el hecho de que su vínculo con el sentimiento sea indirecto, no lo exenta de una correlación.

Si bien, no se niega el poder evocativo de la música, sí se cuestiona la importancia que se le brindó a su subjetividad. Acorde con Juárez, esta concepción racional (posterior a la metafísica) que surgió a finales del siglo XIX y principios del XX, fue de carácter formalista; es decir, la importancia de ésta se generó a partir de su forma.

A pesar de que la música absoluta se afrontó a la crítica, al buscar delimitar su subjetividad y objetividad; también se comparó a su contraparte, la música programática.

La música programática se define como una “Música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico.” (Tucker y Chalmers, 2014, p.1026). Dahlhaus menciona que (al igual que la música absoluta) “la música programática no siempre ha sido lo mismo, sino que ha sido un fenómeno históricamente variable: no solo estilísticamente [...], sino también estéticamente.” (Dahlhaus, 2006, p.126).

Es interesante mencionar compositores como Wagner, quienes buscaron ponderar en su quehacer musical un equilibrio entre ambas partes. “La teoría de la música programática entró, a través de la asimilación por Wagner de la estética schopenhaueriana.” (Dahlhaus, 2006, p.131).

González menciona que Wagner “Siempre consideró la ópera como una variante del drama, cuyo medio principal de expresión es, sin embargo, la música, y no la

palabra.” (González, 2020). Si bien, Wagner brinda a la música la intención expresiva por encima del texto, considera a su vez que éste es fundamental para la creación musical. “Las condiciones que posibilitan la música son para Wagner, en primer lugar, el lenguaje, y por otro lado la danza o la acción escénica: la música necesita, para aparecer, poder realizarse, tener un “motivo formal”, una *raison d’être*.” (Dahlhaus, 2006, p. 131).

Sin embargo, la concepción *schopenhaueriana* de Wagner no fue de este modo siempre. Antes de ello, su concepto de la música absoluta se veía en colectividad con otras formas artísticas. Beitia menciona que “La misma noción de “música absoluta” la utilizó por primera vez Wagner, significando música elevada, infinita e inefable. Pero la música no suponía para Wagner, en un primer momento, algo superior, sino algo indefinido, que requería determinarse a través de la lengua y la danza.” (Beitia, 2015, p. 284). Esta idea de determinar lo indeterminado pudiera ser lo que vinculó a Wagner con la música programática.

Así como hubo compositores cuyo enfoque se inquirió a partir de la música absoluta, hubo otros que se vieron interesados en producir música programática. Tal es el caso de Liszt:

[...] que anunciando su “programa” por anticipado, penetra en el alma y en el corazón por un motivo distinto al de los autores de los poemas que musicó, algo que no contenían los poemas mismos, pero que expresa la esencia más profunda de dichos textos. En este caso, la música es intermediaria entre el sentido y el sentido del sentido, entre la esencia y la quintaesencia, entre el Sentido y el Encantamiento. (Beitia, 2015, p. 247).

Es interesante notar que, en la descripción que realiza Beitia sobre la música programática de Liszt, ésta no solo describe un texto, sino que lo dota de mayor profundidad. Podría parecer que le brinda la esencia que es mencionada bajo el concepto de Schopenhauer, donde menciona:

A partir de esta íntima relación que tiene la música con la verdadera esencia de las cosas, viene a explicarse también el que, cuando ante alguna escena, acción, proceso o entorno suena una música acorde con ellos, dicha música parece abrirnos el sentido más secreto de los mismos

y aparece como el comentario más certero al respecto [...].
(Schopenhauer, 1818/2016, p.356).

A partir de dichas comparativas pudiera notarse que los objetivos que abarcaban, tanto la música absoluta como la música programática, no resultaban tan dispares como pudieran haberse planteado en algún momento.

Resulta interesante considerar que sus búsquedas por transmitir se encuentran bajo intereses similares, a pesar de que los procesos e ideologías sean diferentes. Así, podemos agradecer el debate generado; ya que fomenta en nosotros el conocimiento necesario al alimentar nuestras posturas interpretativas.

ESTÉTICA FORMALISTA

Hanslick

Considero que la postura estética musical de Hanslick rompe con la intencionalidad que abarcamos anteriormente sobre la música absoluta y la música programática.

Podría pensarse que las ideas de Schopenhauer dotaron a la música de un valor superior y con ello brindaron el panorama adecuado en la concepción de los compositores de la época; los cuales, asumieron en ésta, una justificación propicia para su producción artística. Sin embargo, podemos notar cierta inconformidad por parte de Hanslick, hacia la influencia *schopenhaueriana* que se había adquirido. Si bien, es partidario de la música absoluta, su juicio será distinto.

