

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LOS JUICIOS CRÍTICOS EN LA MÚSICA

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN
FILOSOFÍA PRESENTA**

LUIS MAURICIO SÁNCHEZ VEGA

TUTOR: MTRO. MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO

México, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Esta tesis es un gran esfuerzo que sin el apoyo de profesores, amigos y familiares hubiera sido imposible. Desde la conversación más trivial hasta el tratado más complejo, este humilde escrito es sólo un reflejo y un bosquejo del panorama que éstos pintaron en mi cabeza. Por lo mismo, quiero agradecer en especial al Mtro. Mario Chávez Tortolero por su tiempo, sugerencias y correcciones. Además, le doy las gracias a mi familia (en especial a mi madre) por el apoyo incondicional que me ha brindado desde que inicié mi travesía por la Facultad de Filosofía y Letras, al jurado por ayudar a concretar esta tesis, a los muchos profesores que me ayudaron en mi formación —afortunadamente algunos de ellos son parte del jurado— y, por último, a Larisa, mi compañera de vida, por ser la motivación constante para llevar a cabo este trabajo.

Índice

Introducción.....	4
Noción general del patrón del gusto y de los <i>juicios críticos</i>	10
La música y sus diferentes <i>tipos</i>	28
Sociología de la música.....	41
Formalismo.....	50
La unión del formalismo y la sociología.....	58
Los patrones del gusto musical y los juicios críticos en la música.....	67
Conclusión.....	75

Introducción

La música es un arte que, además de producir gran fascinación, se ha convertido en un medio constante de manifestación; esto tal vez sea por su inmediatez o por la enorme cantidad de producción que hay de ella, sin embargo, pocos se han interrogado sobre este misterioso ente que navega por el aire y que se introduce por nuestros oídos. A pesar de la precaria preocupación por profundizar en el conocimiento de dicha entidad, es muy común ver *reseñas* o *críticas* musicales que *califican* obras o discos dándonos así un supuesto parámetro de lo que es *buena* y *mala* música, y fue justo este fenómeno social —y sus implicaciones filosóficas— lo que catapultó la elaboración del presente escrito.

Para entender cómo funciona esta tesis tenemos que pensar en la música como si fuéramos arrojados al mundo y nos encontráramos con un ente que desconocemos casi por completo. Por ello, tenemos que ver qué se puede decir sobre dicho objeto y, posteriormente, tenemos que ponderar qué carácter tienen las diferentes proposiciones que se pueden hacer sobre él. Ésta puede parecer una labor ociosa para muchos, no obstante, creo que la tesis puede ser de mucho interés para músicos y gente inmersa en la investigación musical. Pese a lo dicho anteriormente, el lector tiene que estar consciente de que éste no será un tratado sobre música, sino un análisis filosófico de la práctica social de hacer música y de juzgarla.

Para llevar a cabo la investigación, hubo textos que me sirvieron para ver posibles senderos de desarrollo y varios sistemas que buscan resolver los problemas con los que planeaba enfrentarme. Algunos de estos textos fueron: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* de Enrico Fubini y *Escritos musicales I - III* de Theodor Adorno. Gracias a estos textos fue que brotó el problema principal con el que riñe la tesis, mismo que se centra en las posibilidades de discurso del sujeto al momento de enfrentarse con una obra musical. Este sujeto encontrará muchas cosas que puede decir sobre dicho objeto, por lo cual, se verá en la necesidad de buscar un *punto de ataque* para reducir —aunque sea un poco— el monstruoso problema con el que se encuentra. Por esto mismo, se seguirá que el sujeto se centrará en lo que puede decir sobre dicho objeto pero enfocándose en un aspecto en específico, y dado que era necesario definir un aspecto en específico, yo decidí atacar al

objeto desde la composición musical; sin embargo, es evidente que se puede decir algo acerca del mismo desde otras perspectivas, por ejemplo: se puede hablar de una obra como interpretación musical (¿cómo se *tocó* la obra?), como movimiento social (¿qué repercusiones sociales o éticas tuvo la obra?), etc.

Una vez delimitado el aspecto sobre el cual se quiere hablar, la siguiente tarea para completar este acercamiento es preguntarnos sobre si esto que se dice sobre las obras se queda irremediabilmente en lo subjetivo o si tiene la posibilidad de acceder a lo universal, de ir más allá de cada sujeto y convencer a otros de las *razones* por las que uno califica bien o mal una composición dada. Ya que ha quedado planteado este problema, lo siguiente es buscar un sistema que nos proporcione una probable respuesta al mismo. Mi propuesta es que si bien la mayoría de los enunciados relacionados con una obra musical tienen un carácter subjetivo, no obstante, existe un tipo de juicios con los que el sujeto es capaz de superar esa subjetividad y hablar con una justa aspiración de validez universal acerca de la música. Por ello, el propósito principal de toda la tesis será mostrar de una manera clara la posibilidad de este segundo tipo de juicios que llamaré *los juicios críticos*.

El desarrollo de la investigación se sustenta principalmente en dos autores, mismos que sirven de contorno para todas las pinceladas de ideas que planteo. Estos autores, además de ser un paso previo y necesario para todo lo que intento decir, se reactualizan porque tomo prestados varios conceptos que ellos utilizaron y los introduzco y adecuo a mi postura. En primero lugar, de David Hume retomo su preocupación por solucionar asuntos relacionados con el gusto estético, y como consecuencias de esto, inserto en mi escrito la figura de “el crítico”. Mi estrategia para responder al problema central de la tesis será alzar la idea del crítico *humeano* y convertirlo en una realidad dentro del terreno musical. Dado que en mi apuesta el sujeto capaz de emitir estos juicios universales será un crítico, llamaré *juicios críticos* a los enunciados que lo caracterizan y lo distinguen de los otros receptores de obras musicales. Además, el crítico es una figura muy importante porque sería *el hombre ideal*. Este concepto tiene una pequeña diferencia con el de Schiller. El hombre ideal que estoy mencionado es lo máximo a lo que podemos aspirar los seres humanos —con todo y nuestras limitaciones— y se encuentra en el plano de lo real.

David Hume plasma a este hipotético personaje sin rostro en su ensayo *Del criterio del gusto*. Descrito a muy grandes rasgos, el crítico es una figura capaz de emitir juicios con potencialidad de universalidad y que trascienden a los prejuicios y al gusto; de esta manera es que “el crítico humeano” puede encarnar al sujeto que estoy buscando. Sin embargo, me distingo de Hume en cuanto a que no busco encontrar *el patrón o el criterio del gusto* porque apoyo una propuesta en la cual los sujetos buscan diferentes *propiedades* en las obras, declarando de este modo que no existe un único patrón del gusto. Para fundamentar esta postura la contrastaré con posturas que plantean la existencia de la *belleza ideal* y la eventual unificación del gusto. En segundo lugar, de Theodor Adorno tomo el análisis sociológico que hace de la música porque gracias a éste nos podemos desprender realmente de los prejuicios, podemos entender cómo es que funciona la música en la sociedad y ayuda a entender mejor cómo es que se pueden comparar las obras musicales entre sí. Además, lo que me parece más importante de su postura es que la categorización de los escuchas que él hace nos ayuda a encontrar a los genuinos críticos musicales, dándonos así la posibilidad de atribuirle un probable rostro a nuestro tan buscado crítico.

Para irme adentrando en el tema, me parece adecuado hacer una aclaración desde este momento: dado que esta tesis trata exclusivamente sobre una disciplina artística (la música), cuando se mencionen términos de jerga estética, se dará por sentado que estamos hablando de ellos en el ámbito musical; en otras palabras, estos conceptos únicamente están referidos a la estética musical. De esta manera evito la repetición constante de términos como *música* o *musical* y, además, con esta advertencia busco evitar que mi interpretación de ciertos términos estéticos se traslade —descontextualizadamente— a otras manifestaciones e interpretaciones artísticas. Esto es así porque considero que la música tiene diferencias significativas con respecto a las otras artes. En adición, cabe resaltar que aunque la tesis no busca resolver *todos* los problemas relacionados con la filosofía de la música, se mencionarán varios que emergerán tras ir develado conceptos. Además, pese a la importancia que puedan llegar a tener otro tipo de consecuencias, la tesis se ancla principalmente en las consecuencias estéticas de la música. Por esta razón, intentaré alejarme de nociones éticas, políticas o en alguna otra que pueda desprenderse durante el desarrollo del escrito.

Una vez hechas las advertencias anteriores, podemos iniciar con esta compleja empresa que me propongo llevar a cabo. En primer lugar, tenemos que situarnos en la posición del sujeto que recibe la música (el escucha). Una vez posicionados, tenemos que enfrentarnos con una obra musical y, posteriormente, tenemos que cuestionarnos sobre qué es lo que podemos decir acerca de dicha obra. Este análisis lo tenemos que hacer pensando exclusivamente en la obra como composición musical dejando de lado la interpretación musical u otras cosas anexas. Después tenemos que analizar si eso que decimos sobre la música puede ser compartido por los demás escuchas sobre la base o de algún tipo de razonamiento, o si es algo que reside en uno mismo (en lo subjetivo). Es aquí donde yo distingo dos tipos de juicio muy importantes para poner en evidencia los diferentes *alcances* de las proposiciones sobre la música: los juicios críticos y los juicios del gusto. Por un lado tenemos al juicio crítico, el que puede tener validez universal, objetividad y la superación de los prejuicios. Por el otro lado están los juicios del gusto, los juicios que produce el sujeto sin posibilidad alguna de universalidad (aunque en muchos casos el sujeto parece desear que su juicio de gusto sea compartido por otros sujetos). En el transcurso de la tesis mostraré por qué caracterizo de esta manera los juicios del gusto porque sé que no toda la tradición filosófica estaría de acuerdo con esta breve descripción.

El juicio del gusto se centrará en la belleza o en la ausencia de ella, sin embargo, este texto demostrará que la belleza musical es contextual y depende necesariamente de sujetos concretos. Cada sujeto tiene una idea de belleza musical, y para que un sujeto diga que una obra es bella, las propiedades de ésta tienen que corresponder con lo que el sujeto considera bello. En respuesta a esto, este texto busca dar una forma de hablar sobre la música de manera universal, pero en ningún momento dirá cómo *debería* de ser escuchada o *qué es lo bello en la música*. Justo por lo dicho anteriormente, con esta postura carecemos de un catálogo de valores de belleza, pero se consigue hablar de las características que le pertenecen a las obras independientemente de las valoraciones de los sujetos, es decir, a pesar de que existe una inmensa subjetividad al momento de apreciar la música, tenemos la posibilidad de hablar sobre la música con un carácter universal (aunque una vez explicada dicha universalidad puede parecer un poco limitada).

Para desarrollar este proyecto en el cual habrá un crítico —llamado escucha dentro del contexto musical— capaz de hablar con universalidad sobre la música dejando de lado su gusto, será necesario primero ver en qué se diferencian el gusto y el juicio *no subjetivo*. También será necesario echar un vistazo a la realidad y analizar cómo son los escuchas porque podría ser el caso que desde el inicio nuestra empresa fuera imposible por no existir ningún sujeto con la capacidad necesaria para ser un digno *crítico musical humeano*. Como preámbulo, empecemos por decir que en un sentido fuerte no existe *buena* y *mala* música porque la música no tiene un original con cual compararse, por lo tanto, no tenemos posibilidad de encontrar *errores* en ella. Cuando se usan adjetivos como bueno, malo, bello o feo en un contexto musical, éstos adquieren significado dependiendo de las convenciones sociales (de las ideas de belleza musical que tengan los sujetos). Por esto mismo, ciertas propiedades de las obras son consideradas bellas por ciertos sujetos —o grupos sociales— y feas por otros. Es decir, las obras no son bellas o feas por naturaleza, los sujetos son quienes dictaminan cómo son.

En segundo lugar, tendremos que ver qué es lo que se encuentra dentro del objeto musical y qué es lo que pone el sujeto dentro del objeto. Ésta será nuestra labor más larga y tendremos que analizar la música desde sus elementos. Además, notaremos las diferencias que existen entre diferentes obras y será nuestra tarea ver qué cosas se quedan del lado del objeto y cuáles se quedan del lado del sujeto. Lo que le pertenece al objeto es susceptible de ser encontrado por todos los sujetos al momento de enfrentarse con una obra, en contraste, lo que atribuye el sujeto no podrá ser encontrado por todos los sujetos. Por lo tanto, es necesario ver qué cosas se le atribuyen a la obra, y por ende, tendremos que alejar todas estas atribuciones subjetivas del discurso del crítico.

Al final de todo este proceso seremos capaces de notar que solamente cierto tipo de escuchas son capaces de emitir estos juicios críticos, y que la posibilidad de este tipo de juicios sería una evidencia de la existencia del *crítico humeano*. Una vez acabado este esfuerzo, uno se podrá preguntar sobre la utilidad de estos juicios. A ello yo respondería que probablemente este tipo de juicios no serán del interés del escucha común, pero estudiosos de la música, amantes de la música y compositores podrán encontrar realmente útiles este tipo de juicios, sobre todo, para poder hacer crítica musical con un carácter

diferente del que suele tener la crítica musical como la conocemos en revistas y medios de comunicación similares. Por ejemplo: viendo esta tesis desde la perspectiva de un compositor, éste sería capaz de dar respuesta a preguntas que emergen necesariamente de su quehacer y que podrían orientarlo en sus composiciones. Además, podría dejar de perseguir fantasmas como la *belleza ideal* en la música y orientar su trabajo por otros senderos.

En síntesis, la importancia de la tesis es que con la inclusión de los juicios críticos, los juicios de valor pueden adquirir un fundamento universal porque contienen ese fragmento de objetividad que se desprende de los juicios críticos y que unifica una parte del discurso. Pero los juicios de valor pierden su universalidad porque se funden con el gusto, de todos modos, los juicios de valor son los que permiten hacer una valorización. Es preciso señalar que los juicios críticos por sí solos no son capaces de *calificar* o *valorar* una obra porque esta calificación necesariamente parte de lo subjetivo, de ahí que el juicio de valor sea subjetivo. No obstante, los juicios críticos nos dan la posibilidad de tener una forma de hablar sobre la música con pretensiones distintas a las usuales.

Capítulo I

Noción general del patrón del gusto y de los *juicios críticos*.

1.1 Los gustos y el patrón del gusto

“Gustos los ha habido siempre, pero no siempre el gusto ha tenido el mismo fundamento”.

Valeriano Bozal

El gusto ha sido —y sigue siendo— un gran enigma para muchos investigadores del arte. David Hume lidió con este concepto e intentó desenmascarar todos los problemas que provienen de él. Él hizo un intento de mostrar cómo se debe de educar el gusto y cuál es el patrón de éste, además, creía que era necesario encontrar un único gusto que fuera el *gusto correcto*. Hume, atinadamente, observó lo siguiente: “Los sentimientos de los hombres difieren con frecuencia respecto de la belleza y de la deformidad de toda clase, aun cuando su discurso general sea el mismo” (Hume, 2003, p. 47). A pesar de este gran descubrimiento, él sentía el impulso de encontrar el *gusto correcto* y justificado dentro de las propias capacidades humanas. Su empresa no era un mero capricho, Hume quería responder a un impulso natural de lograr aceptación externa del gusto que siente cada individuo, esto es, el impulso natural de saber que otros también consideran bello lo que uno califica de tal manera. “Es natural que busquemos un criterio del gusto, una regla que permita reconciliar los variados sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión presupuesta que confirme un sentimiento y apruebe otro” (Hume, 2003, p. 50). Creo que Hume tenía mucha razón al señalar esto, pero el hecho de que sintamos la necesidad de encontrar un patrón del gusto no implica que exista tal patrón, o que exista un único patrón

del gusto. Además, existe la posibilidad de que el patrón del gusto no tenga su fundamento en la naturaleza¹ —como él y otros autores parecen defender en ciertos momentos—, sino que puede que este patrón tenga su fundamento en el mismo hombre.

Lo que desconcierta es que posteriormente —dentro del mismo ensayo— el autor diga: “La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente” (Hume, 2003, p. 50). Si tomamos estas palabras en cuenta, nos acercamos más a lo que quiero mostrar: los patrones del gusto. La interpretación común que se suele tener acerca de la afirmación *humeana* sobre la belleza en la mente es que el hombre es quien percibe la belleza, pero esta interpretación piensa en el hombre de una manera colectiva. Como consecuencia de esto se desprende que todos los hombres —por naturaleza— tienen el mismo concepto de belleza. El problema de este razonamiento es que parece apuntar a que siguen existiendo objetos bellos (y objetos no bellos) por naturaleza. El hombre es quien se enfrenta a los objetos y juzga si son bellos, pero para juzgar se basa en características que le pertenecen a los objetos (características como pueden ser uniformidad, variedad, claridad expresiva). Además, en esta concepción todos los hombres identifican como bellas las mismas cualidades. De este modo, la dependencia de los objetos bellos al hombre es incompleta porque el hombre solamente tiene la facultad de encontrar la belleza, pero su concepto de belleza corresponde siempre con los mismos objetos porque dichas características o propiedades son parte de los objetos.

Hume trata de evitar una postura que defienda que la belleza está en los objetos, pero cree que todos los hombres encuentran como bellas las mismas cualidades, y siendo que todos los hombres aspiran a tener las mismas capacidades para percibir las cualidades de los objetos, todos los objetos que cumplan con ciertas características se convertirán en objetos bellos. Todos los hombres que no percibieran como bellos dichos objetos tendrían que ser *orientados* por sujetos con mayor sensibilidad. De este modo, esta interpretación de Hume llega a la misma conclusión que intentaba evitar. Por lo mismo, creo que una interpretación más adecuada sería pensar en esta *belleza en la mente* como algo relativo a cada hombre, es decir, no existiría el concepto de belleza sin existir el individuo. La belleza (natural) de los

¹ En este contexto naturaleza se entiende como algo externo al hombre y que no depende de él. No hay que confundir este concepto con el de naturaleza humana que suele emplear Hume porque tienen implicaciones diferentes.

objetos no existiría y todo objeto tendría la posibilidad de ser bello para algún hombre en concreto.