Dentro de la concepción estética de Hanslick, descrita en su libro “De la belleza en la música”, se puede percibir cierto menosprecio hacia el sentimiento, visto como una resultante de la música, pero algo a lo cual se le ha brindado una importancia innecesaria. El primer párrafo dentro del primer capítulo de su libro lo presenta de la siguiente forma:

Cuanto se ha dicho hasta el día de la estética musical, está, casi por completo, basado en un sistema falso, á saber: que esta ciencia debe tratar ménos de profundizar lo que hay de hermoso en la música en sí propia, que de retratar los sentimientos que despierta en el que escucha. Tal dirección dada al estudio corresponde en un todo a los antiguos sistemas estéticos, que solo consideraban la belleza en su relacion con el efecto producido por sus manifestaciones, y por consiguiente la denominaban «la filosofía de la belleza,» segun el origen que le atribuian, es decir, el sentimiento. (Hanslick, 1854/1876, p.2).

Es interesante notar cómo nos demarca el contexto estético musical que se le había otorgado a la música, haciendo referencia de este como “un sistema falso.”

De esta forma, su visión estética puede interpretarse bajo un panorama positivista. Su intención fue la de valorizar a la música a partir de sus elementos, sin brindar tanta relevancia a la evaluación emocional del oyente. Buscó otorgar objetividad a la música dentro del contexto estético; a partir de los antecedentes que habían sido acreditados en torno a la percepción y subjetividad. Hanslick menciona:

Para que el estudio de lo bello no conduzca á un resultado ilusorio, es fuerza que se aproxime al método científico natural, lo bastante al ménos para apreciar esencialmente la obra artística y encontrar en ella la parte objetiva que queda, despues de eliminadas las mil formas contingentes á la impresión recibida. (Hanslick, 1854/1876, p.2).

“La estética hanslickiana es calificada generalmente como “formalista.” (Nattiez, s.f., p.1). Si se le califica como formalista es debido a que el mismo Hanslick menciona que “La forma pura, opuesta al sentimiento, es el verdadero tema, el verdadero fondo de la música, es la música misma: el sentimiento que provoca en nosotros no puede llamarse ni fondo, ni forma, solo es efecto, resultado.” (Hanslick, 1854/1876, p.120).

Podemos recordar que la búsqueda por autonomizar la estética musical surgió a partir de ideas y trabajos como los de Baumgarten, Kant y Schopenhauer. Resulta interesante que Hanslick busque redefinir los objetivos que se le habían otorgado como rama de estudio. Si bien, esta situación pudo generar críticas diversas, los cuestionamientos que presenta Hanslick fueron idóneos al realizar estudios posteriores sobre los procesos psicológicos que surgen a partir de la percepción musical.

¿Cómo percibimos la música?

En su escrito, Hanslick tuvo la intención. “[...] de destruir la falsa teoría de la belleza musical fundada en la expresión de los sentimientos.” (Hanslick, 1854/1876, p.53). Para argumentar a favor de ello se planteó clarificar algunos conceptos, tales como los de sensación y sentimiento:

La sensación es la percepción de una cualidad material; por ejemplo, un sonido ó un color, por medio de nuestros sentidos. El sentimiento es la conciencia adquirida de una modificación en el estado del alma, [...] saber que se siente agrado ó malestar. (Hanslick, 1854/1876, p.6).

Hanslick considera, entonces, que primero percibimos a partir de los sentidos una sensación y al momento de ser conscientes sobre la alteración que genera en nuestro ánimo, se trata de sentimiento. Es aquí donde añade el concepto de belleza a la ecuación. Menciona que “La belleza hiera nuestros sentidos directamente [...] La sensación es principio y condición del placer estético, y forma la base del sentimiento.” (Hanslick, 1854/1876, p.6).

A su vez, Hanslick añade la imaginación como un concepto de suma importancia dentro de su postura estética. Menciona que ésta “es el único órgano que percibe lo bello: después de herida por la belleza, ejerce a su vez acción sobre el sentimiento, y así en todas las artes.” (1854/1876, p.9). Para Hanslick, la imaginación se define como “[...] el estado activo de pura contemplación.” (Hanslick, 1854/1876, p.7). Y este estado, posee elementos analíticos. Menciona que:

[...] Bajo el punto de vista de lo bello, la imaginación no es solo [...] simple contemplación, sino contemplación inteligente, es decir, la reunión de la imagen presentada, a la inteligencia y al juicio; éste [último] se emite naturalmente con tal rapidez, que nos deja inconscientes de las diversas fases del fenómeno, y creemos inmediato é instantáneo lo que necesita en realidad una operación complexa del espíritu.” (Hanslick, 1854/1876, p.7).



Fig. 2. Gráfica sobre la percepción de la belleza en la estética de Hanslick.