Para exponer adecuadamente mi postura comenzaré por contraponerla con una postura que plantea alcanzar la belleza (ideal) de los objetos y la unificación del gusto. Esta postura la podemos encontrar plasmada por el filósofo alemán Friedrich Schiller en su texto *La educación estética del hombre*. La exposición de Schiller se puede analizar claramente si se entiende que desde el inicio está queriendo resolver un dilema. El dilema consiste en que los filósofos que han reflexionado sobre la estética se han dirigido por uno de dos caminos: unos se guían por el sentimiento y otros se guían por la razón. De cada uno de estos dos cuernos surgen problemas que el autor señala claramente.

Del lado de los filósofos que se orientan por la razón, Schiller apunta los siguientes problemas: (a) nunca se logrará generar un concepto porque solamente se encuentran partes; (b) “temen negarla *lógicamente*, es decir, como concepto, si reúnen lo que en el entendimiento va separado” (Schiller, 1952, p. 96); (c) se pretende que la belleza actúe tal como se piensa; (d) se equivocan porque pretenden limitar a la naturaleza de acuerdo a las leyes del pensamiento; (e) se teme que una unión demasiado audaz pueda destruir la determinación del concepto de belleza porque no se tiene en cuenta que la determinación que se exige de la belleza no consiste en excluir realidades, sino en incluirlas todas.

Por su parte, quienes se orientan por el sentimiento se encuentran con las siguientes dificultades: (a) se tiene miedo que si se separa lo que está unido al sentimiento, se suprima lo dinámico de la belleza; (b) “los filósofos, que al reflexionar sobre este objeto se entregan ciegos a la dirección de su sentimiento, no pueden lograr un concepto de belleza; porque en la totalidad de la impresión sensible no distinguen nada aisladamente” (Schiller, 1952, p. 96); (c) se piensa la belleza tal como actúa; (d) se equivocan porque pretenden imitar a la naturaleza infinita por medio de un pensamiento limitado; (e) se teme que una disección demasiado rigurosa de la belleza le arrebatase una parte de su libertad, pero no toman en cuenta que la libertad es armonía, no es carecer de leyes, no es arbitrariedad.

La apuesta final para resolver este dilema es buscar una posible síntesis de estas dos posturas. El autor admite que es imposible lograr una real unión entre razón y sentimiento

porque son impulsos contrarios, pero cree que la actividad de cada impulso debe de fundamentar y limitar la actividad del otro. Y de este modo, del funcionamiento simultáneo de estos dos impulsos, se obtendrá un tercer impulso (el impulso del juego) que será el encargado de la belleza.

Para su exposición, Schiller comienza afirmando que la época no se pronuncia a favor del arte, o no del *arte* al que se orientan sus investigaciones, aunque nunca define claramente cuál es ese arte que es distinto al *arte de la época*. Después dará una especie de definición al decir que el arte será forma pura, misma que es la que corresponde a la belleza ideal. Es decir, el arte será lo bello y lo bello será el arte (en mi opinión da una definición circular que se ancla en el terreno de lo ideal y que solamente tendría fuerza si desenmascara qué es lo bello). Para este filósofo, “hállase el arte, como la ciencia, libre de todo lo positivo, limpio de todo producto de la convención humana. Ambos se precian en absoluto de ser inmunes al capricho de los hombres” (Schiller, 1952, p. 50). Con esta definición quiere librarse de los problemas relativistas que implican las posturas del sentimiento. Cree que, aunque los caprichos del momento desvirtúen la materia del arte, la forma pura sustrae esas variaciones arbitrarias, en otras palabras, la belleza (el arte) consigue universalidad.

Para poder seguir con el desarrollo de su escrito, el filósofo alemán indaga el concepto de belleza. Como encuentra insuficiente una definición basada en la experiencia, su apuesta es encontrar el concepto puro de belleza (belleza ideal). Desde este momento admite que existe *belleza en la experiencia* pero esta belleza está viciada u obstaculizada por las limitaciones humanas. Pensando en este tipo de belleza dice:

Pero ¿es la experiencia el criterio verdadero para resolver una cuestión como esa? Antes de dar valor al testimonio de la experiencia, ¿no será bien decidir, por modo indudable, si es una y la misma belleza a que nos referimos nosotros y la belleza a que se refieren los ejemplos citados? Mas este problema parece implicar un concepto de la belleza sacado de otra fuente que no es la experiencia, puesto que ha de servirnos para conocer si lo que en la experiencia se llama bello merece verdaderamente ese nombre (Schiller, 1952, p. 61).

El concepto de belleza de Schiller es alcanzado por medio de abstracción porque, para él, “la belleza tendrá que manifestarse como una condición necesaria de la humanidad” (Schiller, 1952, p. 61). Dado que la experiencia solamente muestra casos concretos, se requiere salir de ese terreno para aspirar a la verdad y descubrir de dónde proviene el concepto de belleza. Lo bello nace de los dos impulsos contrapuestos. El primer impulso es

el sensible y resulta de su existencia material, sitúa al hombre dentro de los límites del tiempo, exige que haya variación y que el tiempo se llene de contenido por medio de la sensación. El segundo impulso es el impulso formal que consiste en su naturaleza racional, se encarga de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y suprime la variación. Este segundo impulso pretende que lo real sea necesario y eterno, y que lo necesario y eterno sea real. Se requiere unir estos impulsos para aspirar a que la belleza tenga validez universal. El sentimiento únicamente puede decir que algo es verdad para cierto sujeto y en cierto momento. En cambio, el pensamiento decide para siempre la validez de una afirmación.

“Si se unen ambas cualidades, el hombre enlazará la máxima autonomía y libertad con la máxima plenitud del ser y, en lugar de perderse en el mundo, lo aprehenderá más bien junto a la totalidad infinita de sus fenómenos, dentro de sí, y lo someterá a la unidad de su razón” (Schiller, 1952, p. 73). Esto solamente se logrará cuando el hombre llegue a la plenitud de su existencia. De la unión de ambos impulsos llega un tercer impulso llamado impulso de juego, en el cual los dos impulsos anteriores obran conjuntamente para conciliar el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad. Este impulso busca crear a su objeto —tal como lo hace el impulso formal— y recibir su objeto —tal como lo hace el impulso sensible. Este tercer impulso borra la arbitrariedad. El objeto del impulso sensible es la vida (lo material) y el objeto del impulso formal se llama forma. “El objeto del impulso de juego, representado en un esquema universal, podrá, pues llamarse forma viva, concepto que sirve para indicar todas las propiedades estéticas de los fenómenos, y, en una palabra, lo que en su más amplio sentido se llama belleza” (Schiller, 1952, p. 80). En otras palabras, este tercer impulso es el que se encargará de la belleza.

La belleza ideal es única e indivisible, pero no se puede ver el actuar de este tipo de belleza si nos referimos a la experiencia. La belleza en la experiencia, por el contrario, tiende a romper este equilibrio hacia alguno de los dos lados o impulsos. De aquí se desprenden dos tipos de belleza: enérgica y relajante. Cada una de éstas se inclina por alguno de los dos impulsos, un tipo de belleza se relaciona con la razón (pensar) y el otro con el sentimiento (sentir). “Mas este impulso [del juego] sigue siendo una idea, que la realidad no puede nunca alcanzar por completo. En la realidad habrá siempre preponderancia de un elemento

sobre otro, y lo más que puede dar de sí la experiencia consistirá en una oscilación entre ambos principios” (Schiller, 1952, p. 87). La belleza ideal no se encuentra en la realidad porque nunca se tiene una acción recíproca tan perfecta entre los dos impulsos, en el mejor de los casos se tiene una oscilación entre los mismos. Esto entonces implica que el hombre no tienen una naturaleza tal como para apreciar la belleza (ideal).

Después el autor da un paso hacia atrás y dice: “el gusto es lo que introduce armonía en la sociedad, porque infunde armonía en el individuo. Cualesquiera otras formas de representación separan a los hombres, porque se fundan exclusivamente, o en la parte sensible o en la parte espiritual del ser humano” (Schiller, 1952, p. 155). Con esta afirmación Schiller intenta decir que el gusto, mismo al que ha atacado por ir en contra del arte (de la belleza), se encontrará con lo bello. El problema es que siendo seres finitos y limitados, no se puede aspirar nunca a la belleza ideal porque inevitablemente los seres humanos son *engañados* por alguno de sus dos impulsos. Por ende, los juicios resultantes de los hombres serán contradictorios entre sí, aunque esta contradicción desaparece en cuanto diferenciamos las dos necesidades de la humanidad a que corresponden esos dos tipos de belleza. Así pues, ambos partidos estarán probablemente en lo cierto, si previamente se ponen de acuerdo a qué tipo de belleza se refieren. Ésta es la solución que propone el autor, aunque no abunda en qué es lo que es necesario quitarle o agregarle a cada juicio para eliminar esta contradicción y obtener el juicio de belleza ideal. Pero, ¿cómo conciliar la belleza ideal y la belleza en la experiencia?, ¿cómo unir el *gusto* (único y correcto) con los gustos particulares?

Para hacerle justicia al autor, podemos empezar diciendo que la belleza en la experiencia quizás es la misma a la que yo me he referido anteriormente porque es de la que podemos tener testimonio. Él quiere encontrar la belleza ideal y al humano ideal, pero esto nunca nos permitirá ver qué es lo que pueden decir los seres humanos (reales) porque la belleza ideal y el humano ideal no habitan en el terreno de lo real. En mi opinión, el problema *schilleriano* es querer salir de la realidad para llegar a la verdad. Lo comunicable está en la realidad, y si salimos de ella, no sabremos qué pueden decir los sujetos —los que existen en realidad— acerca de los objetos. Para que se cumpliera lo que el autor propone, tendrían que dejar de existir los *hombres comunes* y deberían de existir solamente *hombres ideales*

capaces de apreciar *la belleza* (ideal). Su planteamiento solamente nos muestran un terreno utópico que, a mi entender, coquetea constantemente con el impulso formal porque pretende que la belleza actúe tal como se piensa.

El ideal estético, y me sumo a ello, es querer desaparecer todas las diferencias o variaciones que se generan con referencia a la belleza. Pero si la belleza es una posibilidad de los seres humanos y es inevitable que éstos tengan variaciones por sus propias limitaciones, no se puede suprimir esta variación del todo de la belleza. Nuestras propias limitaciones no nos permiten superar la arbitrariedad. El problema de muchas posturas estéticas nace, a mi entender, de asegurar la universalidad. Todas nos llevan a un ideal final que se consumará cuando el hombre alcance *cierto punto de perfección*. Siendo que este punto de perfección parece no poder alcanzarse, mi mayor discrepancia, aunque Schiller considere que erro por caminar por el sendero del sentimiento, es aterrizar la belleza en el terreno de la experiencia porque es la única belleza a la que tenemos acceso. Desde ahí podemos construir un cimiento para encontrar cuáles son las cosas comunicables con relación a la belleza.

No creo que se pueda encontrar un concepto de belleza que nos dé las cualidades que requiere un objeto para ser bello. Cuando analizamos el concepto desde la experiencia, se pueden distinguir algunos elementos particulares. Probablemente el elemento más claro que podemos encontrar es el hecho de que cambia para cada sujeto, es decir, la variación. Además, si queremos ver las posibilidades de discurso de los seres humanos reales, evidentemente tenemos que pensar la belleza tal como actúa teniendo en cuenta esa variación. Según mi interpretación de Hume, la belleza (de la cual podemos hablar) se encuentra en la mente de quien juzga, no en los objetos. Es un concepto que será limitado, tendrá el mismo número de casos que de personas. Por ello, la arbitrariedad parece inevitable.

Hasta ahora he hablado de una manera muy general sobre la belleza (al igual que la mayoría de los autores). Por ello ahora dirigamos ciertas preocupaciones directamente a la música. Varios filósofos le tienen consideraciones particulares a la música, así que analicemos que nos tienen que decir al respecto. Schiller, por ejemplo, dice que “la música, aun la más espiritual, tiene, por causa de su materia, una mayor afinidad con los sentidos que lo que permite la verdadera libertad estética...” (Schiller, 1952, p. 114). La música se

inclina por los sentidos y está destinada a ser *timada* por el impulso sensible. De este modo parece que nunca podremos aspirar a la belleza ideal. La solución ofrecida por el autor a este problema es decir que si cada arte (en este caso la música) llega a un grado elevado de perfección, se alejará de sus limitaciones y aspirará a tener un carácter universal. Pero parece que si somos seres limitados, y además la música se ve fuertemente influida por el impulso sensible, no podemos acceder a esa perfección (ni en la recepción ni en la creación o composición de la música). Con esto quiero decir que no creo que podamos acceder a crear la *obra o composición ideal*. Y si no se puede crear la *obra ideal*, tampoco podemos aspirar a enfrentarnos con ella.

Al igual que Schiller, Kant encuentra algo que aleja a la música del arte al que se orientan sus investigaciones:

En la bufonería (que como la música merece más bien ser colocada entre las artes agradables que entre las bellas artes) el juego empieza por el de los pensamientos que todos ocupan también al cuerpo, en tanto que son expresados de una manera sensible, y como el entendimiento se detiene de pronto en esta exhibición, en donde no haya lo que esperaba, nosotros sentimos el efecto de esta interrupción, que se manifiesta en el cuerpo por la oscilación de los órganos, renueva así el equilibrio de estos, y tiene sobre la salud una influencia favorable (Kant, 2003, p. 156).

Kant aparentemente apunta a que hay algo dentro de la música que no le permite entrar en el terreno de las bellas artes. Aunque, igual que Schiller, intenta rescatarla rodeándola de cierto aire de misticismo al hablar de dos tipos de música. “Según que se adopte una u otra opinión en la determinación del principio de la música, se nos llevará a definirla o según lo hemos hecho como un bello juego de sensaciones (auditivas), o simplemente un juego de sensaciones agradables. La primera definición refiere por completo la música a las bellas artes, la segunda no constituye más que un arte agradable (al menos en parte)” (Kant, 2003, p. 150). Aparentemente también existe una noción de que la música (o mínimo una parte de ella) no puede aspirar a la universalidad y que tiene alguna especie de diferencia con respecto a las otras artes. En este momento no abundaré mucho pero intentaré explicar durante el desarrollo de la tesis por qué creo que notan diferencias tan significativas en la música. Por ahora solamente puedo adelantar que la música es un arte que no busca imitar a la naturaleza y que carece de un contenido conceptual. Estas peculiaridades pueden ser la razón por las que estos autores creen que la música se orienta por el impulso sensible.

Teniendo esto en mente, espero mostrar que la música se encuentra dentro del terreno de lo ilimitado e infinito, y por ello el hombre nunca podrá obtener la belleza musical ideal. Creer en una naturaleza humana que haga que se unifiquen los gustos musicales de los hombres ha sido siempre un fantasma.

Siendo que la belleza está en la mente y no pertenece a los objetos, entonces es un constructo social que puede cambiar de individuo en individuo, de grupo social en grupo social e inclusive de época en época. Y es aquí cuando podemos usar un concepto muy valioso que, aunque su autor, Valeriano, Bozal, no lo haya desarrollado cabalmente, puede usarse de una manera muy adecuada para explicar esto: *formas de mirar*². “Belleza, sublimidad, pintoresquismo, grotesco, serán otros tantos modos de experiencia, <calidades de las cosas> que sólo en el curso de la experiencia surgen y que sólo tienen sentido en atención a ella. Si se quiere, formas de mirar” (Bozal, 1999, p. 147). Estas formas de mirar, como su nombre lo indica, son modos en los que el individuo se acerca a un objeto estético. Si llevamos las formas de mirar a una de sus últimas consecuencias, podremos darnos cuenta de que cada individuo busca diferentes rasgos o características dentro de una obra, es por ello que los individuos aprecian obras que tienen características similares entre sí.

El término *formas de mirar* se puede aplicar en dos sentidos. Un sentido (al que me referiré poco en este texto), es usar este término para hablar de las diferentes experiencias estéticas que se pueden tener. La belleza es el tipo de experiencia que hemos usado como ejemplo todo el tiempo, pero se tiene que tomar en cuenta que también existen otros modos de interacción como lo grotesco, lo sublime, etc. Al igual que la mayoría de los filósofos que han reflexionado sobre la estética, durante todo el ensayo he hablado de la belleza., pero la belleza es usada como parámetro porque lo que se cumple para la belleza se debe de cumplir para los demás modos de experiencia estética. Cada modo de experiencia diferente es una forma de mirar diferente.

El otro sentido es hablar de *formas de mirar* como la idea o concepto de belleza (o de alguna de las otras formas de experiencia estética) de cada sujeto. Estas formas de mirar

² Este concepto, pese a solamente ser mencionado y no estar sistemáticamente desarrollado por el autor, sirve como término ejemplar para definir una teoría mucho más rica. Este término se relaciona con la limitación y variación de los seres humanos.

tendrían que ver con las cualidades que cada sujeto encuentra deseables de un objeto. En varias posturas estéticas el concepto de belleza incluye necesariamente cualidades como uniformidad o variedad de modo que solamente habría una forma de mirar. Es decir, todos los sujetos encontrarían deseables las mismas cualidades. Pero hablar de formas de mirar nos permite rellenar ese concepto con diferentes cualidades. El término se encuentra en plural porque está permeado por las variaciones de los seres humanos y existen tantas formas de mirar como seres humanos. La forma de mirar sería la variación de cada individuo que pone de manifiesto sus limitaciones y su finitud. Cada individuo tiene su forma de mirar, pero las formas de mirar recurrentes conforman los patrones del gusto. El concepto de belleza en la experiencia, al igual que el concepto de formas de mirar, se rellenan con las cualidades que un sujeto requiere encontrar en un objeto para considerarlo bello.

Aceptando que existen formas de mirar, tenemos que darnos cuenta de que entonces no se puede reprobar gusto alguno. Se puede decir que alguien sólo busca obras ornamentadas, simples, inmediatas o muchas otras características que se les puedan atribuir a las obras, pero a fin de cuentas es un gusto y dado que no existe el gusto *correcto*, ningún gusto puede ser malo. Ahora bien, tenemos que definir qué es el gusto, mas primero hay que aclarar y examinar el concepto de gusto que se suele emplear cotidianamente. Hay que saber que el *buen* y el *mal* gusto son categorías que quizás estén mal empleadas porque no hay una manera de juzgar ni cualitativa ni cuantitativamente los gustos. El término *mal gusto* se ha empleado como un término peyorativo para reprobar el gusto de alguien (o de algún grupo social) pero como bien acabamos de decir, esto es un error porque no se puede descalificar el gusto. Muchos autores, entre ellos Hume, hablan de gustos delicados y gustos insípidos, ¿es esto correcto?, ¿no está haciendo juicios de valor?, ¿qué es un gusto más refinado? Creo que a lo que ellos se refieren es a tener conocimientos o práctica sobre la materia de la cual se habla, y por supuesto que hay gustos que se orientan por el conocimiento de la materia pero eso no implica que este gusto sea mejor que algún otro, son sólo formas de mirar.

Una vez hecha esta aclaración podemos dar una definición de gusto: “Por gusto entiendo un sistema de preferencias individual o colectivo. Es inmediato y tiene pretensión de

universalidad en sus juicios” (Bozal, 1999, p. 22). La primera parte de esta definición no me causa ningún conflicto, pero es en la segunda parte donde difiero. En primer lugar, en un sentido es totalmente cierto que el gusto es inmediato, es inmediato en cuanto es la reacción que se tiene inmediatamente después de haber sido impactado por una obra, pero en otro sentido creo que no es inmediato. Este gusto puede cambiar, es decir, algo que no nos gustaba podría llegar a gustarnos (sea esto por los factores que sea). En segundo lugar, en general uno pretende que su gusto sea universal para crear cierta comunidad de gustos. Sin embargo, si se aceptara que existe el gusto correcto que todos los hombres aspiran a alcanzar, no existirían diferentes comunidades de gustos. Si se encontrara el gusto correcto (el que se encontrara con la belleza ideal), se superaría la arbitrariedad y se unificaría el gusto, mas parece imposible encontrar dicho gusto dadas las variaciones de la experiencia. Por ello, el gusto aspira a ser aceptado pero no busca ser impuesto. Aunque se pretenda que el gusto sea universal, en la experiencia no se concreta esa universalidad. De este modo, las pretensiones de universalidad no implican universalidad. Además, creo que llegan a existir momentos en los que, por el mismo carácter elitista que poseen algunas obras, se desea que el objeto solamente guste a unos pocos. En otras palabras, existe gente que siente cierta seguridad cuando su gusto solamente es compartido por unos pocos que ellos consideran *adecuados*. Un ejemplo de este tipo de gusto lo podríamos encontrar en el Kitsch, “Constituye un lugar común afirmar que el arte se convierte en manjar exquisito —y por lo tanto inalcanzable— para el pueblo cuando la realidad que se imita ya no corresponde, ni de un modo aproximado, con la realidad conocida por la mayoría” (Greenberg, 2002, p. 39). Este gusto busca irse hacia lo más lejano de la realidad del sujeto común y agradar sólo a aquellos que tengan cierta educación u orientación. El Kitsch se puede entender como lo lejano a la realidad porque justo va en contra de lo que ciertos grupos sociales suelen considerar el *buen gusto*, en otras palabras, se podría considerar que es lo *naco*. Lo *naco* va en contra de alguna corriente de gustos. Pero si no existe un gusto universalmente correcto, no se puede acusar a algo de ser el gusto universalmente incorrecto o universalmente naco. Solamente cierta comunidad lo considerará *naco* o de mal gusto. Y así como no existe *lo bello*, tampoco existe *lo naco*.

En adición a lo anterior, necesitamos echar un vistazo a la realidad: si el gusto fuera universal, entonces a todos nos gustarían las mismas cosas, pero esto no ocurre. Y es justo

cuando el *Concilio de las artes* está dando su veredicto sobre cuál es el patrón del gusto que notamos que es absurdo seguir pensando que el hecho de que tengan *mayor delicadeza de la imaginación* nos va a decir qué debe de gustar y qué no. Aun aceptando la tesis de Hume, el patrón del gusto sería una utopía en dos sentidos. Primero, no a todos los seres humanos les interesa educarse (de su sensibilidad). Segundo, aunque estuvieran todos educados podría seguir habiendo diferencia de gustos, misma diferencia que él menciona como un problema potencial a su planteamiento. La delicadeza de la imaginación no nos lleva al patrón del gusto —quizá a alguno de los patrones del gusto, sí—, pero más bien nos lleva a buscar diferentes valores, apreciar otros elemento que podrían estar escondidos, pero jamás nos llevará a *el patrón*. Lo que sí se puede decir es que existen patrones que unifican a ciertos grupos sociales. Estos patrones del gusto se pueden localizar fijándose en tendencias y costumbres. La gente *educada de su sensibilidad* podrá dar las razones por las cuales le gusta o no una obra, mas no puede decirse que los gustos de éstos son los que deberían de tener todos los hombres.

El gusto tiene razones sociales y de *educación*, cuando se encuentra un gusto recurrente podemos decir que éste es un patrón del gusto. Dada cierta educación un individuo puede ser capaz de gustar de cosas que antes no, o le pueden dejar de gustar cosas que antes sí le gustaban. De igual manera, puede perder, aumentar o disminuir su gusto por ciertas obras. No todo lo que gusta, gusta en el mismo grado, sin embargo, no existe una forma de medir qué tanto nos gusta algo, simplemente hacemos estimaciones y por eso empleamos expresiones como: “me gusta mucho”, “me gusta poco”, etc. Además, no tenemos manera de averiguar si a alguien realmente le gusta algo, lo único que podemos hacer es creerle cuando emite su juicio del gusto.

Ahora bien, los individuos tienen diferentes razones para dudar sobre su veredicto acerca de la belleza de algo, en este sentido, el juicio del gusto está afectado por el contexto de quien lo emite. Es natural emitir juicios del gusto pero éstos no trascienden ni deberían de buscar universalidad más que como identidad social porque sentimos la necesidad de saber si nuestros gustos son aprobados, no obstante, ya explicamos que es una utopía la unificación del gusto. Dentro de los patrones del gusto —los que comparte una colectividad— existen diferencias en sus partículas más pequeñas, en otras palabras, cada individuo tiene un gusto

interno que aunque sea moldeado por la sociedad no sabemos de dónde proviene ni sabemos si se funde del todo con el gusto social. Este problema probablemente es irresoluble por lo que será más provechoso fijarnos en cómo se comporta el gusto que en aventurar una hipótesis de cómo se forma.

Hemos explicado qué es el gusto y hemos dicho que el juicio del gusto depende del sujeto, ya sea por influencia social o por real autonomía, pero procede de él. Ahora nos falta aclarar algo: este tipo de juicio no nos dice nada acerca del objeto que gusta. “De otro lado, la oposición de los juicios del gusto entre sí, en tanto que cada uno de nosotros se limita a invocar su propio gusto, no constituye una dialéctica del gusto, porque nadie piensa hacer de su juicio una regla universal” (Kant, 2003, p. 161). El juicio del gusto únicamente nos dice si le gusta o no le gusta al sujeto: parte del sujeto y habla sobre el sujeto. Sin embargo, sigue siendo necesario averiguar qué es lo que pasa cuando uno se enfrenta a una obra musical e intenta hablar sobre ella porque parece que al único tipo de juicio estético al que le damos valor (mínimo cuando nos estamos refiriendo a la música) es el juicio que dice “me gusta” o que dice “no me gusta”. Pero este tipo de juicio no nos dice nada acerca de la obra en cuestión. Además, si aceptamos una visión en la que únicamente importa si la obra gusta o no, las obras que tendrían un status superior son las que les gustaran a la mayor cantidad de personas, pero, ¿la belleza se rige por lo que gusta más? No, la belleza es individual (está en la mente de cada uno) y “el gusto pone de moda determinadas formas, y el gusto por la moda es una modalidad del gusto”. (Bozal, 1999, 16). Ahora bien, para un investigador —y también para un crítico— parece limitado dejar todo en el campo del gusto; surge la necesidad de poder decir algo más allá del gusto. Por lo tanto, necesitaremos otro tipo de juicios que nos permitan hablar de los objetos musicales de una manera diferente a la del gusto.

1.2 Juicios críticos

Este nuevo orden de juicios lo traigo a colación para resolver cierto tipo de cuestionamientos relacionados con qué es lo que pasa cuando el sujeto ya dio su veredicto del gusto y quiere ir más allá de éste. Debe de existir un tipo de juicio que, a diferencia del juicio del gusto, hable acerca del objeto y no se limite a hablar acerca del sujeto que tiene

contacto con ese objeto. Lo anterior no quiere decir que el gusto no importe, solamente implica que hablar de los gustos nos permite ver cómo es recibida una obra pero no nos permite hablar sobre cómo es la obra.

El nombre de *juicios críticos* está basado en la imagen del crítico que Hume pinta en su ensayo *Del criterio del gusto* porque tiene que ver con la licencia para decir algo que busca ser universal, o en este caso, con la licencia de ser algo que se dice con carácter universal. “Pero para que un crítico pueda llevar a cabo esta empresa de la manera más plena, debe mantener su mente libre de todo prejuicio y no permitir que nada entre en su consideración sino el objeto mismo que es sujeto a su examen” (Hume, 2003, p. 60). Aquí es donde Hume y yo nos encontramos, a las afueras del *Concilio de las artes* que ha llegado al veredicto de que no existe un único patrón del gusto, y es justo en este momento y en este lugar que surge el concepto de *juicio crítico*.

Este tipo de juicio debe de hablar exclusivamente del objeto —haya o no gustado éste— y busca dejar de lado acusaciones de valor, es simplemente hablar del objeto por el objeto, si así se quiere, es una descripción del objeto en cuestión. Se puede decir que dicho tipo de juicio es el que sirve para comunicar cosas sobre un objeto, para hablar sobre el arte con pretensiones de universalidad y con un grado mayor de entendimiento del objeto que el que se tiene con un acercamiento superficial. Y todo este esfuerzo es para que cualquier acusación que quiera hacer el sujeto, la pueda hacer basándose en las características del ente criticado; si la belleza natural no existe, mínimo el ser humano podrá sentenciar como bello a un objeto por sus propiedades y la acomodación de éstas con su idea de belleza. Este concepto también pudo haber sido bautizado como *juicio objetivo* porque es un juicio acerca del objeto y no sobre el sujeto. Un *juicio subjetivo* tiende a hablar sobre el sujeto y lo que le produce cada objeto, en cambio, el juicio objetivo habla sobre el objeto independizándolo del primero. Un juicio crítico no se ve obstruido por el gusto, puede decir algo a pesar del calificativo que se haya dado, aunque hay que tener en cuenta que las características que uno encuentra en un juicio crítico son —probablemente— la razón del gusto o disgusto.

Ahora bien, un juicio de este orden solamente lo puede hacer alguien que pueda entender al objeto, es decir, alguien que pueda *extraer* sus características o elementos. Los individuos

educados musicalmente, por ejemplo, son capaces de hablar más allá del gusto porque conocen los elementos del objeto al que se enfrentan. De cierta manera son capaces de *decodificar* el objeto que se les presenta. (Más adelante aclararemos qué es lo que se decodifica en la música para que no surjan confusiones acerca de este asunto.) Otra idea que hay que tener en cuenta es que no se puede decir si una obra está bien o mal (mínimo no en cuanto a su composición), de igual manera que no se puede descalificar un gusto, lo que sí puede hacer un juicio de este tipo es encontrar propiedades dentro de las obras, en otras palabras, analizar las obras para poder criticarlas y buscar las propiedades que encuentra bellas y las que no.

En la composición musical no existe bien, mal, correcto o incorrecto por una sencilla razón: para que una obra pudiera ser correcta o incorrecta tendría que existir una correspondencia con la naturaleza que posibilitara la existencia de bien o mal, un original que imitar, pero bien y mal han sido conceptos creados por el ser humano que se pueden aplicar para ciertos aspectos, por ejemplo: la solución de una ecuación matemática. La suma de dos números siempre será la misma y si no se da esa respuesta, entonces se puede decir que el sujeto se ha equivocado. Sin embargo, en la música no existe bien y mal al momento de componer una obra musical porque después de un *do* puede seguir cualquier otra nota con cualquier duración, no hay una respuesta correcta. Por esta razón, el juicio crítico jamás dirá que una obra es buena, mala, correcta o incorrecta, solamente dirá qué cualidades encuentra en ella. El trabajo siguiente será que el sujeto, además de enunciar las propiedades del objeto, diga por qué cree que esas cualidades lo hacen o no de su agrado, en otras palabras, tiene que decir por qué éstas hacen a la obra bella (o no) para él. En este sentido se podría ver que existe un tercer tipo de juicios que sería el resultado de la emisión del juicio crítico, y con base en éste, el elogio o la descalificación de la obra. Sin embargo, en este momento el sujeto emitiría un juicio sin carácter universal.

En adición, el juicio crítico no es necesario, es una elección del sujeto (que para muchos puede ser una labor ociosa). De la misma manera, el juicio del gusto es una elección al momento de enfrentarse a cualquier objeto del mundo. “Así, toda representación puede caer dentro del campo de lo estético o no, pues esto sólo depende de la forma como el Juicio discierna sobre ella” (Mansur, 2010, p.80). Esta visión de Kant parece sostener que el juicio

estético es una posibilidad que se tiene ante todo objeto. Y en este sentido, el juicio estético parece ser un juicio que habla del sujeto porque si de todo podemos hacer un juicio estético es porque podemos decir si nos gusta o no, no porque podemos decir algo acerca del objeto porque, para Kant, el juicio estético depende del placer y es subjetivo. Aun así, parece que ocurre lo mismo con el juicio crítico porque aunque el juicio crítico hable de las propiedades del objeto, depende también del sujeto porque es él quien decide si lo emite o no.

No obstante, recordemos que la distinción previamente hecha de juicios es bastante útil porque —para muchos— es claro que el gusto no es suficiente para hablar del arte. No obstante, el ser humano va más allá y a algunos *sujetos privilegiados* les otorga licencia para hablar sobre el arte, Hume abunda un poco más en esta idea y dice:

El gusto no puede percibir las numerosas excelencias de la obra, y mucho menos distinguir el carácter particular de cada excelencia e indagar su cualidad y su grado. Lo máximo que puede esperarse es que afirme la belleza o deformidad del todo en general. Y una persona así inexperta sólo puede desarrollar este juicio con gran duda y reserva. Pero permítasele adquirir experiencia en esos objetos, y su sensibilidad se volverá más exacta: no sólo percibirá las bellezas y deformidades de cada parte sino que también notará las distinciones de la especie de cada cualidad, y les adscribirá, de manera adecuada, elogio o reprobación. Un sentimiento claro y distinto la asistirá a través del estudio completo de los objetos, y discernirá el grado y tipo exacto de aprobación o desaprobación que cada parte está, por naturaleza, hecha para producir (Hume, 2003, p.58).

En muy importante esta aseveración de Hume porque parece apuntar a que el gusto no es suficiente y a que es necesario que el sujeto se inculque en la práctica del arte para que pueda percibir sus elementos o cualidades. Sin embargo, que el sujeto sea capaz de percibir sus cualidades, sólo implica que puede decir algo sobre el arte con una licencia otorgada por los demás sujeto. Por ello, yo haría una aclaración a la cita anterior: decir que el sujeto percibe deformidad y belleza únicamente implica que las percibe dentro de sus propias categorías, no percibe ni *la belleza* ni *la deformidad*, mismas que —para existir— se tendrían que dar en relación con la naturaleza. Pero es evidente, hasta para el investigador más distraído, que familiarizarse con el arte del que se quiere hablar sirve para algún fin: analizar las obras y dar razones del gusto. Pensándolo de una manera menos pragmática, podríamos decir que sirve para que el sujeto *comprenda* de mejor manera el objeto con el cual se enfrenta. Y puede ser el caso que el sujeto aprenda a distinguir aspectos o cualidades a los que antes no prestaba atención.

Como síntesis de este nuevo concepto podemos decir lo siguiente. Los juicios críticos sí buscan tener una validez universal. Éstos tratan de cosas que se encuentran en el objeto y no de efectos del objeto en el sujeto, lo cual no quiere decir que esté mal hacer juicios de otro tipo, de hecho, son realmente necesarios, pero no se puede esperar obtener información del objeto a partir de ellos y de ese modo las obras se quedan en el universo infinito del gusto, no de la crítica. Un juicio crítico se convierte, en última instancia, en la justificación de que algo nos guste o nos disguste. No obstante, este juicio no califica, un tercer tipo de juicio sería el encargado de calificar usando al gusto como el calificativo y al juicio crítico como el fundamento. Para ejemplificar esto basta con ojear un revista y encontramos con la lista de *Los mejores discos del año*, entonces cuestionamos: ¿mejor en qué?, ¿mejor para quién? Si aceptáramos posturas como la de Schiller, pensaríamos que la respuesta sería que estos discos son los que se acercan más al ideal de belleza musical. Como hemos negado que exista dicho parámetro, tenemos que buscar otra respuesta. Dada nuestra postura relativista tendríamos que decir que para varios sujetos puede ser cierto, pero no puede ser universal. Sin embargo, si a ese encabezado (*Los mejores discos del año*) le agregamos un pequeño en “cuanto a ventas”, entonces tendríamos razones para creer que lo que refleja esa lista sería algo comunicable —entiendo por ello que tiene validez universal—, y si se llegara a cuestionar, sólo se requeriría investigar los datos pertinentes para darle la razón a su autor o para corregir la lista.