Nota: La apreciación de la belleza no va directo al sentimiento, sino a la sensación, que a su vez se percibe en la inteligencia, a través de la imaginación.

De esta forma, en cuanto respecta a la música, nos plantea que “la imaginación y no el sentimiento es su terreno estético.” (Hanslick, 1854/1876, p.7).

Hanslick plantea que el sentimiento resultante de la música tiene que ver con otros factores. “[...] no es necesariamente causal, como se dice en filosofía. Según las nacionalidades, temperamentos, edades y circunstancias, y hasta en igualdad de condiciones, en diversos individuos, la misma música producirá diferentes efectos.” (Hanslick, 1854/1876, p.12). Considero que su postura resulta interesante, ya que se contemplan otros factores, más allá del poder evocativo en su naturaleza misma. Además de ello, planteará la idea de que, la música puede producir un efecto distinto de un día para otro en el mismo individuo, con lo cual desmiente que exista “La correlación de las obras musicales con ciertas disposiciones del espíritu [...].” (Hanslick, 1854/1876, p.12).

Sobre la Música Programática

Hanslick consideraba que “Cuando se trate de determinar el contenido de la música, hay que eliminar hasta las piezas que llevan títulos descriptivos ó programas.” (Hanslick, 1854/1876, p.32). Para Hanslick, en el caso de la música vocal (por ejemplo), la poesía brinda la forma mientras que la música otorga el color. A partir de ello “El dibujo, no el color, determina el tema que se desarrolla ante nosotros.” (Hanslick, 1854/1876, p.33). Para validar su opinión brinda como ejemplo “El Mesias de Händel”, menciona que Winterfeld demostró que muchas de sus piezas, en las que se admira el sentimiento religioso, en realidad son sacadas de una colección musical de dúos profanos y eróticos que fueron compuestos por el mismo Händel en 1711 y 1712.

Con relación a la música programática, Hanslick plantea como una razón existente en contra de esta “que la música no puede presentar el fenómeno a nuestra vista por que á tanto no alcanza, y que solamente es apta para expresar el sentimiento que despierta en nosotros el objeto exterior”. Sin embargo, para él resulta lo opuesto: “La música solo consigue imitar la apariencia exterior, y jamás podrá expresar el sentimiento suscitado por esa apariencia.” (Hanslick, 1854/1876, p. 39). Consideraba, entonces, que a partir de los elementos musicales se buscaba generar una analogía del objeto a representar.

Con lo anterior, Hanslick se muestra inconforme ante la idea de la música programática. Beitia menciona “Hanslick dice que lo que la música instrumental no puede decir, no puede decirlo jamás la música; así pues, sólo ella representa el arte musical puro, absoluto.” (Beitia, 2015, p.303).

Podría pensarse que el rechazo de Hanslick, ante la música programática, sería a partir de la idea de que el texto representaría la forma y con ello, la música adquiriría un papel secundario. Pero ante esto surge la interrogante: ¿qué representaba la forma para Hanslick?

Dahlhaus menciona “En su estética, pues, la forma no es la forma aparente, sino la forma esencial, la forma interna.” (Dahlhaus, 2006, p.109). Podemos analizar, de esta manera, que su concepción de forma en música (hablando de la música

absoluta) no se representaría bajo la misma analogía que presentó; al comparar a la poesía con el dibujo (dentro de la música programática).

En su concepción de forma (en la música) no manifiesta algo literal o “aparente” (como sucede en el texto). En la música, la forma representa algo profundo que, pudiera pensarse, parte de las características abstractas de la música. Entonces, “La forma, como Hanslick la entiende, no es la cara externa, sino la interna, y por lo tanto el contenido.” (Dahlhaus, 2006, p.109).

Si bien he contemplado en la analogía de Hanslick una disimilitud entre el texto y la música, cabe mencionar que mi opinión pudiera no resultar correcta.

Dahlhaus considera que posturas relacionadas al lenguaje, tales como la de Humboldt, inspiraron a Hanslick en su postura formalista.

Humboldt consideraba que la forma del lenguaje era “[...] la estructura interna que prescribe el camino al lenguaje considerado como actividad del espíritu [...].” (Dahlhaus, 2006, p.111). De esta forma Dahlhaus concluye que la filosofía del lenguaje de Humboldt inspiró la premisa de Hanslick, en la cual, él consideró a la forma de la música como su espíritu.

NUEVA ESTÉTICA MUSICAL

Busoni

A partir de la concepción estética de Hanslick he decidido abordar la de Busoni, ya que en ésta se plantearán ideas tanto pares como dispares con la visión del formalista.

Un elemento importante, al contemplar a Busoni, es que se trata de un pianista y compositor que optó por plasmar su intencionalidad a partir de su postura estética. Resulta interesante abordar la estética musical, ya no solamente a partir de un musicólogo (como Hanslick), sino desde el panorama del intérprete.

La postura estética de Busoni se encuentra publicada bajo el título: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. Busoni resulta un ejemplo de cómo el músico optó por analizar y plasmar (por escrito) su quehacer artístico. Si bien, su caso no es único, es interesante contemplarlo ya que como menciona Schönberg:

Fue uno de los primeros pianistas en pensar en la música antes que simplemente tocarla: pensar en su significado y en la intención del compositor; pensar en la música en términos de una estética y luego intentar verbalizarla; no sentimentalmente [...] sino a partir del intelecto. (Schönberg, 1990, p. 303).

Para aclarar su concepción estética habrá que abarcar varios puntos. A continuación, daré seguimiento a algunos de los conceptos que trata en su libro y que he considerado relevantes dentro de mi investigación.

Como un primer punto, Busoni contempla que todas las formas artísticas tienen como fin “la imitación de la Naturaleza y la interpretación de los sentimientos humanos” (Busoni, 1907/1982, p.28). Considera que en otras artes, tales como: la arquitectura, la escultura, la poesía y la pintura (a diferencia de la música) “sus conceptos están establecidos y objetivos asegurados”, de este modo sería conveniente que adquirieran una visión jovial y rejuvenecida en “el gusto y la personalidad”. Mientras que la música (refiriéndose a la occidental) es una forma relativamente nueva y en “periodo de desarrollo”; como tal, se debería respetar su libertad. Realiza la siguiente alegoría: “Hemos formulado reglas, asentado

principios, prescrito leyes [...] aplicamos las leyes de los adultos a un niño que no adquiere todavía sentido de la responsabilidad.” (Busoni, 1907/1982, p.29).

La música, al ser inmaterial, genera en la visión de Busoni un sinfín de posibilidades. Y justo ante esta postura, que rompe con el dogma; cuestiona las leyes que se han impuesto, convirtiéndose en un intérprete y compositor con ideas que pudieron resultar transgresoras para algunos.

La postura de Busoni es similar a la de Hanslick cuando éste dice que “El modo de escuchar, de sentir, cambian con el tiempo y las costumbres. La música queda la misma, pero su efecto se modifica según la educación o las convenciones de que el espíritu llega a ser esclavo.” (Hanslick, 1854/1876, p.13).

En comparativa, Busoni menciona:

El espíritu de una obra de arte, la medida de la emoción, y de su contenido humano, permanecen inmutables en su valor a través del curso de los años, la forma que estos tres asumen, los medios a través de los que se expresan y el gusto de la época que les dio nacimiento son transitorios y envejecen rápidamente. (Busoni, 1907/1982, p.27).

Ambas posturas, referentes a la percepción, se utilizan en concepciones similares, aunque con propósitos y valores distintos.

Para Hanslick la maleabilidad en la emoción demarca un antivalor, debido a que los sentimientos en la música resultan influenciados “por los más mezquinos artificios.” (Hanslick, 1854/1876, p.13). Resulta interesante que entonces, para Busoni, esto se presente como una oportunidad de brindar jovialidad a la música; la cual, a partir de elementos adicionales (interpretativos, o incluso transcriptivos), es capaz de recuperar su espíritu.

Esta postura idealista, que considera posible dar vida a una idea adecuando los medios a las exigencias del momento, no nace ni muere con Busoni, pero tiene en el pianista italiano a su embajador más significativo y coherente. Busoni podía «transcribir» a Bach —y no sólo la Chacona para violín o las obras para órgano, sino también las propias Variaciones Goldberg— del mismo modo en que podía añadir cuatro compases al Estudio de las teclas negras de Chopin. Se trataba, en

cualquier caso, de devolver a las obras su frescura y su sentido primitivo.
(Chiantore, 2011, pp. 449-450).

Resulta interesante que Busoni busque emular la misma emoción producida por la obra musical en su época; al abordarla en su recreación. Pudiera pensarse que existe en Busoni cierta intuición hacia la idea que Meyer desarrollará posteriormente, en donde la emocionalidad en la música se produce a partir de las expectativas que se satisfacen, o no, en el oyente.