De igual manera, si en ese mismo título se agregara un “para Paquito”, la lista tendría un fundamento subjetivo siendo que Paquito considera esos discos los mejores del año. En este momento muchos le creerían al autor que aquellos discos fueron sus favoritos, pero esos discos no serían los que todos los sujetos incluirían en sus listas. Aun así, sería extraño querer corregir la lista, ya que para su autor es cierta. Solamente algunos filósofos, que desde las nubes quieren orientar a los sujetos sobre cuál es el gusto correcto, intentarían decir que la lista de Paquito está equivocada porque no corresponde con lo que dicta la belleza ideal, y después lo etiquetarían diciendo que tiene mal gusto.

Ahora bien, si borramos aquellas aspiraciones de hacer un listado sobre los mejores discos e imaginamos que simplemente se quiere hacer una reseña. Primero uno tendría que analizar el objeto para hablar de las cualidades que tiene el mismo. En un segundo

momento, quizás podría hablar sobre lo que dicho objeto le provocó, sin embargo, la reseña estaría claramente en el terreno de lo subjetivo. Si el fundamento del autor es el objeto en sí, dicha crítica *atacaría* o alabaría aspectos que son parte de la obra y no aspectos que uno solamente insinúa o imagina. Por ejemplo, alguien no podría decir (esperando universalidad) que una obra es muy fría o aburrida. Pero, uno quizás podría decir, buscando la misma universalidad, que una obra tiene poco contraste en su dinámica (lo cual no implica que sea buena o mala per se). Lo importante es notar las diferencias que existen entre estas dos aseveraciones que podrían fácilmente ser parte de una reseña. En la primera, el objeto está siendo juzgado únicamente por las afecciones del objeto en el sujeto porque se usan metáforas para hablar sobre el objeto, en cambio, en la segunda el objeto está siendo atacado por sus cualidades. De este modo este segundo tipo sirve para hablar — desde lo subjetivo— pero con una base enteramente objetiva. Este ejemplo (breve y burdo) sirve para explicar justo las diferencias que existen entre la crítica sin fundamento en algo objetivo y otra con su fundamento en el juicio crítico. Podríamos llamar a este segundo tipo de reseña *juicio de valor*. En estos juicios de valor el sujeto, además de mencionar las cualidades del objeto, dirá si encontró aquella cualidad del objeto bella o no, y de este modo funcionan los dos juicios anteriores simultáneamente. No obstante, el juicio de valor sería subjetivo.

Se podría decir que el juicio crítico, en un sentido, es el fundamento del gusto porque las obras tienen propiedades independientemente del sujeto al que se enfrentan (aunque en otro sentido depende del hombre —visto como totalidad— porque ha sido él quien ha hecho las convenciones del lenguaje artístico), y son de estas propiedades de las que se habla en estos juicios. Por último, otra bondad que tienen estos juicios es la atemporalidad, el gusto de una persona no suele ser constante; en cambio, el juicio crítico siempre es el mismo. Aparentemente, el gusto es, en todos o en la mayoría de los casos, anterior al juicio crítico. Lo interesante sería ver si el juicio crítico (cuando es anterior al gusto) es capaz de cambiar el juicio del gusto de una persona.

Capítulo II

La música y sus diferentes *tipos*

2.1 ¿Qué es la música?

Para que se vuelvan posibles los juicios críticos (los juicios referidos al objeto), se necesita ver qué es un *objeto musical*. Dado que en el capítulo anterior se hizo la distinción entre el juicio del gusto y el juicio crítico, en este segundo capítulo entraremos directamente a la materia que nos compete que es la música desde el punto de vista más rudimentario; nuestra tarea final será mostrar la posibilidad de los juicios críticos en la música, y la empresa empieza con el conocimiento del objeto musical. Por ello, tenemos que ver qué es y lo que hay dentro de un objeto musical. En mi opinión, toda buena teoría estética debe de estar enfocada a cada manifestación o arte en particular. Cada una de éstas tiene sus peculiaridades y, aunque estas manifestaciones puedan partir de principios análogos y tener ciertas similitudes, la teoría también debe de tener en cuenta las diferencias específicas de cada manifestación para incluirlas como elementos básicos de su análisis estético.

A varios autores que han escrito sobre el arte les ha parecido que debe de haber, desde el inicio, cierto tipo de distinción en las entrañas del arte. Theodor Adorno llamaba a uno *arte serio* y al otro *arte ligero*, Collingwood le llamaba *arte* al primero y *artesanía* al segundo. Pese a que usen diferente nomenclatura, lo que ellos intentaban hacer era una distinción entre dos cosas que, para ellos, aparentaban ser lo mismo pero no lo eran en realidad. A mí no me interesa entrar en dicha discusión, sea considerada arte o no, me interesa analizar toda la música que se ha hecho y que se hará pero nada más. No es de mi interés extender mis conclusiones a la pintura o a alguna otra manifestación artística.

Alejándome un poco del tema, hay que tomar en cuenta que es un misterio saber cómo sonaba en realidad la música de Bach, por poner un ejemplo; de igual manera, no se sabe qué es lo que pierde (o gana) la música cuando se pasa a una partitura; y aún menos luminoso es el terreno en el que la bestia salvaje llamada música es domada y enjaulada en

grabaciones que pueden reproducirse indefinidamente. Dejando estos problemas para un escrito futuro de mayor densidad, debemos de regresar a lo que nos ocupa. Si queremos hablar sobre toda la música, debemos enfrentar nuestra primera gran pregunta: ¿qué es la música? Esta pregunta parece no tener una respuesta unificada, sin embargo, apelando un poco al sentido común podemos notar que normalmente un individuo es capaz de discernir entre lo que es música y lo que no lo es. A pesar de esto, John Cage planteó claramente la paradoja con su obra *4'33''*, esta obra es un intento de mostrar que el silencio absoluto no existe —y lo logra— pero no crea música (en mi opinión). En esta obra los músicos guardan silencio y lo que se escucha es el sonido de la audiencia —voces, estornudos, tosidos, pasos— durante cuatro minutos con treinta y tres segundos (medida que él puso porque decía que muchas canciones de *pop* tenían dicha duración y a su vez, la música *pop* impuso esa medida a sus compositores por razones comerciales y tecnológicas).³ Pese a esto, seguramente existen personas que sí la consideran música, pero esto probablemente está relacionado con otro factor. La pista para solucionar este problema nos la da Andrew Bowie. En su libro *Music, Philosophy and Modernity*, Bowie dice: “Nuestra comprensión de la música depende de las correlaciones entre la audición de los sonidos producidos y la consciencia de que lo que se produjo no fueron sonidos arbitrarios y que son susceptibles y dignos de interpretación y evaluación en el sentido más amplio, que puede, por ejemplo, incluir bailar al ritmo de los sonidos”⁴ (Bowie, 2007, p. 6). En otras palabras, todo sonido puede ser identificado como música si ocurre en un contexto adecuado. En el caso de la obra de Cage, esto ocurre porque no sólo se da dentro de una sala de conciertos sino que además ocurre a la mitad de un concierto. Sin embargo, todo el tiempo hay ruidos *ambientales* y esto no implica que sean música. Por ejemplo: al principio del mismo concierto de Cage —antes de que salieran los músicos y el público se acomodara sus en asientos—, seguramente había un ruido muy similar al que ocurre durante *4'33''* pero no se consideró música porque no se encontraba dentro del contexto adecuado. Lo que esta paradoja pone de relieve, y a lo que abre las puertas, es la posibilidad de que todo sonido se

³ En los años 50 y 60 el vehículo estándar para vender música o “samples” musicales era el disco de 45 rpm. Cada uno de cuyos lados duraba poco más de 4 minutos con 30 segundos.

⁴Texto original en inglés: “Our understanding of music depends on correlations between hearing the production of noises and an awareness that what is produced is not merely arbitrary and so is susceptible to and worthy of interpretation and evaluation in the widest senses, which can, for example, include dancing to the noises”.

convierta en música (asunto con el que los músicos han estado experimentado últimamente).

Lo que se representa en este *experimento cageiano* es el ruido que hay en una sala de conciertos o en cualquier otro lugar, en otras palabras, es una demostración de que nunca percibimos el silencio absoluto. Cage logró su cometido, la obra tiene un gran valor experimental porque nos permite reflexionar sobre el silencio, y puede ser considerada algo realmente importante dentro de los fenómenos sociales, pero no es música. La música, a diferencia de muchas otras artes, sucede en el tiempo y debe de tener sonidos en combinación con silencios bajo ciertos patrones rítmicos y otras estructuras o formas. Dada esta definición, muchos podrían argumentar que la poesía cumple con estos requisitos, pero el filósofo Andrew Kania nos da una salida simple para este problema: “Tal vez simplemente excluir explícitamente los sonidos lingüísticos [de la definición] es una manera más fácil de evitar el contraejemplo de la poesía”⁵ (Kania, 2010, p. 3). Otra forma de decir lo que propone Kania, es decir que la música —*en sí*— contiene únicamente elementos musicales aunque pueda incluir otros elementos que son considerados *extramusicales*. En párrafos posteriores veremos que estos elementos extramusicales tienen que ver con el significado de los sonidos, y aunque en apariencia hemos dado una definición circular (o tautológica), más adelante, cuando hagamos un análisis de estos elementos musicales y extramusicales, se esclarecerá la definición.

El problema que expondremos a continuación tiene que ver con un asunto que atañe a la vida cotidiana y que pasa desapercibido, pese a ello, muchos estudiosos del tema lo han detectado como un problema fundamental. Este problema tiene que ver con el hecho de que no toda la música es igual. Siendo el caso de que no toda la música que escuchamos es igual, creo que no se le debe juzgar como si fuera un todo. Por lo mismo, creo fundamental hacer una categorización musical —aunque sea un poco generalizada— para poder comprender mejor cada *tipo* de música y para notar claramente que existen distinciones entre las obras musicales. Dicha categorización se podría expandir hasta el infinito, sin embargo, lo único que me interesa es mostrarle al lector diferencias en la música.

⁵ Texto original en inglés: “Perhaps simply excluding linguistic sounds explicitly is an easier way to avoid the counterexample of poetry”.

Uno de los teóricos más importantes en el análisis filosófico de la música, Theodor Adorno, identificó este problema de una manera muy peculiar. Adorno reconoció que parte de la música que se generaba en el siglo XX tenía alguna diferencia con la música que se había producido anteriormente. Él quiso hacer una escisión en la terminología para poder referirse a esto pero, desafortunadamente, su división entre *música seria* y *música ligera* parece ya implicar cierta valorización que pone a una en un estrato inferior con respecto a la otra. A pesar de esta connotación eurocentrista, el autor tenía una buena razón para hacer esta distinción, por ello, más adelante hablaremos de la importancia de dicha distinción. Por ahora, como queremos ver qué es lo que hay dentro de un objeto musical sin que sea afectado por el sujeto, debemos evitar cualquier valorización que nos cargue de prejuicios, es decir, nos centraremos en hablar exclusivamente del objeto evitando al sujeto. Ya que la terminología que suministra Adorno no parece suficiente, usaré un método alternativo para poder catalogar estas diferencias en la música. Tomaré en cuenta tres puntos principalmente, éstos no agotan todas las posibilidades pero nos permiten tener mayor control del universo musical. Estos puntos son los siguientes: los elementos, el género y el propósito de cada obra.

2.2 Elementos extramusicales y *música absoluta*

Antes de empezar con esta esquematización quiero dejar claro que ésta está principalmente pensada en la música occidental, además, la música conocida como *música de folklor* o *popular*, misma que es la típica de cada poblado, la he dejado, en general, fuera de esta taxonomía. Habiendo dicho esto, en primer lugar haré una distinción que está relacionada con los elementos que usa la música o que usa cada obra. Por lo mismo, empezaré hablando de la música *absoluta*: este término ha sido usado por varios autores y casi siempre ha tenido la misma connotación, aunque llegue a tener pequeñas variaciones. “El término “música absoluta” lo tomó Nietzsche literalmente, refiriéndolo en principio a la emancipación, a la liberación de la música del lenguaje” (Dalhaus, 1999, p. 35). A lo que nosotros nos referiremos cuando usemos dicho término, es a la música aislada de cualquier tipo de elemento extramusical, es decir, sus elementos son exclusivamente musicales. Por elemento extramusical me refiero a cualquier elemento que busque clarificar o indicar el

contenido (significado) mismo de la obra y que corresponde a otra área, por ejemplo, el texto. “La condición de la música absoluta repudia las canciones, la música litúrgica y la ópera: no caben en ella las palabras” (Scruton, 1987, 88), y yo agregaría que esta condición también excluye a cualquier otro *tipo* de música que contenga algún otro elemento extramusical que se nos pueda llegar a ocurrir, por ejemplo, las imágenes. Hutcheson nos ayuda a clarificar la definición de música en su carácter absoluto hablando de que ésta no tiene un original que imitar. Cuando la música no tiene qué copiar es llamada absoluta pero cuando intenta imitar algo, por ejemplo, cuando se le atribuye a una narración, ésta tiene un original al cual imitar, y este original está relacionado con el concepto del cual habla la narración. El concepto le da contenido a la música, la música absoluta carece de un contenido porque no tiene qué imitar o a qué referir.

El término de música absoluta también podría ser entendido como música pura porque se refiere a cierto tipo de música que no se ve afectado por concepto que pretenda otorgarle un significado. Es decir, la música no se convierte en un juego de sonidos que busca tener un significado ligado a algún otro objeto. La belleza absoluta busca representar lo infinito. “Así, en líneas generales, se puede afirmar que lo vocal-plástico representa afectos determinados, mientras que lo musical-instrumental expresa un indistinto <anhelo infinito>” (Fubini, 1999, p. 33). La música absoluta busca lo infinito e ilimitado porque no pretende regirse por concepto alguno o por la idea de imitar a la naturaleza. De igual manera, esta música no busca ser la representación de alguna emoción en particular.

Ahora bien, ya he hablado de los elementos extramusicales, pero, ¿cuáles son los elementos musicales? Los elementos musicales básicos son siete: ritmo, nota o tono, melodía, armonía, timbre, dinámica y forma. Lo cual no quiere decir que no existan más o que todas las obras tengan que contenerlos todos, pese a esto, los ya enunciados son necesarios para comprender la música en general.

En primer lugar tenemos el elemento que parece ser el más primitivo de todos y sin el cual probablemente no podríamos hablar de música: el ritmo. El ritmo consiste en unidades de medida que ocurren en el tiempo y que obedecen a cierta unidad métrica que los determina. En otras palabras, el ritmo es la organización de los sonidos en ciclos de tiempo, y como hablar de sonidos parece ser un poco amplio o burdo, la música acuña ciertos sonidos como

sonidos propios de ella, éstos son llamados notas o tonos. Las notas o tonos son sonidos temperados o afinados que obedecen a algún patrón en su creación.⁶ Las notas pueden cumplir diferentes roles o funciones dependiendo de cada obra, pero siguen siendo las mismas para todas. De este modo es que los sujetos pueden repetir los mismos sonidos en piezas diferentes porque tienen casi siempre las mismas afinaciones. La afinación tiene que ver con unificar los sonidos a ciertas frecuencias. Estas afinaciones no son del todo estáticas porque no se encuentran en la naturaleza ya que el ser humano ha creado convenciones sobre qué frecuencia representa que nota, por ejemplo: *La* índice 3 suele ser una frecuencia de 440 Hz o alguna muy cercana, y las octavas de este *La* se encuentran multiplicando por 2 (880 Hz) o dividiendo entre 2 (220 Hz) la frecuencia original, de igual modo se van obteniendo las demás octavas. Una octava es un intervalo: un intervalo es la distancia que existe entre dos notas (la distancia entre dos notas se da Hz), y en este sentido el intervalo es un elemento que se deriva de las notas. En nuestro sistema occidental cada octava se divide en doce semitonos (notas), pero ésta también es una convención porque hay sistemas musicales que usan mayor o menor número de notas dentro de cada octava y que contienen diferentes intervalos. Además, cada vez más se experimenta en la música y se busca utilizar otro tipo de sonidos que ya no se rijan por afinaciones estáticas, sino se buscan cubrir otras necesidades. Sin embargo, las convenciones que se han hecho sirven para unificar los criterios referentes a la gama de los sonidos, la escritura de éstos y para que sea más fácil comunicar las ideas musicales.

Gracias a estos tres elementos se pueden desprender la armonía y la melodía. “La *melodía* es la función musical que se origina en la posibilidad de combinar los sonidos a diferente altura, con intervalos y medidas” (Bueno, 1965, p. 34). Es decir, es la combinación de las notas usando los diferentes intervalos posibles y las diferentes duraciones de las notas. “La *armonía* proviene de la conjunta sonoridad de varias notas musicales y consiste en sobreponer varios sonidos en la escritura [o en el tiempo]...” (Bueno, 1965, p. 34), en otras palabras, en la armonía las notas suenan simultáneamente para que el efecto sea el de una unidad en lugar de que suenen varias notas sucesivamente. Dependiendo de la cantidad de

⁶ Esta lógica proviene de estudios similares al pitagórico en el cual se dividían los segmentos a la mitad para ver qué sonidos se obtenían en relación con el original. Posteriormente, el ser humano le ha hecho pequeñas modificaciones para que todas las notas tengan relaciones equidistantes, de ahí que estén temperadas las notas.

notas y de los intervalos que la separen, cambia la sonoridad del conjunto llamado acorde. Otro elemento importante es la dinámica, ésta se puede entender como cambios de volumen, el volumen está relacionado con los decibeles, y éstos están relacionados con la potencia sonora. En términos llanos, podríamos decir que un fragmento suena *más fuerte* o *menos fuerte*, y que algo pueda sonar más o menos fuerte implica que se establece una relación entre dos o más sonidos, en este caso, los volúmenes se relacionan entre sí en los distintos momentos de la obra. Si la dinámica sube, el volumen sube; y si la dinámica baja, el volumen baja.

Otro elemento importante es el timbre. El *timbre* es justo esa particularidad que hace que las notas, a pesar de ser iguales, suenen diferente en dos instrumentos distintos. Cada (tipo de) instrumento tiene un *timbre* característico que es parte de las notas que produce y que lo diferencia de los demás (tipos de) instrumentos. “El timbre se compone de dos elementos: el sonido fundamental y la sonoridad que poseen los armónicos superiores”. (Machado, 1993, p. 41). Los armónicos son los tonos o frecuencias que se generan por la tendencia de las superficies (de los instrumentos) a subdividir su vibración en fragmentos más pequeños, y el sonido de éstos está relacionado con el tono fundamental y lo acompañan en todo momento. Es por esto mismo que los instrumentos suenan diferente los unos de los otros, es decir, cada instrumento emite las notas con cierto carácter peculiar.

Por último, tenemos la forma, “La *forma* es la función organizadora por excelencia y en virtud de ella se estructuran los demás elementos que participan en una obra...” (Bueno, 1965, p. 35), esta forma también puede ser llamada estructura y vincula a todos los elementos que aparecen en la obra. La forma se podría decir que es casi toda la obra, es decir, la forma es las relaciones musicales porque incluye a todos los demás elementos pero le falta un aspecto externo a estos elementos que sirva para complementar lo que es el objeto, a esto me refiero con elementos extramusicales que aun así son parte de un objeto musical. Evidentemente he obviado una definición que he usado en repetidas ocasiones: por obra entiendo la totalidad de componentes de un objeto musical, es decir, la suma de los elementos (sean exclusivamente musicales o musicales y extramusicales), el género y el propósito. La diferencia entre forma y obra es que la forma refiere únicamente a elementos

musicales, por el otro lado, el término obra incluye también a los elementos extramusicales que serán explicados posteriormente.

En contraste con la *música absoluta* tenemos estilos que usan elementos extramusicales. Cuando la música tiene texto se le llama canción; cuando la música está subordinada a las obras dramáticas se llama ópera; cuando tiene algún fin representativo se le llama música de programa o programática. De igual manera, relaciono a las imágenes y al título como parte de la música programática —música que busca representar algún objeto o narración mediante los sonidos—, esto es porque el título de una pieza intenta guiar al escucha dentro de una interpretación: la música está sujeta a aquel título que se le otorga. El ejemplo que me parece más claro sobre este efecto es *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi, ¿si no se le adjudicara este título a la obra, la gente diría que escucha las cuatro estaciones del año? A mi parecer la respuesta a esto sería negativa, o mínimo negativa para muchos escuchas. Si uno piensa en el contenido conceptual del título, entonces uno buscará relacionar cualquier elemento que escuche con lo que el título expresa. Es por ello que creo que el título también es un elemento extramusical porque es claro que busca dar o clarificar el contenido de la obra. Sin embargo, es evidente que existen títulos que no contienen esta información. Todas aquellas obras llamadas *sinfonía no. x* o *sonata opus x* no entrarían dentro de un elemento extramusical porque estos títulos solamente servirían para distinguir las sinfonías unas de otras. Por lo mismo podríamos decir que solamente aquellos títulos con pretensiones de insertar contenido conceptual podrían ser considerados como elementos extramusicales. En otras palabras, los elementos extramusicales apuntan a que la música busque imitar o representar algo, perdiendo así su carácter absoluto. Analizando de esta manera la música, surgen preguntas importantes, por ejemplo, ¿en la canción o en el cine, la música está a merced de los elementos extramusicales, o son éstos los que están subsumidos a la música?, ¿qué ocurre con una obra cuando funciona en un momento como canción y luego como música absoluta?

2.3 Diferencia entre música tradicional, *nueva música* y música popular contemporánea.

De nuevo hago la misma advertencia: quiero enfatizar que esta categorización está basada en el sistema occidental de música porque sería un absurdo hablar de sistemas que no conozco. La categorización que hemos hecho hasta ahora es solamente un primer acercamiento, en segundo lugar tendríamos otro tipo de distinción relacionado con el género. El género es una categoría humana que se usa para empacar obras dentro de ciertos archiveros que sirven para comprender mejor ciertas vertientes, en otras palabras, las obras que entran dentro de un mismo género comparten ciertas afinidades sean musicales (instrumentación, ritmo, forma, etc.), geográficas (música austriaca, rusa, francesa) o históricas (música barroca, clásica, neoclásica). Aunque estos géneros los creó el hombre para aglutinar ciertas obras (y esto funciona porque todas las obras de un género comparten ciertos elementos), éstas tienen diferencias entre sí y luego es difícil saber a qué género pertenece una obra.

La distinción, a groso modo, la podríamos hacer entre música tradicional, *nueva música* y música popular contemporánea, aunque hay que tener en cuenta que todas estas corrientes tienen una inmensidad de géneros o corrientes internas. Este tipo de distinción se podría omitir porque está relacionada con los elementos o con aspectos sociales, pero justo se ha creado para facilitar el entendimiento de ciertos aspectos; es natural que el hombre apile en ciertos bloques los fenómenos u objetos que se le presentan para poder analizarlos y entenderlos.

La primera gran rama es la música tradicional (la mal llamada *música clásica*). El comienzo de dicho estilo data de aproximadamente hace seis siglos. Se caracteriza por su instrumentación —que son los instrumentos que usa la orquesta tradicional— y busca cumplir con ciertas reglas tonales y de conducción de voces. Douglas Moore dice lo siguiente acerca de la tonalidad: “Es el plan general de sucesiones de tonos de una composición. Hay una tonalidad o centro tonal, varios tonos contrastantes y un regreso al punto original de partida” (Moore, 1988, p. 304). Lo que es crucial de esta definición es el hecho de que las notas se organizan dependiendo de una nota de inicio o *tónica*, y que dentro de la obra se busca alejarse de ésta, y finalmente, llegar a ese punto inicial que es la

única nota que no contrasta consigo misma. La música tradicional se divide en varias corrientes dentro de las cuales una de ellas es el clasicismo (de ahí que se le denomine erróneamente música clásica). No obstante, tiene muchas otras corrientes como pueden ser el barroco o el romanticismo, por mencionar algunos. Además, se destacan varias formas musicales, por ejemplo, la forma sonata.

En respuesta a este estilo, se creó la *nueva música*. La nueva música es una reacción que intentó derrocar el imperio de la tonalidad y de las convenciones musicales. Algunos de estos autores querían demostrar que la tonalidad no es una ley de la naturaleza sino un esfuerzo histórico “La música no conoce ningún derecho natural, y por eso es tan discutible toda la psicología musical. Ésta era el esfuerzo de reducir la música de todos los tiempo a una <comprensión> invariable, presupone la constancia del sujeto musical” (Adorno, 2003, p. 38). En mi perspectiva, Adorno evidencia el cuestionamiento de la naturaleza de la tonalidad y él apunta a que ésta es una convención social. La *nueva música* buscó crear nuevas sintaxis o lenguajes que parecieron impactar a muchos escuchas porque rompieron con la convención que usaba la música tradicional. A la *nueva música* se le llega a relacionar usualmente con la música atonal porque buscaba romper con todas esas convenciones que tenían que ver con la tonalidad, aunque esta música no es necesariamente atonal. De la nueva música se desprenden varias sub ramas o corrientes tales como el serialismo, la dodecafonía, la música tímbrica y la música de cinta. Cada uno de estos tiene sus categorías particulares y busca crear cosas diferentes basándose en diferentes aspectos. La dodecafonía, por hablar de alguno, no le da jerarquía a ninguna de las doce notas y busca crear consonancias bajo una regla diferente de la tonal.

Por otro lado, surge la música popular contemporánea que, en general, busca continuar con la tonalidad de la música tradicional. Este estilo utiliza una instrumentación usualmente distinta a las anteriores, y es la música que se escucha con más frecuencia en nuestros tiempos. A diferencia de las corrientes anteriores, este tipo de música muchas veces no es *música de academia* y no comparte muchas de las formas que usaban las anteriores. La queja de muchos puristas acerca de este tipo de música es que, en general, es mucho *más sencilla y menos pensada* que las anteriores. Aquí es donde podemos localizar muchos géneros tales como rock, jazz, funk, entre muchos otros; cada uno de estos géneros tiene

sus elementos típicos. Esta música también tiene la mala suerte de ser denominada con un status menor dado que ha tenido muchísima producción y ha puesto mucho énfasis en *la industria musical*.

2.4 Diferentes *propósitos* de la música

“Cada obra de arte tiene, por lo demás, un cierto fin o propósito, con miras al cual fue calculada, y debe ser juzgada más o menos perfecta con relación a la medida en que se haya mejor o peor conformada para alcanzar tal fin” (Hume, 2003, p. 61). Si, por último, analizamos socialmente ciertas obras veremos cómo unas corrientes se hicieron como respuesta a otras porque las diversas corrientes *buscan* cosas diferentes. La música va cambiando dependiendo de las sociedades y de las necesidades. Por lo cual, es importante ser justos y entender por qué o para qué se hizo una obra. A primera vista parece ser un elemento subjetivo pero hay que entender que no depende del sujeto que aprecia la obra sino de quien la creó. El aquí, el ahora y la motivación para hacer una obra son parte de la misma. Por lo tanto, un factor más de crítica sería ver *la justificación* o *el fundamento* de cada obra, que si lo analizamos un poco, veremos que tiene gran importancia para muchas personas (más de las que nos podríamos imaginar). Por ejemplo: la obra *Tears in Heaven* de Eric Clapton adquiere mayor valor cuando uno se entera de que se la escribió a su hijo, cuando éste acababa de morir. El propósito de cada obra se tiene que indexar socialmente y puede convertirse en un tema fuerte de gusto y crítica. Esto es así porque si escuchamos una obra que tiene el propósito de ser lo más innovadora, pero en realidad es una repetición de todo lo anterior, podremos hablar negativamente de la obra en ese sentido, podríamos decir que esa obra no cumple su propósito. Por lo tanto, el propósito es un factor de crítica muy conspicuo.

Dado lo anterior, en un tercer momento tendríamos que analizar los *propósitos* o función de la música. Los dos tipos de distinciones anteriores pueden tener casos en los que no se sabe con exactitud como denominar a cierta obra, pero suelen ser mucho más fáciles de identificar que éste. En cuanto se quiere analizar el propósito de la obra se tiene que salir un poco del ámbito musical y entrar en un ámbito cultural o sociológico. Aquí es cuando

regresamos un poco al sujeto, pero no al sujeto que recibe la obra sino al que la crea. Para entender esta idea es necesario hablar de la importancia de la distinción que hace Adorno y que previamente dijimos que nos serviría para un fin en específico. Adorno reconoció perfectamente que la música a la que él llamaba *ligera* pertenecía a la industria cultural, misma industria que es conocida como la industria del entretenimiento y que, como su nombre lo dice, busca entretener al oyente, en este sentido, esa música no busca crear un efecto ambicioso o extraordinario, simplemente busca ser masificada para que los escuchas —vistos como una masa homogénea— puedan disfrutar de la música de manera inmediata y que, posteriormente, la consuman. No estoy diciendo que esto sea un mal propósito, pero esto era lo que le molestaba a Adorno. Él creía que el mérito de esta música —de haber alguno— se podría encontrar en la técnica de los ejecutantes, pero fuera de eso, la música ligera era una simple repetición de patrones o esquemas que se había visto que funcionaban y agradaban a la gente (aquí podemos ver implícitamente un juicio crítico y su posterior sentencia de belleza, en este caso, señalando el disgusto y la reprobación). Si analizamos un poco esta idea, veremos que este propósito en sí no es malo, solamente no se adaptaba a la idea de belleza de Adorno.

Para seguir desarrollando su idea y explicar por qué cree que éste es un mal propósito, Adorno sentencia: “No obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores es mediado por el *amusement*...” (Horkheimer, 1969, p. 51), para hacerle justicia a su interpretación, *amusement* lo podríamos traducir como atracción o distracción y es el encargado de realizar la purificación de las pasiones. Por lo mismo, Adorno y Horkheimer creen que divertirse significa (necesariamente) que hay que dejar de pensar. Sumado a esto, ellos apuntan que la publicidad es el elixir de la vida de la industria cultural, por ello, la industria cultural ha heredado la función civilizadora porque, gracias a ella, el consumidor tiene la libertad de elección sobre lo que lo va a divertir, pero esta libertad es la libertad de lo siempre igual. Según ellos, esta música tiene el propósito de llegar al mayor número de personas posibles y crear en ellos un gusto. Este gusto, en muchos casos, se intenta por medio de las letras (diciéndole a los escuchas lo que quieren escuchar), “La música como función social está emparentada con el timo, una tramposa promesa de felicidad que se instala en el lugar de la propia felicidad” (Adorno, 2009, p. 226). De todo esto se desprende que la acomodación de su propósito al fin

alcanzado se mediría con respecto al éxito porque el éxito de este tipo de música se mediría en qué tanto consigue el agrado de la gente.

Sin embargo, el fin anteriormente mencionado no es el único propósito que podemos encontrar. Puede haber música que esté pensada para ser bailada o para ser una respuesta a otras obras, y puede haber música que busque ser bailada y que también busque ser masificada. De igual manera, hay música que no busca este lugar común, su enfoque es llegar a producir efectos fuertes que solamente se logran con cierta atención, con cierta forma de mirar o que hace referencia a conceptos poco comunes en los escuchas.

En síntesis, esta categorización hecha a muy grandes rasgos nos permite ver lo imposible que sería hablar de la música como algo totalmente unificado, ¿cómo vamos a medir bajo los mismos patrones la música que busca afirmar la tonalidad y la que está en contra de ella? Si hiciéramos un análisis con una visión tonal, la música atonal sería *como aventar un gato al piano*, es decir, una colección de notas que no contienen ninguna estructura, o ninguna bajo los parámetros tonales. De igual manera, visto desde el otro lado, la pieza tonal sería una pieza con pocos elementos y que no es capaz de crear una lógica propia en cada pieza. Además, podrían existir diferentes categorías que ampliaran nuestra distinción y mostraran que existe aún más diversidad dentro de la música. Por ello sostengo que diferentes *tipos* de música requieren diferentes *formas de mirar* para ser del agrado del escucha, es decir, deben de ser escuchados y analizados de diferentes maneras porque tienen diferentes funciones y objetivos; éstos agradarán sólo a aquellos que disfruten de esas propiedades que emanan de su totalidad. Lo positivo de esta taxonomía es que no lleva ningún juicio implícito y así nos mantenemos imparciales. Los *tipos* de música son justo las características objetivas que posee una obra, es decir, cierto tipo de propósitos, elementos y género. Pero esto no es lo único que se necesita para hacer los juicios críticos. En el siguiente capítulo tendremos que hacer una distinción entre tipos de escucha y entre las distintas disposiciones de apreciación musical que pueden tener los escuchas.

Capítulo III

Sociología de la música

3.1 ¿Por qué hacer una sociología de la música?

La sociología nos permite ver la segunda parte del objeto musical (el aquí y el ahora de la obra) y nos muestra cómo es el sujeto que se enfrenta a estos objetos. En este capítulo podemos identificar asuntos referentes al gusto y podremos notar el valor histórico y contextual de las obras, además, se pueden entender ciertas tendencias si analizamos la música como un fenómeno dinámico en sentido social.

“El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin, 1989, p. 3). La autenticidad, a pesar de no ser una propiedad musical, es fundamental para entender una obra. El momento y el contexto son esenciales para complementar la información de una obra musical. Éstos nos sirven para ver cómo funciona una obra en comparación con otras obras y nos puede ayudar a entender el propósito de la misma. De este modo es posible emitir proposiciones como: “esto es algo nunca antes visto” o “esto ya lo han hecho muchos antes”, etc. La autenticidad para muchos, entre ellos Theodor Adorno y John Cage, es lo que le da real valor a una obra. Para mí, la autenticidad no le da valor a una obra *per se*, es el sujeto quien decide si su autenticidad, o la carencia de la misma, hacen que la obra sea de su agrado o de su desagrado. Buscar la autenticidad es sencillamente una forma de mirar.

Además, si recordamos la necesidad de fijar los propósitos de las obras podemos notar que si sabemos acerca del contexto social de cada obra, podremos entender —en muchos casos— a qué responde, qué intenta hacer o por qué tiene ciertas características. Adorno dice que el arte nunca es individual, siempre depende de un contexto social, idea que me parece totalmente apropiada. Si aceptamos esta visión de la música, podemos obtener aún más información, por ejemplo: podemos entender el impulso de la música llamada *de masas* o *comercial*, ésta tiene el objetivo de vender la mayor cantidad de música sin

preocuparse si es auténtica o no. Si ponderamos lo anterior, nos daremos cuenta de algo fundamental: también necesitamos conocer a los escuchas —los sujetos que se enfrentan a los objetos musicales— porque si existe música enfocada en generar el gusto del escucha común (y su compra), entonces quien componga esta música tiene que saber qué es lo que quiere escuchar el escucha común. El escucha común sería el escucha masificado o mayoritario, es decir, el tipo de escucha del que exista mayor número de sujetos.