Sobre la Música Absoluta y la Música Programática

Busoni realiza una crítica sobre la música absoluta y la música programática a partir de las concepciones de la época. Esto resulta interesante tomando en cuenta las posturas previas. Ante su opinión, podremos notar que las ideas formalistas adquirieron popularidad. Busoni menciona:

¡Música absoluta! Lo que los legisladores quieren decir con esta palabra es tal vez lo más remoto de todo en cuanto a lo absoluto en la música. La “música absoluta” es un juego formal, carente de programa poético en el que la forma es la parte principal. Pero la forma, en sí, es el polo opuesto de la música absoluta que tiene el privilegio divino de abandonarse al vuelo y ser libre de las limitaciones de la materia. (Busoni, 1907/1982, p.30)

Hanslick pareciera ser uno de los *legisladores* mencionados por Busoni y podríamos interpretar cierta frustración hacia la concepción que se ha planteado sobre la música absoluta. La definición de Busoni sobre la música absoluta se puede ver inspirada en las concepciones de Schopenhauer. Podemos comprender su interpretación sobre la naturaleza de esta a partir de su siguiente descripción:

La música puede aclararse, oscurecerse, moverse a placer y finalmente irse evaporando en la lejanía como lo hace la misma luz crepuscular del ocaso y el instinto conduce al músico creativo a emplear tonos que presionan la misma tecla dentro del alma humana y despiertan la misma respuesta que los procesos de la Naturaleza. (Busoni, 1907/1982, p.30).

A partir de su interés, por brindar a la música su libertad, Busoni hace referencia a momentos en los cuales los compositores han adquirido un mayor acercamiento para otorgarle a la música su naturaleza absoluta:

En general, los compositores se han aproximado al máximo a la verdadera naturaleza de la música en pasajes preparatorios e intermedios (preludios y transiciones), donde se sintieron en libertad para dejar de observar las proporciones simétricas e inconscientemente parecen tomar aire (Busoni, 1907/1982, p.32).

Al considerar que el compositor no ha logrado, más que aproximarse a la naturaleza de la música, crea el siguiente enunciado:

...Bach y Beethoven deben ser concebidos como un principio, y no como metas imposibles de sobrepasar. En espíritu y en emoción ellos probablemente permanecerán sin que alguien pueda aventajarlos [...] el espíritu y la sensibilidad permanecen sin cambiar su valor a través del curso de los años [...] Pero lo que debe ser todavía superado es su forma de expresión y libertad (Busoni, 1907/1982, p.33).

Por otro lado, su crítica sobre la música programática se presentará igualmente bajo un lente negativo. Menciona:

En realidad, la música de programa es precisamente tan limitada y tan unilateral como aquella hecha con el machete, llamada absoluta y exaltada por Hanslick. En lugar de la relación de la tónica a la dominante, ha elevado en torno suyo el cerco de hierro del programa poético y algunas veces incluso filosófico. (Busoni, 1907/1982, p.34)

De esta forma podríamos interpretar que, en ambos casos se atenta contra la naturaleza de la música. Dentro de la música absoluta (*hanslickiana*), que establece en su estructura una limitante para el carácter expresivo de la música; mientras que, en la programática, se restringe la creatividad musical del compositor; al tener que adaptarse a un programa. Considera también que, en este caso, algunos medios de expresión son “pocos y triviales” (un ejemplo de ello son las representaciones de acontecimientos terrenales) por ejemplo: la asociación de la trompeta con la guerra, la gaita con lo pastoral, el coral con lo religioso. “Movimiento y reposo, menor y mayor, alto y bajo [...]. En el vasto campo de la composición musical, todos estos pueden ser medios auxiliares, pero tomados por sí mismos, no tienen nada en común con la música [...]” (Busoni, 1907/1982, p.35).

Podríamos pensar entonces, que el valor estético para Busoni se encuentra vinculado con la emocionalidad de la música. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que para él “La música tiene el indudable poder de recrear los más diversos estados de ánimo [...] pero no puede reproducir la causa de estos movimientos del alma”. Debido a ello considera poco relevante el querer

representar la razón de la emoción; así como términos morales, éticos o ideas abstractas. Lo ejemplifica bajo la pregunta de, ¿cómo se representaría en música “un hombre pobre pero contento”? a lo que aclara “lo pobre es una condición terrenal y social que no puede ser hallada en la armonía eterna y la música es parte de la vibración del universo.” (Busoni, 1907/1982, p.36).

Ahora bien, ante lo anteriormente descrito, podemos darnos una idea de las posturas del compositor. Su crítica a la forma en la música absoluta, al texto dentro de la programática, su búsqueda por brindarle a la música su libertad, de la que ha sido privada. Es consciente sobre una amplitud de posibilidades, en el ámbito compositivo e interpretativo, que existirían de romper con ciertas leyes que resultaban delimitantes en su quehacer artístico. Nos ejemplifica, al cuestionarse y tomar dichas posturas, que la naturaleza del artista debe estar vinculada a la de su búsqueda musical.

CONCLUSIONES

La estética musical

En el transcurso de la historia han surgido diversas interrogantes ante el interés por definir la música. La estética musical surge como una disciplina que busca, a partir de la reflexión, validar las cualidades de la música. Sin embargo, las concepciones sobre la disciplina y sobre la música misma se encuentran ante el constante cambio; ligado al contexto histórico. Queda entonces comprender dichas visiones con un sentido crítico, a partir del cual podamos rescatar los atributos que resaltan ante la libertad del pensamiento. Esto con la intencionalidad de alimentar nuestras posturas individuales y justificar nuestra labor artística.