Precisamente por lo dicho en el párrafo anterior, en segundo momento nos interesa hacer un análisis sociológico de quiénes escuchan o reciben la música porque serán ellos mismos quienes harán los juicios acerca de las obras. Ahora bien, saber datos biográficos del autor y de las obra pueden ayudarnos a comprender ciertas cosas pero también puede crearnos prejuicios, en este sentido la sociología es un arma de dos filos. Por ello, analizar el contexto de la obra no debe de confundirse con otorgar licencias a los compositores porque de este modo el juicio estaría nublado, sin embargo, conceder licencias parece una actitud normal de todo escucha, lo cual hace que éste parezca un elemento del cual no se puede desprender el ser humano.

Dejando de lado el probable obstáculo que nos podría poner la sociología, recordemos que el punto de usar la sociología es para resolver nuestra preocupación inicial. Recordemos que nos interesa analizar la posibilidad de la existencia de los juicios críticos, es decir, juicios acerca de la música que tengan un carácter universal y que nos revelen información acerca del objeto. En el capítulo anterior hicimos una clasificación de la música que nos guía en la labor del conocimiento del objeto musical pero aún falta que exista el escucha adecuado. La obra como tal no es lo único que importa porque también se requiere que el sujeto esté en posibilidad de emitir este tipo de juicios. La música es un arte que busca ser un medio de comunicación entre el que compone o interpreta la música y el receptor. Si no hubiera receptores, hablar de estética musical no tendría mucho sentido. Por lo tanto, si nos interesa analizar la estética musical, misma que sólo tiene sentido en tanto haya un sujeto que la reciba, entonces es necesario hablar sobre los sujetos que reciben las obras de arte, en este caso, los escuchas. Dado esto, sería un error pensar que todos los escuchan son iguales, es decir, creer que todos los sujetos escuchan de la misma manera o que esperan las mismas cosas de la música. Por esta razón me parece más que necesario hacer una

distinción entre los tipos de escuchas que existen. Además, es una realidad que, consciente o inconscientemente, aprobamos como *buena música* lo que la gente que *sabe del tema*, usualmente lo músicos, considera buena música.

En última instancia, esto no es lo único que se deberá de tomar en cuenta, también hay que tomar en cuenta que los escuchas solemos tener diferentes disposiciones dependiendo de las circunstancias que vivimos en ciertos momentos. Por ello, me atrevo a decir que hay música para diferentes momentos, y esto no hace que una sea mejor que otra. Por otra parte, parece que la predisposición o los prejuicios son inevitables. Justo por esto creo que es necesario tomarlos en cuenta. Esto no es parte de la obra, pero si van a tener resultado en el juicio de valor, entonces tomarlos en cuenta tiene que ser valioso. Por tanto, cuando el sujeto emite un juicio de valor, podemos tomar en cuenta los prejuicios que puede tener para desecharlos de su juicio y así obtener indirectamente información del objeto.

El parámetro para medir si una obra es buena o mala, bella o no bella es enteramente social, de igual manera, ciertos momentos históricos le dan mayor valor a ciertos recursos o valores internos de la obra. Cada corriente en su momento tuvo aceptación de los escuchas y por eso se volvieron importantes. Incluso parece necesario que la música sea dinámica en el sentido de que vaya renovando sus elementos porque la necesidad de cambio se torna como un valor agregado en muchos momentos. No obstante, dentro de cada sociedad o época existen diferentes tipos de espectadores y tenemos que tomar en cuenta ese aspecto.

3.2 Tipos de escucha

Hemos reiterado en varias ocasiones que existen diferentes tipos de escucha y que es necesario darnos cuenta de las diferencias que existen entre ellos. Para esta labor será necesario crear alguna terminología que nos permita hablar de ellos y que sirva para explicar sus características a muy grandes rasgos —aunque podría ser que no estemos contemplando todas las opciones posibles porque cada sujeto es diferente y siempre habrá particularidades—, pero sí contemplaremos las cosas de una manera tal que se nos facilitará el trabajo de análisis sociológico de los escuchas. En su libro *Introducción a la sociología de la música*, Theodor Adorno hace una categorización bastante interesante sobre los tipos

de escucha u oyente. Basándome en el mismo, retomaré los que me parecen más interesantes y pertinentes para darle un posible rostro a nuestro crítico, y desecharé algunos de ellos porque, en mi opinión, no son muy necesarios y fácilmente podrían ser incluidos en alguna de las otras categorías.

La distinción de escuchas se podría resumir, a final de cuentas, en dos grandes bloques de escuchas: los que pueden emitir los juicios críticos y los que no lo pueden hacer. Por supuesto, esto se complica porque no es tan fácil saber quiénes están capacitados para esto y quiénes no. Aun así, la finalidad de esta categorización está relacionada con la posibilidad de los juicios críticos. Cabe resaltar que al escindir a los seres humanos en tipos de escucha no estoy diciendo que sea *bueno* o *malo* ser cierto tipo de escucha, simplemente estoy resaltando las diferentes características que tienen y dejo en evidencia que no a todos los escuchas les interesa la música (o no de la misma manera).

El primer tipo de escucha que podemos mencionar es el más evidente: el *escucha experto*. Éste tiene conocimiento de los patrones o elementos y sería el escucha más adecuado, según Adorno. Lo que se puede decir de éste es que es el músico *estudiado* que conoce el lenguaje musical, se ha enfrentado a muchas obras y que, usualmente, no juzga de una manera arbitraria las obras. “Quien, por ejemplo, se viera confrontado a una obra disgregada y ajena a los sólidos apoyos arquitectónicos, como el segundo movimiento *Trío para cuerda* de Webern, y fuese capaz de designar las partes que la conforman, esta persona bastaría para encarar este primer tipo” (Adorno, 2009, p. 181). El *escucha experto* parece ser el ideal para hacer los juicios críticos pero es difícil saber si todos los que estudian el ámbito musical pueden ser catalogados de esta manera. Además, posterior al juicio crítico llegará el momento en el que ellos emitirán su juicio de valor, mas no por ello los demás sujetos deben de creer que lo que estos sujetos califiquen como bello será *lo bello*.

Ahora bien, hay que estar conscientes que es un error utópico pensar que todos los sujetos en posibilidad de emitir juicios críticos *deben* de ser escuchas expertos. El hecho de que existan escuchas expertos no nos dice que son los únicos con licencia para emitir un juicio crítico. Otro tipo de escucha legitimado sería: el *buen oyente*. El *buen oyente* o buen escucha no tiene tanto conocimiento musical —o no de manera consciente— como el que

tiene el escucha experto, sin embargo, “Éste también escucha más allá de lo aislado musicalmente; hace efectivas las conexiones espontáneamente, enjuicia con fundamento y no de acuerdo a meras categorías de prestigio o a la arbitrariedad del gusto” (Adorno, 2009, p. 182). Es un tipo de escucha que sabe de música de una manera empírica y que no se rige únicamente por su gusto. Aunque no pueda mencionar todos los elementos o pasarlos a una partitura, como podría hacerlo el escucha experto, este tipo de escucha es capaz de distinguir los elementos de la obra de una manera intuitiva. A pesar de no ser un *músico de academia*, el buen oyente ha tenido el suficiente contacto con los objetos musicales como para entender ciertas propiedades que se desprenden de ellos.

En contraste con los dos órdenes anteriores, el tercero tipo de escucha es el *consumidor cultural*. Este tipo de escucha usualmente consume de acuerdo a la validez pública de lo consumido pero se comporta hostilmente contra los gustos *vulgares* es elitista. Le interesa más la técnica virtuosa de los ejecutantes o el *show* que la música misma. “Respetar la música como un bien cultural, como algo que debe conocerse por su propio valor social; esta actitud va desde el sentimiento de compromiso serio hasta el esnobismo vulgar” (Adorno, 2009, p. 183). Quizás sea este tipo de escucha el más complejo de entender porque es complicado saber hasta qué punto tiene un compromiso real con la música y hasta qué punto este compromiso no es solamente una *fachada* que le da cierto *reconocimiento* social. Por esto mismo, en este tipo de escucha se puede vislumbrar un costal de prejuicios que probablemente nublan su juicio. En este sentido, parece poco probable que este tipo de escucha sea capaz de emitir juicios críticos.

Por último, tenemos el escucha que sólo *escucha la música por entretenimiento*. Este es, probablemente, el tipo de escucha más común en nuestra sociedad. Éste se deja llevar por lo que la industria cultural le proponga y no le importa la música en sí, sino ser entretenido por la misma. Su gusto se adapta a lo que le ofrezca la industria y usualmente rechaza todo lo que no tenga una aprobación general. Además, no le interesa profundizar en la música, ésta es solamente una compañía que le da identidad con el mayor número de escuchas. A su vez, no le importa conocer en sí el objeto musical sino consumir lo que la industria le ponga a su alcance. De este modo, encontramos que los únicos indicados para formular los juicios críticos son los buenos oyentes y los escuchas expertos, es decir, gran parte de los músicos.

Los otros tipos de escucha no son capaces de abstraer los elementos de una obra y cargan una gran joroba de prejuicios.

3.3 Disposiciones de los escuchas

Hay que recordar que emitir los juicios críticos es una opción de aquellos escuchas que tienen la posibilidad de formularlos. Sin embargo, si el sujeto no tiene cierta actitud hacia la música o cierta cantidad de atención dirigida hacia la música, entonces no podrá abstraer los elementos de la obra. Por lo tanto, para ser capaz de formular el juicio, el escucha tiene que estar en cierta *disposición*. Además, esta disposición es importante porque también puede estar relacionada con el gusto que tiene un individuo en un momento específico.

Una *disposición* sería el modo en el que el escucha recibe la música o las diferentes formas en las que reacciona a la música. Esta idea se aclara si ponemos atención a situaciones cotidianas, hay momentos en los que una persona escucha superficialmente una pieza o la escucha de *fondo*. También hay momentos en los que el estado de ánimo del sujeto lo llevan a escuchar la música de una manera en que puede identificar sus emociones actuales con la misma. Por lo tanto, el mismo escucha puede estar en diferentes *disposiciones* de apreciación musical, y éstas pueden afectar su juicio o pueden no permitirle emitir el juicio crítico.

Según Pedro Machado, las disposiciones de los escuchas son básicamente tres (aunque podamos cuestionar alguna de éstas). Para él, las tres formas son: la pasiva, la intermedia y la activa. La manera pasiva es cuando el escucha recibe únicamente sensorialmente la música. “Tienen la actitud pasiva aquéllos que sólo reciben el contenido del mensaje musical como un mero placer sensorial y rítmico” (Machado, 1993, p. 11). La definición del autor es un tanto cuestionable en tanto usa términos como *mensaje musical*. No obstante, nos permite reflexionar sobre el hecho de que, en efecto, hay momentos en que la música se recibe de una manera en la que sólo nos produce un placer pero que no profundizamos en ella ni la oímos realmente poniendo atención. De este modo, un escucha que estuviera en la capacidad de desprender los elementos del objeto no podría hacerlo porque su atención no sería la suficiente como para abstraerlos.

Para Machado, la segunda forma de apreciación es la disposición intermedia. Esta forma se puede ver como un paso posterior en comparación con la forma pasiva, el sujeto pone mayor atención pero esto solamente como un medio para dejar lugar a la fantasía. “En la actitud intermedia, el oyente pone su atención en la música, no para comprenderla y gozarla en sus más íntimos secretos, sino para usarla como un estímulo que ponga en movimiento su fantasía e imaginación” (Machado, 1993, p. 11). Un ejemplo de este tipo de apreciación podría ser cuando un sujeto pretende bailar a la música o improvisa sobre la misma. Yo creo que probablemente se podría juntar este tipo de apreciación con la anterior en el sentido de que no están aspirando a tener un carácter universal. Las sensaciones, la fantasía y la imaginación parecen ir todas de la mano por ser parte de lo subjetivo, razón por la cual *recibir placer sensorial* y *poner en movimiento la fantasía e imaginación* son cosas muy parecidas y siguen sin ser algo del objeto (algo que tenga carácter universal).

En tercer lugar tenemos la manera activa, ésta se da cuando el escucha pone total atención y es capaz de escuchar la estructura y los demás atributos o elementos de la obra musical. “El oyente activo pone un máximo interés y concentración intensa en el desarrollo interno de la música” (Machado, 1993, p. 11). Parece que únicamente la gente musicalmente entrenada, es decir, el escucha *experto* y tal vez el *buen oyente*, son capaces de llegar a tener esta actitud. Para hacer un juicio crítico se necesita tener este tipo de apreciación musical porque el mismo músico experto, si no pone la atención necesaria, será incapaz de decodificar los sonidos. “Esto quiere decir que la música sólo entrega los frutos de su contenido a aquellos que la siguen activamente” (Machado, 1993, p. 12). Aquí podemos responderle al autor que la música sólo expresa, universalmente, forma porque sus contenidos tienen un carácter subjetivo. Ahora bien, no hay que meter término erróneos a las disposiciones como el de *comprensión musical*. Hacer un juicio crítico no sería *comprender* la obra. *Comprender una obra* parece sinónimo de “entender el mensaje o lo que quiere decir la obra”, pero ésta no tiene contenido —menos aún en su carácter de música absoluta. Lo que sí se puede hacer es decodificar los elementos musicales, y creo que ésta tal vez era la intención real de las palabras del autor. Si hacemos esta interpretación, me parece bastante útil aunar esto a los juicios críticos. Sin embargo, falta delimitar en qué consiste esta decodificación musical. En este punto es de gran ayuda la aportación del filósofo Bolívar Echeverría, quien dice: “Finalmente, el elemento que

permite cifrar y descifrar la información en calidad de mensaje, manejar de manera adecuada al contacto para poner y para reconocer en él su consistencia simbólica, elemento que está “en posesión” lo mismo del emisor que del receptor, lo llamaremos el código” (Echeverría, 2010, p. 78). El código, en este caso, no tiene un mensaje conceptual, el código son los sonidos y sus correspondencias, es decir, que un escucha sea capaz de saber cuándo suena un acorde mayor, cuando hubo una transposición, cuando cambio el tiempo, etc. En nuestro contexto, decodificar se distancia del simple escuchar porque el ideal es que el escucha perciba la música como algo más que un conglomerado de sonidos, lo que realmente significa esta decodificación es la capacidad de escuchar con claridad los elementos musicales en una obra, y esta claridad implica que el escucha puede transmitir estos elementos.

En resumen, tenemos sólo dos tipos principales de apreciación musical: pasiva y activa. Para que se puedan hacer los juicios críticos se necesita una disposición activa. No obstante, no es malo escuchar obras de manera pasiva, sin embargo, esto está relacionado con otros fines, por ejemplo: para tener algo de fondo mientras uno trabaja. Las disposiciones también tienen que ver con los estados de humor del sujeto. Si un individuo está triste y escucha música que él relacione con lo triste, entonces podrá ser de su gusto en ese momento, pero en cualquier otro momento le podría desagradar. No obstante, los estados de ánimo no tienen influencia en el juicio crítico porque el crítico debe de ignorarlos para permanecer libre de prejuicios.

Hasta ahora el planteamiento que hemos hecho busca reflejar la sociedad, pero ¿hasta qué punto estamos mirando a un mundo ideal? Hay que tomar en cuenta varios puntos, por ejemplo: ¿existen realmente los escuchas expertos?, ¿hay mayor número de escuchas que pueden hacer los juicios críticos o que no los pueden hacer? Una conclusión importante es notar que hay música *diseñada* para encajar perfectamente con las aspiraciones de cierto tipo de escucha. Evidentemente la música que esté enfocada a lo que busca el escucha promedio, que es la mayoría, entonces tendrá más éxito en cuestión de gusto. Justo esto es lo que busca la industria cultural o la industria del entretenimiento, lo cual no quiere decir que esta música sea *mala*, sino que su propósito es otro.

Dado que se hizo este análisis y que que no toda la música tiene los mismos propósitos, podemos decir que cada corriente suele buscar *efectos* distintos en el escucha. Por lo mismo, sería un terrible error decir que una pieza es mejor porque busca crear tal o cual efecto que al sujeto en cuestión le gusta. Pensar de esta manera sería entrar a las aguas de los prejuicios y creer que la música tiene una misión única o no es realmente música. Para evitar esto y conseguir la universalidad, propongo hacer un análisis estrictamente relacionado con los elementos formales y estructurales de la obra. El análisis sociológico de los escuchas será muy útil para discernir qué juicios están cargados de prejuicios y qué juicios pueden aspirar a tener cierto fundamento universal. Por ello, pese a ser un poco elitista, será necesario que el juicio crítico sea formulado por una persona que conozca de música, y por lo mismo, es precisa la diferencia que hemos hecho entre los escuchas. Nuestra próxima labor será saber qué es lo que se puede decir acerca de los elementos de una obra musical.