Dentro de la música, el abordaje al definir su importancia surge, de forma común, ante la dicotomía de la razón contra la emoción. Se nota como un tema frecuente en el transcurso de varios hechos históricos: los pitagóricos, quienes contemplaban la música mundana (analítica) por encima de la instrumental (práctica); la música vocal, que se presenta superior ante la instrumental, bajo el concepto de Platón; concepción que se verá opuesta al analizar las posturas de Rameau y Rousseau; la duda a partir de la autonomía en la estética y en la música, la cual surge a partir de cuestionar la percepción y la subjetividad como rama de estudio; el debate sobre las diferencias entre la música absoluta y la música programática, bajo la intencionalidad de establecer la naturaleza real de la música; la postura de Hanslick, formalista, bajo el enfoque científico y la oposición en la estética de Busoni, la cual busca otorgar a la música su libertad expresiva. Ante esta problemática persistente, he adoptado la siguiente postura:

Considero que, al comparar diferencias, se corre el riesgo de perder el objetivo real de las cosas. La búsqueda por definir la música no puede encontrarse vinculada a un solo concepto ya que, a partir de ésta, las posibilidades son tan infinitas como la individualidad creativa en sus compositores.

Considero que la razón y la emoción no son opuestas; sino complementarias. En ocasiones incluso podemos notar que la razón es la emoción misma. En este

caso la dualidad y lucha entre opuestos es a partir de lo que la música genera en el ser humano.

Si en un principio Pitágoras demarcó patrones matemáticos y lógicos en el sonido; si su búsqueda relacionada a la música se vinculaba con algo superior, con el universo o la creación, hablamos de teorías que pudieran estar ligadas a la emoción. Si Hanslick buscó minimizar el sentimiento en la música, es resultado de la importancia de la emocionalidad producida. Resulta curioso que, ante su postura, logró incursionar incluso dentro de la lógica que puede existir detrás de la emoción. Si Busoni no renunció a la estructura, a pesar de poder presentar críticas al respecto, es porque él mismo consideraba en su valor un carácter evocativo.

Es interesante, sin embargo, que ante tal dicotomía surgieron diversos planteamientos que motivaron una mayor producción, tanto musical como científica. Podría pensarse, entonces, que el debate y análisis favorecen a la creación de nuevo conocimiento.

PROPUESTA INTERPRETATIVA

“Cuanto más medios tiene a su disposición el artista, más usos va a encontrar para ellos.” (Busoni, 1907/1982, p.87).

Como intérpretes es fundamental nutrir nuestros conocimientos musicales partiendo de diversos panoramas. Dentro del aspecto analítico, técnico e interpretativo; como en el estudio histórico, biográfico y social. Resulta beneficioso abordar varias disciplinas y puntos de vista para nutrir nuestra concepción musical, lo que influye en la labor interpretativa.

La estética musical no solo nos permite adquirir una mayor comprensión sobre la intencionalidad estilística de nuestro repertorio, sino que a adoptar posturas fundamentadas. Nutrir la reflexión pudiera promover métodos de estudio e interpretación; porque partiendo del concepto de la obra es posible anticipar y delimitar nuestros objetivos musicales, lo cual nos beneficiaría dentro del proceso de aprendizaje. Considero que puede fungir como un elemento para concientizar quiénes somos como músicos y encontrar la claridad para expresar y proponer nuevas formas de interpretación artística.

La elaboración de este trabajo de investigación motivó mi intención por continuar con el análisis y reflexión sobre la estética, como una herramienta dentro de mi práctica musical. Busoni mencionaba “La más distintiva característica del artista [...], es que él se plantee continuamente nuevos problemas y que busque por su propia satisfacción el resolverlos.” (Busoni, 1907/1982, p.87). Y como músicos, la fuente de información y recursos serán inagotables; es ahí donde resulta importante el trabajo, construcción y deconstrucción que realicemos al abordar dicha información. Los conceptos que vayamos adquiriendo podrán retroalimentar y solidificar nuestra percepción e ideas.

A partir de la culminación de mis estudios universitarios considero importante examinar mi interés personal y estilístico dentro de la música y mi interpretación para posteriormente tener mayores herramientas en el desarrollo de propuestas musicales.

Es interesante explorar las posibilidades sonoras en el instrumento y el preguntarnos a partir de este conocimiento; ¿cómo queremos representar musicalmente las obras?, ¿qué recursos musicales podemos ocupar que influyan positivamente dentro del discurso musical?, ¿cuáles libertades pueden tener lugar o no en nuestra interpretación? y a partir de ello enriquecer nuestras posibilidades técnicas; solidificar nuestros valores y principios estéticos.