Capítulo IV

Formalismo

4.1 La utilidad del formalismo

Ya que sabemos qué es el objeto musical y quiénes son las personas capaces de decodificar su lenguaje, entonces sigue saber cómo analizar los elementos musicales, es decir, debemos dejar claro cómo debe de ser el trabajo crítico. La belleza de la música absoluta —las características que deben de encontrar su correspondencia con la idea de belleza del sujeto— se debe de encontrar en lo musical, es decir, en la forma y no en los contenidos porque la música no expresa contenidos universalmente compartidos ni tiene un original con el cual compararse. Con estos contenidos nos referimos a lo que sería equiparable a la semántica, y con la forma a la sintaxis. Dentro de la sintaxis entrarían los elementos musicales, es decir, cómo se unen las notas, como se encadenan, etc. La semántica sería de qué habla o qué significan los sonidos. En las canciones la letra podría entrar dentro del contenido, sin embargo, hay que tomar en cuenta que de todos modos cuenta con un *cimiento* de música absoluta. “Todas las descripciones fantásticas, características y paráfrasis de una composición musical son figuradas o erróneas” (Hanslick, 1947, p. 58). No se puede hacer una crítica de belleza basada en estos errores o metáforas, la crítica se debe de hacer con base en algo de lo que se pueda hablar con carácter universal para que así vaya más allá del sujeto. En el caso de la música, el ámbito universal solamente se encuentra en las propiedades que se desprenden exclusivamente de la música (de los elementos de cada obra). Más adelante podremos insertar el análisis de los elementos extramusicales en donde sí entrará en juego el contenido. Por ahora, la tarea es analizar cómo funcionan los elementos formales, mismos que para cualquier sujeto serán iguales, por ello, esto es lo que está en el campo del crítico; las demás adaptaciones de lo que dice la música no nos llevan a los juicios críticos. Por lo tanto, la herramienta que usará el crítico es el análisis formal.

Para empezar, es necesario saber a qué nos referimos con “formalismo” o con “análisis formal” (términos que usaré indistintamente). Nos referiremos al formalismo en dos sentidos: el primero tiene que ver con la distinción forma/contenido que se suele usar en el arte, contenido es lo que se dice y la forma es cómo se dice, de qué manera se dice; en segundo lugar, “Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esta organización constituye su *forma*” (Zamacois, 2002, p. 3). En el capítulo II se mencionó a la forma como un elemento de la música pero ésta a su vez contiene a todos los demás, es un elemento que se conforma de todos los otros. Para los fines del crítico, estos dos posibles significados que puede adquirir el término formalismo convergen en la información que entregan por lo que se pueden entender dentro de un mismo análisis. Este análisis se hace para ser capaces de hablar sobre las cualidades *escondidas* de los objetos musicales, dichas cualidades serán el resultado del juicio crítico. Estas *cualidades escondidas* o características emergen de las relaciones que se pueden encontrar entre los elementos de la música. Por último, el crítico no debe de juzgar la obra comparándola con su idea de belleza, o si lo hace, no debe de esperar que esta aseveración final tenga un carácter universal porque dicho juicio sería diferente del juicio crítico.

Este tipo de análisis suele hacerse sobre una partitura (aunque esto no es necesario). La música se puede pasar a una partitura porque los sujetos —aunque no todos— son capaces de escuchar y decodificar los elementos. Si esto no fuera así, no tendría sentido pasar la música a una partitura. La partitura, en un inicio, le quita las cualidades a la música porque ya no consta de sonidos y porque está varada en el tiempo, pero los símbolos de la partitura son susceptibles de ser reproducidos, de este modo la música cobra vida de nuevo mediante sonidos en el tiempo, es decir, regresa a su estado original. Un problema que salta a la vista y que no buscaremos resolver, aunque vale la pena mencionarlo, es ver qué es lo que se pierde o lo que cambia cuando se pasa la música a la partitura. Además, entra en juego otro factor importante del que se puede hacer —y del que se ha hecho— mucha filosofía: la *interpretación musical*, entendiéndola del lado del sujeto que hace sonar la música, no del que la recibe. Regresando al tema, en mi opinión, la partitura *en sí* no es música, simplemente es un modo de representarla y comunicarla, se convierte en música en cuanto se reproduce. La abstracción —transcribir la música— permite ver ciertas características que tal vez pueden no escucharse a la primera reproducción (o inclusive con muchas

reproducciones). En otras palabras, para apreciar ciertos elementos puede ser necesario escuchar una obra varias veces o detenerla en tiempo por medio de una transcripción. Aquí surge otro cuestionamiento que se quedará sin respuesta: ¿en tiempos en los que no se tenía la facilidad de reproducir tantas veces una obra, la apreciación de los escuchas era diferente?

“Se insiste en contemplar lo musicalmente bello nada más bajo la faz de la impresión subjetiva, afirmándose a diario en libros, críticas y conversaciones, que los afectos son la única estética de la música y los únicos autorizados para fijar los límites al juicio respecto a la misma” (Hanslick, 1947, p. 15). El juicio crítico es el que se fija en las cualidades de la obra, aunque aun así la belleza reside en lo subjetivo. Sin embargo, se pueden ver en sí las propiedades de la obra gracias a este análisis y el crítico tendrá razones para posteriormente elogiar o castigar la obra. Sumado a ello, estas características son las que en muchas ocasiones se reflejan en los afectos, que, además de ser subjetivos, no se sabe con seguridad cuáles son porque muchas veces los mismos sujetos no son capaces de enunciar los afectos que les produce la música; el crítico no podría hacer una crítica basada en estos afectos. Por ello, el crítico no debe de buscar vestigios de melancolía o de alegría (por poner ejemplos), el crítico debe de centrarse en cosas que cualquiera podría encontrar, de ahí que su juicio pueda adquirir un carácter universal; el crítico encontrará elementos y las relaciones que hay entre ellos.

El formalismo tiene relevancia porque las formas son susceptibles de ser identificadas por los escuchas, “Para que una forma sea una forma significativa, se tiene que entender como tal, en vez de ser registrada como una serie de elementos inconexos”⁷ (Bowie, 2007, p. 15). La idea de forma apunta a que hay algo que se debe de entender, y lo que se debe de entender son las diferentes partes que se forman del conjunto de relaciones de los elementos. Hablar de las obras en términos de forma ayuda al investigador a tener una comprensión mayor de las obras a las que se enfrenta. Los estudiosos de la teoría musical han encontrado ciertas cualidades que se han repetido en las obras y que agradan, pero esto no implica que necesariamente tengan que agradar o que son la manera *correcta* de hacer

⁷ Texto original en inglés: “For a form to be a significant form at all, it has to be understood as such, rather than merely registered as a series of unconnected data”.

música. Cada corriente o estilo ha acuñado reglas propias y castiga o elogia con respecto a éstas. “Las *formas musicales* no gozan de buena fama: han aprisionado en una sistemática cosas que constituyen un curso histórico y las han hecho derivar hacia esquemas alejados de la música; han reducido la música a conceptos sin vida. Dicho en pocas palabras, las formas musicales operan con cascarones vacíos de sentido” (Kühn, 1994, p. 9). Las formas sirven para tener control sobre los objetos que se nos presentan aunque se ha creído que el pensar la música exclusivamente como repetición de formas *vacía* la producción de la misma, sin embargo, el crítico debe de ver en las formas un molde de ayuda en lugar de una fuente de prejuicio. Ahora bien, cualquier sujeto escucha la forma aunque no pueda distinguirla como tal o aunque no distinga sus elementos, es decir, no todo sujeto puede decodificar la música pero todo sujeto la escucha. Esto se sigue del hecho de que los elementos se tienen que reflejar en lo que oímos necesariamente, de no ser así, todas las transcripciones serían innecesarias e incorrectas porque no tendrían nada que ver con el objeto.

El análisis musical también nos ayudará a develar el misterio sobre por qué se menosprecia tanto la música *diferente* de la música tradicional. Si se hace un esquema formal, se podría ver que tiene *menor riqueza* en cuanto a ciertas propiedades. Quizá carezca de variedad, tenga un movimiento brusco de las voces o alguna otra cualidad castigada por las corrientes tradicionales. También hay que tomar en cuenta que hacer un análisis formal que sirva para todos los tipos de música parece una labor muy complicada ya que los elementos tienen que ser vistos de cierta manera. Por ello es necesario saber sobre los diferentes tipos de música ponderando sus modos de creación. Por ejemplo: en la música serial un uso sofisticado de los elementos de la serie y su sucesión puede hacer que ésta adquiera un elogio en ese sentido. Por lo tanto, hay que dar crédito a los músicos y no creer que ha sido inútil que hagan análisis de obras musicales; los valores que ellos encuentran en ellas no las hace mejores o peores, sino que las hace complejas, repetitivas, o cualquier otra cualidad que puedan enunciar.

4.2 Análisis musical

Mi próxima tarea es entrar directamente al quehacer analista. Será este el momento en el que entraremos en la mente de un aprendiz de música que quiere develar los secretos de la composición y veremos cuáles son las cualidades que se pueden encontrar en la música. Este análisis se centra exclusivamente en los elementos musicales (de los demás elementos tendremos que hablar posteriormente). Vale la pena aclarar que no me propongo hacer un análisis musical ni tampoco un tratado musical sobre el análisis musical. De igual manera, hacer un análisis filosófico del quehacer del músico analista es una labor inmensa para la brevedad de este apartado. Por lo tanto, solamente me centraré en ver qué es lo que haría el crítico sin caer en vistas microscópicas de cada aspecto.

Ha habido muchos músicos que han intentado escarbar dentro de los objetos musicales y encontrar formas de analizarlos desde muchos sentidos diferentes. Esto se viene haciendo desde hace siglos y, por ello, la teoría que se ha hecho no debe de ser vista como un manual para crear la *obra correcta*, simplemente ha acrecentado el conocimiento del ser humano sobre el quehacer musical. Los tratados de música —aunque sean manuales de enseñanza musical— terminan analizando obras desde perspectivas particulares. Tom Pankhurst nos ayuda a adentrarnos dentro del trazo histórico de la teoría musical diciendo:

La mayoría de las áreas de interés analítico que se desarrollaron durante este periodo [1800] continúan hasta nuestros días: estudios de forma y género; exploraciones del proceso creativo, particularmente a través de cuadernos de compositores; tratados de armonía y contrapunto; y, finalmente, varios intentos de describir los trabajos musicales en términos de su “significado”. No es, sin embargo, hasta alrededor de la llegada del siglo veinte que los académicos empezaron a hacer trabajos realmente detallados, exhaustivos y sistemáticos, característicos del análisis formal de la música⁸ (Pankhurst, 2008, p. 3).

Estos tratados musicales pasan la música a la partitura para su análisis y, con un sinfín de ejemplos, explican los diferentes tipos de relaciones que se dan entre los elementos: el contrapunto, la conducción de voces, etc. Ponderando estos escritos desde el punto de vista de la lógica clásica, podemos encontrar en la música cosas que son idénticas entre sí en

⁸ Texto original en inglés: “Most of the areas of analytical interest that developed during this period still persist today: studies of form and genre; explorations of the creative process, particularly through composers’ sketchbooks; theories of harmony and counterpoint; and, finally, various attempts to describe musical works in terms of their “meaning.” It is not, however, until around the turn of the twentieth century that scholars started to do the really detailed, comprehensive and systematic work characteristic of formal music analysis”.

todos sus componentes y cosas que van separándose unas de otras, todo esto se puede reducir a dos cualidades básicas: identidad y la carencia de la misma. Aunque, a diferencia de la lógica, nosotros podríamos señalar grados de *semejanza* o grados de *no identidad*. Si así se quiere ver, el análisis es un trabajo de comparación de los diversos fragmentos de una obra.

Para pasar de lo anterior al lenguaje del músico analista podemos hablar de repetición y de contraste, sin embargo, esto parece ser muy general porque seguramente hay diferentes tipos o niveles de cada uno de éstos y, además, todos van de la mano. Una buena caracterización de lo que estoy aventurando la encontré en un tratado sobre la forma musical y es la siguiente:

Repetición: se retoman ideas y partes sin modificaciones; son *iguales* unas a otras.

Variante: se modifican ideas y partes; son *similares* entre sí.

Diversidad: ideas y partes se alejan unas de las otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente; son *diferentes*.

Contraste: ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente *opuestas*.

Carencia de relación: ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son *ajenas* (Kühn, 1994, p. 18).

En primer lugar tenemos la repetición, la característica más sencilla de entender, es la duplicación de los elementos en un momento diferente. Es común escuchar repeticiones en la música y podríamos hablar de varios tipos de repetición: repetición total (todos los elementos se repiten), repetición rítmica, tímbrica, melódica, armónica, etc. En segundo lugar, tenemos la variante, misma que también puede ser tímbrica, rítmica, de dinámica, melódica o de todos sus elementos. La variante o variación es una pequeña diferencia. Si analizáramos porcentualmente el fenómeno, podríamos decir que conservaría 75% o más de parentesco con el otro pedazo musical. De aquí se sigue, que un fragmento puede ser una repetición tímbrica y rítmica, pero una variante en dinámica, melodía y armonía.

De vuelta al análisis de propiedades relacionadas con la identidad, nos encontramos con la diversidad, viéndola porcentualmente, tendría aproximadamente un 50% de diferencia o semejanza con respecto a otro fragmento. A diferencia de ésta, el contraste tendría un 25% de relación con el otro fragmento. Y por último tendríamos la carencia de relación, en ella

no tendrían cosas parecidas o prácticamente nada, se podría decir que tienen 10% o menos de relación. De igual manera que con la repetición, todos estos alejamientos de igualdad pueden ser rítmicos, tímbricos, etc. Mientras más elementos cambien, más contrastan dos ideas musicales.

Este es un momento acertado para aclarar qué es lo que se compara en estas relaciones, es decir, definir los tan mencionados *fragmentos*. Los músicos hablan de motivo, de frase, de periodo pero, ¿a qué nos lleva todo esto o qué intenta representar? Todas estas categorías van fragmentando las obras en partículas más pequeñas. El motivo, por poner un ejemplo, es el agrupamiento más pequeño que hacen y no tiene una medida exacta (cabe aclarar que ninguna de estos términos tiene una medida exacta) aunque pueden ser una par de notas o un poco más. Lo que quiero resaltar es que lo que hace el análisis es comparar los motivos, las frases, los periodos, etc. porque es más fácil ir escarbando parte por parte.

De esta manera nos podemos aventurar a entender la idea musical de equilibrio. “Mediante reparaciones, concordancias y contrastes complementarios, los diversos fragmentos y grupos de compases se relacionan entre sí y se equilibran mutuamente. La concordancia entre partes viene dada, sobre todo, por las analogías rítmicas. En lugar de un movimiento fluyente, domina la articulación en *grupos y proporciones*; en vez de un flujo ilimitado, rige un factor de *persistencia*. El equilibrio se manifiesta como orden, simetría y circularidad [redondez, planteamiento cíclico]” (Kühn, 1994, p. 58). El equilibrio es el uso de los cinco tipos de repetición y contraste que mencionamos previamente.

Con esta visión que intento defender también se puede entender lo que es el climax musical, “Climax es un punto de intensidad máxima, sea en una frase, en una sección o en todo un movimiento. La música alcanza una culminación dramática/emocional”⁹ (Belkin, 2008, p. 25). Aunada a esta definición, Belkin, un músico preocupado por la composición musical, dice que esto se puede lograr con un crescendo (volumen mayor contrastante con lo anterior), con líneas que suben (notas más agudas en relación con la anteriores de línea), expandiendo el registro, o incrementando la tensión armónica; esta intensidad entonces parece ser, en última instancia, un aumento. El climax se forma, se culmina y se resuelve

⁹ Texto original en inglés: “A climax is a point of maximal intensity, whether of a phrase, a section, or a whole movement. The music reaches an emotional/dramatic culmination.”

cuando disminuye. Ya sea que hay diversidad, variante o contraste, el climax tiene que contrastar con lo demás para sentirse como tal, además, el autor apunta que suele haber más de un climax.

Para finalizar con los elementos metodológicos del trabajo del crítico, no hay que olvidar que el análisis de diferentes tipos de música se suele hacer de diferente manera y fijándose en diferentes aspectos. Por lo mismo, estoy poniendo cualidades que sirvan para todos en un inicio, pero después hay que atacar sus peculiaridades. Cada uno de los sonidos adquiere significado sólo dentro del contexto. Pero este significado, como ya se ha dicho, no es un significado conceptual; las notas adquieren una función. Por ejemplo: en la música tonal importa ver qué tanto se acerca o se aleja uno de la nota base de la tonalidad, es decir, importa saber en qué grado se está, cuando hay modulaciones, etc. En otros tipos de música o en otras formas pueden ser relevantes otras relaciones.

En resumen, las cualidades que pueden interesar al crítico pueden ser: (a) mucha repetición rítmica, melódica, armónica, etc.; (b) muchos cambios tímbricos, rítmico; (c) muy poca modulación, mucha modulación; entre muchas otras cosas que se pueden mencionar como resultado de este análisis.

La limitación de este análisis es que deja varadas socialmente a las obras, y para el crítico también es necesario entenderlas dentro de los contextos en los que se desarrollan. Repetición y cambio no sólo se reflejan en una obra sino que pueden estar repetidas en varias obras, negando así la autenticidad. Por eso en un momento posterior el crítico puede hacer lo mismo que hizo al interior de la obra pero comparando una obra con otra, o una obra con varias obras. Esta fase posterior del juicio crítico es lo que abordaré en el siguiente capítulo.