Repertorio musical

- Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Concerto nach Italienischem Gusto in F-Dur BWV 971

Concierto italiano en Fa mayor BWV 971

I. -

II. Andante

III. Presto

Ouvertüre nach Französischer Art in h-Moll BWV 831

Obertura francesa en Si menor BWV 831

-Overture

-Courante

-Gavotte I, II

-Passepied I, II

-Sarabande

-Bourrée I, II

-Gigue

-Echo

- Johann Sebastian Bach (1685-1750).
Transcripción de Ferruccio Busoni (1866-1924):

Chaconne in D-Moll BWV 1004

Chacona en Re menor BWV 1004

Mi repertorio consta de dos obras de Johann Sebastian Bach, así como una transcripción de Bach-Busoni. A partir de la búsqueda musical y reflexionar las diversas características y valores dados en diversas épocas, pude concientizar cómo pudieran abordarse diversas posturas al buscar la expresividad de la música.

Partiendo de Busoni

Al interpretar una obra, Busoni buscaba provocar la misma respuesta emocional en el oyente que la generada en la época de su composición. Este punto resultó interesante para mí, dentro de dicha reflexión me pregunté; ¿cómo abordar el repertorio, considerando no solo su contexto histórico, sino el propio? ¿cuáles elementos resaltar, que contribuyan a expresar el carácter original de la obra?

E indagando sobre ello, surge el análisis dentro de mi repertorio de Bach; sobre los elementos dentro de la música al estilo italiano y francés.

Resultó interesante abordar el Concierto italiano y la Obertura francesa; publicadas dentro del mismo catálogo musical, *Clavierübung II*, uno pudiera preguntarse: ¿por qué Bach optaría en publicarlas juntas? Y a partir de la hipótesis, en torno a los contrastes estilísticos entre ambas obras, resulta interesante analizar las diferencias y realizar preguntas interpretativas al respecto: ¿cómo trabajar las frases?, ¿qué alternativas de variedad pudieran resultar adecuadas?, ¿qué podemos aportar para expresar el carácter musical y a su vez respetar su naturaleza?, ¿cómo otorgarle equilibrio y sentido orgánico a la música?

Sumado a esto me interesó explorar cómo a partir de éstas interrogantes pueden surgir aún mayores posibilidades interpretativas, ya que podemos considerar, así mismo, el recinto o la modalidad para la interpretación de la obra.

Queda mucho por recorrer dentro de mi desarrollo como músico. De momento, no es mi intención delimitarme a una forma de interpretar. Hay mucha información que sigo procesando en torno a mi quehacer musical, sin embargo, realizar éste trabajo me brindó un panorama amplio para explorarlo incluso más.

Hay mucho que deseo estudiar a partir de las sonoridades del instrumento y mi propósito se ve proyectado a partir de la información que adquiero sobre las diversas intenciones dentro de la música. Por ejemplo, en la transcripción de Bach-Busoni, me interesa visualizar la sonoridad del órgano debido a que, acorde con Paul Banks, la idea de Busoni sobre la Chacona para violín solo fue la de imaginar cómo sonaría una transcripción de esta obra al órgano (por Bach) y transcribirla al piano. Considero interesante idear de qué forma adaptar la técnica para dar homenaje a dicha información. Y constatar si la creatividad utilizada, al imaginar a partir de los conceptos, pudiera beneficiar al momento de trabajar en torno al desarrollo de la sensibilidad musical.

REFERENCIAS

A

- ❖ Albano de Lima, Sonia Regina (2016). Las relaciones de la música con la cosmología en *Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. vol. 4 no. 1. Instituto de Artes da UNESP – São Paulo, SACCoM.

[Vista de Las relaciones de la música con la cosmología \(unlp.edu.ar\)](http://unlp.edu.ar)

(recuperado el 19 de octubre del 2021).

- ❖ Anderson, Martin (2014). “Busoni, Ferruccio” en *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Alison Latham (Coord.). México, Fondo de Cultura Económica.

B

- ❖ Banks, Paul (s/f). *Busoni and Bach’s Chaconne in the Nineteenth Century*. Ninth Conference en Nineteenth Century Music. Nottingham. (trabajo original publicado en 1996).

<http://pwb101.me.uk/busoni-and-bachs-chaconne-in-the-nineteenth-century/?print=print>

(recuperado el 16 de julio del 2022).

- ❖ Barrio Maestro, José María (2020). “La autonomía de lo estético” en *Belleza y realidad. Elementos de Estética filosófica*. Colección Educación, Universidad Austral. Buenos Aires, Teseopress.

[La autonomía de lo estético | Belleza y realidad \(teseopress.com\)](http://teseopress.com)

(recuperado el 19 de octubre del 2021).

- ❖ Beitia Bastida, María Ángeles (2015). *Las múltiples dimensiones de la música en el siglo XX* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Facultad de Filosofía.
[BEITIA BASTIDA MAngeles Tesis.pdf \(uned.es\)](#)
(recuperado el 6 de enero del 2021).
- ❖ Bujic, Bojan (2014). “Estética Musical” en *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Alison Latham (coord.). México, Fondo de Cultura Económica.
- ❖ Busoni, Ferruccio (1982). “Esbozo de una nueva Estética Musical” en *Pensamiento Musical*. Jorge Velazco (trad.). México, Universidad Nacional Autónoma de México. (trabajo original publicado en 1907).

C

- ❖ Chiantore, Luca (2011). *Historia de la técnica pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

D

- ❖ Dahlhaus, Carl (2006). *La idea de la Música Absoluta*. Ramón Barce Benito (trad.). Barcelona, Editorial Idea Books, S.A.
- ❖ Dahlhaus, Carl (2014). *La música del siglo XIX*. Gabriel Menéndez Torrellas (trad.). Madrid, Ediciones Akal, S.A.

G

- ❖ Gómez, Daniel A. (2007). *Rameau y Rousseau: Lo peculiar o lo universal*. Revista de música culta Filomúsica.
<http://www.filomusica.com/filo82/rousseau.html>
(recuperado el 19 de octubre del 2021).

- ❖ González Serrano, Carlos J. (2020). *Wagner, el músico filósofo*. Filosofía&co.
<https://www.filco.es/wagner-el-musico-filosofo/>
(recuperado el 21 de octubre del 2021).

H

- ❖ Hanslick, Eduardo (1876). *De la belleza en la música: ensayo de reforma en la estética musical*. Elisa de Luxán de García Dana (trad.). Madrid, Casa Editorial de Medina. (trabajo original publicado en 1854).
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/7740>
(recuperado el 12 de mayo del 2021).

J

- ❖ Juárez, Camila (2007). *Vanguardia musical y autonomía: una reflexión teórica*. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXI, N° 21. Editorial EDUCA.
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/956/1/vanguardia-musical-autonomia-reflexion.pdf>
(recuperado el 15 de octubre del 2021).

M

- ❖ Meyer, Leonard B. (1961). *Emotion and meaning in music*. Chicago, The University of Chicago Press.

N

- ❖ Nattiez, Jean-Jacques (s.f.). *El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito*. Mario Stern (trad.).
[EL PENSAMIENTO ESTETICO DE HANSLICK: \(hugoribeiro.com.br\)](https://www.hugoribeiro.com.br/EL-PENSAMIENTO-ESTETICO-DE-HANSLICK/)
(recuperado el 8 de julio del 2021).

P

- ❖ Pinilla, Ricardo (2013). *Kant contra Kant: La cuestión de la Música en la Crítica del Juicio*. Universidad Pontificia de Comillas. Ediciones Universidad de Salamanca.
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/129960/Kant_contra_Kant_La_cuestion_de_la_music.pdf;jsessionid=975E74AD2BF31DECCD6D1DB05EBDDBE4?sequence=1
(recuperado el 21 de octubre del 2021).
- ❖ Polo, Magda (2008). *La estética de la música*. Barcelona, Editorial UOC.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111006/7/La%20est%C3%A9tica%20de%20la%20m%C3%BAsica%20CAST.pdf>
(recuperado el 29 de septiembre del 2021).

R

- ❖ Rousseau, Jean-Jacques. (2017). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Edu Robsy (ed.) Edita textos.info. (trabajo original publicado en 1781).
<https://congresoartistas.masonicvipclub.com/wp-content/uploads/2020/09/Jean-Jacques-Rousseau-Ensayo-Sobre-el-Origen-de-las-Lenguas.pdf>
(recuperado el 16 de julio del 2022).

S

- ❖ Schönberg, Harold C. (1990). “El doctor Fausto al teclado”. en *Los Grandes Pianistas*. Clotilde Rezzano de Martini (trad.). Argentina, Javier Vergara Editor.
- ❖ Schopenhauer, Arthur (2016). *El mundo como representación. Libro tercero. Segunda consideración, La representación al margen del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte* en “El mundo como voluntad y representación Vol. I.”. Roberto R. Aramayo (ed. y trad.). México, Fondo de Cultura Económica. (trabajo original publicado en 1818).

FIGURAS

Fig. 1. Vázquez, Marilia (2022). *Línea temporal* en Archivo Propio.

Fig. 2. Vázquez, Marilia (2021). *Gráfica sobre la percepción de la belleza en la estética de Hanslick* en Archivo Propio.