Capítulo V

La unión del formalismo y la sociología

5.1 Semántica musical

Para completar la información sobre el objeto musical se requiere añadir el aspecto social de las obras, con esta adición también se pueden comparar —formalmente— entre sí, además, se puede añadir el papel del propósito o fundamento y, finalmente, se puede ver la función y el análisis de los elementos extramusicales. En el capítulo anterior mencionamos cuál es la forma de una obra musical pero no se dijo nada acerca del contenido de ésta. El contenido de una obra es aquello de lo que habla. Por ello, hay que aclarar ciertas cosas acerca del *significado* de la música. Mucho se ha dicho que el contenido de las obras consiste en las *emociones* o *sensaciones* que éstas nos despiertan. Sin embargo, este contenido no es compartido universalmente. Además, la música “Es un lenguaje, pero uno sin conceptos” (Adorno, 2009, p. 224). Si las emociones fueran compartidas por todos, cualquier sujeto las podría indicar con seguridad al escuchar una obra y la música por sí sola serviría como un lenguaje claro y universal para comunicar concretamente ideas y emociones, cosas que no ocurren. El *significado* de una obra —las sensaciones que ésta evoca en los sujetos— es un terreno en el que hay opiniones encontradas. Por lo tanto, podemos decir que el significado musical se queda anclado en un plano subjetivo, sin embargo, existe la posibilidad de que las obras puedan adquirir un significado universal de alguna otra manera. En el capítulo II dijimos que los elementos extramusicales son los que buscan clarificar o indicar el contenido de la obra (el significado). De ahí se sigue que la música sin elementos extramusicales carece de un *contenido declarado*, sin embargo, es preciso aclarar que el hecho de que la música, en su carácter absoluto, no exprese contenidos *claros*, no significa que los escuchas no se los atribuyan (aunque éstos se queden en un carácter subjetivo). En adición, es importante resaltar que el papel del significado de la música sin referentes extramusicales (el significado que los sujetos le dan

a la música absoluta) queda fuera de la jurisdicción del crítico por ser, por definición, subjetivo.

Según el filósofo Malcolm Budd (1992, p. 153): “El significado absoluto de una obra musical es intramusical: se refiere solamente a los patrones y las relaciones establecidas dentro de la obra y de la naturaleza intrínseca de los procesos contenidos dentro de la misma. El significado referencial de una obra musical consiste en la relación en que la obra se encuentra con cualesquiera fenómenos extramusicales a los que se refiere”¹⁰. El significado referencial de la obra solamente se encontraría dentro de los elementos extramusicales, en otras palabras, éstos buscan dar un referente a la música. Para hablar con más detalle sobre estas referencias habría que realizar todo un tratado sobre cómo se puede hacer referencia a los objetos usando los elementos musicales. Dado que no quiero caer en estas sutilezas, simplemente intento dejar claro que es posible encontrar un contenido universal en las obras, pero este contenido se encuentra y está relacionado con los elementos ajenos a la música.

Ahora bien, no se tiene que confundir lo anterior con una noción de *comprensión musical*. Esto se aclarará si logramos respondernos la siguiente pregunta: ¿existen los malos entendimientos de la música? A lo que yo respondería: de los elementos extramusicales (en caso de existir), quizás sí; sin embargo, en la música en sí no hay un entendimiento porque no hay un contenido o significado que tenga que ser *comprendido*. Es cierto que habría un entendimiento relacionado con la decodificación (misma de la que ya hablamos en el capítulo III), pero esto se aparta de la concepción general que se tiene de comprensión. Comprensión consistiría en semántica (significado), y decodificación en sintaxis (forma). La comprensión implica entender el contenido conceptual, y la decodificación implica conocer y poder *percibir* o escuchar los elementos. Por ejemplo, la decodificación consiste en saber si sonó un acorde mayor o menor. En cambio, la comprensión consistiría en saber qué es lo que significa dicho acorde. Aunque mucha gente parece creer que la música tiene un contenido universal, la música no evoca las mismas sensaciones o emociones en todos

¹⁰ Texto original en inglés: “The absolute meaning of a musical work is intramusical: it concerns solely the patterns and relationships established within the work and the intrinsic nature of the processes contained within the work. The referential meaning of a musical work consists in the relation in which the work stands to any extramusical phenomena to which it refers”.

los escuchas. Por lo mismo, sería un absurdo hablar de *comprensión musical* en un sentido literal. Además, existe otro gran problema: ¿quién podría decir cuál es una comprensión correcta y cuál no lo es? La respuesta a esto sería que, de poder hacerse, sólo el autor podría dar la interpretación correcta que correspondería con lo que él buscaba. Y si se diera el caso de que el autor tampoco estuviera seguro de cuál es la sensación que emana, entonces no habría una respuesta correcta o una comprensión correcta. Y todo esto se sustentaría en la premisa de que el compositor sabe interpretar la música (o mínimo su música). Además, aquí surgiría un cuestionamiento posterior: ¿si el autor de la obra imprime su sensibilidad en ella, se requeriría el mismo grado de sensibilidad para *entenderla*?

Pese a mi escepticismo frente a la universalidad de las sensaciones o emociones emergentes de la música, creo que sí existe un lugar *común* o *similar*. Lo que quiero decir es que, a pesar de que el contenido no es compartido universalmente, hay sensaciones que muchos escuchas comparten o ciertas emociones que probablemente muchos sentirían con ciertos pasajes de las obras. No obstante, cabe resaltar que aunque ciertos sonidos despiertan cierto tipo de sensaciones *comunes*, estas sensaciones *comunes* son compartidas por varios escuchas, mas no por todos. El fenómeno de las sensaciones compartidas probablemente está relacionado con condicionamientos sociales de la imaginación o de la sensibilidad. La música —vista desde su faceta de música absoluta— podría cobrar sentido universal, si el mensaje se convirtiera en un universal, pero este sentido universal depende necesariamente de la sociedad. Para que el mensaje fuera universal, primero se necesitaría generalizar con qué relacionarlo, si no, no se lograría tener el mismo referente. Y si la música tuviera un referente, parecería que pierde su carácter de música absoluta, en adición, parece utópico que los mensajes se vuelvan universales sin un referente. Por ello, aunque existiera un *lugar común*, tenemos que dejar esta frustrada universalidad de los contenidos exclusivamente musicales fuera del terreno crítico. Estos mensajes subjetivos pueden ser muy valiosos y para fines distintos a los de este escrito, hay que valorar el papel de la sensibilidad y el de la imaginación, y ver cómo es que éstas afectan a la música o cómo son afectadas por la música. Por ahora, podemos decir que la imaginación implica la adjudicación de significados subjetivos en la música: está en el sujeto. Ahora bien, justo para eso están los elementos extramusicales. El título, por ejemplo, ayuda a enfocar la imaginación y podremos entonces elogiar a una obra si lo que escuchamos nos hace una referencia al

título, ya sea de manera directa, irónica, o alguna otra. De igual manera pasa con el texto, la imagen o algún otro elemento. La música funciona como un símbolo que busca referir al concepto de los elementos externos.

Dado que los elementos extramusicales son *prestados* de otras disciplinas, el análisis de éstos se debe de dar desde esas disciplinas. Por ejemplo: el texto de una canción se debe de analizar como un fragmento de poesía y se podrá decir que es *rico*, *elegante*, etc., pero hablando exclusivamente de él como poesía. El sentido común dictaría que, en segundo lugar, se debería de ver la síntesis entre este fragmento de letra y la música; dado que se busca ver lo bello en la obra, se tiene que ver cómo es que se combinan los otros elementos con la misma. Sin embargo, este segundo punto parece estar fuera de las capacidades del crítico porque no tenemos un conglomerado de reglas que sirvan para ver la unión del referente y de las referencias musicales. Aun así, este punto puede ser vital para el gusto musical. Para los fines del crítico solamente quedará dentro el significado de los elementos extramusicales (el único significado con carácter universal que puede encontrar porque no hay significado universal en los elementos intramusicales) y el análisis de los elementos extramusicales desde sus disciplinas propias. El crítico sacrificará la objetividad si intenta hablar sobre la relación entre los elementos externos y los musicales.

5.2 El problema de la subjetividad musical

La subjetividad musical se puede ejemplificar de la siguiente manera: mientras un escucha puede tener la sensación de dolor, otro puede tener la sensación de melancolía, y de esta manera no logran comunicarse de manera unificada sobre la obra. Justo por eso no encuentro atinada la idea de hablar de *compresión musical* (entendida literalmente) y menos de hacer la crítica musical basada en ella. Como ya he dicho, la compresión musical —si se pudiera hablar de tal— consistiría en entender los elementos de la música de manera que se pudieran transmitir a los demás universalmente: la *decodificación*. Aquí surgen grandes problemas que no son el centro de la investigación pero vale la pena mencionarlos porque son parte del quehacer musical. La interpretación musical, entendiéndolo por ello la ejecución de la música, es algo que no se puede escribir detalladamente en una partitura, justo busca

que se le dé un énfasis a lo que está escrito, esto altera —tal vez de manera mínima— el resultado final. Una pregunta interesante en este momento sería: ¿la interpretación puede hacer que las sensaciones que se transmiten o se intentan transmitir sean diferentes? A esta pregunta no soy capaz de dar respuesta alguna. Lo que me interesa y lo que se me hace vital de esta aclaración es que existe algo en la música de lo que no podemos hablar, un ente abstracto más allá de nuestras capacidades de entendimiento. Si a alguien se le dice que toque con melancolía, esto se vuelve confuso porque uno no puede medir la cantidad de melancolía, ni estar seguro si el intérprete está sintiendo melancolía, ni saber si el oyente está sintiendo o escuchando melancolía. Aunque se realizara un experimento para acumular datos sobre esto, seguramente habría diferencia de opiniones. Además, si se hiciera esta investigación y se preguntara, “¿sintió melancolía?”, esto podría predisponer a la persona a buscar la sensación de melancolía en los sonidos. Por lo mismo no sabría cómo realizar esta investigación que podría arrojar conclusiones que mostrarían que sí existe objetividad en los contenidos que arroja la música, aunque me parece una empresa muy complicada. En conclusión, existe algo en la música de lo que no se puede hablar de manera clara y justo el crítico tiene que escapar de este fantasma incorpóreo.

Hemos dicho que la imaginación es lo que hace que el sujeto le atribuya significados a la obra, y los elementos extramusicales ayudan a esta tarea. En este sentido, la música funciona sólo como un símbolo.

Pero si se trata de un símbolo, debe poseer una estructura análoga a la estructura del fenómeno que simboliza: debe compartir una forma lógica con su objeto. Y la manera en que una obra musical puede parecerse a un segmento de la vida emocional es por la posesión de la misma estructura temporal que ese segmento. La estructura dinámica, el modo de desarrollo, de una obra musical y la "forma" en la que la emoción se experimenta pueden parecerse unos a otros en sus "patrones de movimiento y reposo, de la tensión y la liberación, de acuerdo y de desacuerdo, la preparación, la realización, excitación, el cambio repentino, etc"¹¹ (Budd, 1992, p. 109).

¹¹ Texto original en inglés: “But if it is a symbol it must possess a structure analogous to the structure of the phenomenon it symbolises: it must share a common logical form with its object. And the way in which a musical work can resemble some segment of emotional life is by its possessing the same temporal structure as that segment. The dynamic structure, the mode of development, of a musical work and the ‘form’ in which emotion is experienced can resemble each other in their ‘patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change, etc.”

No creo que se puedan representar de una manera lógica las emociones —y menos con pretensiones de universalidad—, pero aunque se pudieran representar, no debe de haber una fusión entre la estructura o lógica de la forma musical y la forma lógica de la emoción o del objeto al que se hace referencia porque carecemos de herramientas para ver cómo se unen (o si representan el mismo fenómeno). Por ello, investigadores como Davidson han propuesto hablar metafóricamente de la música para poder decir algo sobre ella, y tienen razón; no obstante, este tipo de discurso se quedaría en un plano subjetivo, por ello, para hablar universalmente de ella, es necesario evitar el discurso metafórico. Por lo tanto, el crítico debe de separar los elementos extramusicales y de los musicales.

Hablar de música quitándole lo que para muchos parece ser esencial, las emociones, vuelve nuestro trabajo más difícil, pero justo ahí está el problema de la música: querer develar el misterio de las emociones o el sentimiento en la música es entrar en un laberinto que cierra su salida al entrar en él. No se puede saber qué es lo que la música produce a todos los sujetos, pero hay una parte de la cual sí se puede hablar con pretensiones de universalidad: los elementos formales. La obra posee ciertas cualidades que el juicio crítico es capaz de mencionar y que no pertenecen al sujeto: están en el objeto. Por supuesto, es perfectamente válido y razonable emitir el juicio de gusto pero éste no puede aspirar a tener universalidad alguna. El problema de la subjetividad no sólo se da en el aspecto de significado sino también en la *forma de mirar*, misma que tiene que ver con las propiedades que cada sujeto encuentra deseables o censurables en una obra. El crítico debe de alejarse de todos aquellos aspectos externos del objeto que puede encontrar y centrarse exclusivamente en lo que encontró en la forma. Todas estas aclaraciones las creo pertinentes porque muestran la parte subjetiva del discurso musical. El crítico enunciará lo que encontró en el análisis formal, y también hará análisis de los elementos extramusicales analizándolos desde su disciplina propia, pero alejándose de todos estos prejuicios.

5.3 El doble análisis

Ahora bien, ya hemos quitado prejuicios que podrían desvirtuar al crítico y hemos visto cómo analizar los elementos extramusicales, sin embargo, no hemos aclarado cómo insertar

el aspecto social a la música. Del análisis formal se pueden desprender propiedades que quizás compartan muchas obras, haciendo que así se puedan comparar entre sí. Por ejemplo: pueden compartir los mismos acordes, el mismo ritmo, letras con estructuras muy similares o tratando el mismo concepto. Por esta razón, aquí entra en juego un término muy importante para muchos investigadores del arte: la autenticidad. Un factor vital para la crítica musical tiene que ver con la comparación entre otras obras del mismo tipo, sabemos que no hay un original con cual compararlas pero puede haber muchas obras parecidas que permitan hacer comparaciones. Lo interesante de añadir este aspecto de comparación formal entre las obras es que éstas ya no están varadas en el tiempo, y de este modo los esquemas repetitivos (que tanto menciona Adorno cuando habla de la *música ligera*) pueden ser percibidos, de igual manera —y en contraste con lo anterior— pueden nacer otras categorías como la innovación o la originalidad.

Como ya habíamos anticipado en el capítulo III, la autenticidad (o la carencia de la misma) es una categoría necesaria para completar el discurso sobre una obra. No todos los investigadores consideran —y creo que es adecuado— que la autenticidad sea una cualidad necesaria para que una obra sea *arte*. Por ejemplo, John Cage, un reconocido músico estadounidense, dice que no tiene caso hacer obras que ya se hicieron, en este sentido, cree que todos los compositores deben de buscar la innovación. No creo que éste sea un manual necesario, sin embargo, puede pasar que esta cualidad en las obras se convierta en una fuente de gusto, una cualidad del objeto que puede ser considerada bella desde cierta forma de mirar. Por ende, hay que tomar en cuenta las obras a las que ya se ha enfrentado el escucha. Si uno se encontrara haciendo un juicio crítico de una obra y entre sus cualidades encontrara que sus elementos ya han sido usados de la misma manera en miles de obras — asunto que pasa muchas veces con la música de la industria—, entonces podría decir que, en ese caso, la cualidad que resultó de la comparación de los análisis formales la delataría como una obra poco original o sin innovación. De nuevo aclaro que esto no significa que la obra sea mala o buena, pero podría ser fuertemente reprobada por muchos escuchas o sectores sociales. Adorno (2006) por ejemplo, piensa que “el sentido social de los fenómenos musicales es inseparable de su verdad o falsedad, de su logro o malogro, de su contradictoriedad o coherencia. La teoría social de la música implica su crítica”.

Gracias a la idea de tomar en cuenta las obras que se han acumulado en la memoria del escucha, podemos entender la crítica que algunos críticos y filósofos como Adorno (2003) hacen a la nueva música:

Mientras que en la nueva música al público ajeno a la producción la superficie le suene extraña, sus fenómenos más típicos están precisamente expuestos a los presupuestos sociales y antropológicos que son los propios de los oyentes. Las disonancias que espantan a éstos hablan de su propia situación: únicamente por eso les son insoportables.

El gusto quizás también estará relacionado con lo que se ha escuchado, la música que uno escucha de cierta manera se vuelve su universo de posibilidades de creaciones musicales y de aceptación musical, por lo mismo, el aspecto social es necesario para entender el complejo fenómeno de la música “Para el oyente educado por la radio, la coherencia musical en la que se basa el sentido resulta tan oculta en cualquiera de las sonatas tempranas de Beethoven como en un cuarteto de Schönberg, el cual al menos le advierte que se cielo no pende lleno de violines en cuyos dulces sonidos él se embelesa” (Adorno, 2003, p. 18). A Adorno le molestaba que el escucha ya no pudiera escuchar nada más sin reprobarlo porque mentalmente ya estaba limitado a un esquema repetitivo y una lógica musical que usaban todas las obras de la *música ligera* o del radio, en ese sentido, creo que podemos entender su crítica con respecto a la autenticidad. Pero sí sería pertinente aclararle a Adorno que no todas las obras buscan ser auténticas. Como ya he dicho, la autenticidad es solamente una característica como muchas otras que puede tener una obra, encontrarla deseable es una forma de mirar.

El propósito o fundamento se convierte en un aspecto de crítica que trata de la relación entre lo que se busca y lo que se logra. Los únicos propósitos (o parte del propósito) de los cuales el crítico podría hablar tienen que ver con la autenticidad porque es el único que se manifiesta mediante los análisis formales comparados, aunque esto no significa que sea lo único que importe. Por esto mismo, si una obra busca ser innovadora y no lo es, podrá ser criticada en ese sentido, no obstante, el juicio crítico únicamente podrá decir si logro la supuesta autenticidad o no, mas no la valorará. Toda obra lleva dentro de su propósito la idea de ser innovadora, un *tributo* a cierto tipo de obra o la idea de ser una obra más. El propósito se tiene que contrastar con el resultado que ha obtenido la obra. El propósito tiene una parte subjetiva y otra objetiva en cuanto a su crítica. La parte objetiva tiene que ver con su pretensión de autenticidad, la subjetiva tiene que ver con las formas de mirar. Por

ejemplo, si una obra está basada en la clave morse, para algunos esto le puede dar mayor valor musical y en ese momento parece que el propósito (o fundamento) se funde con los elementos extramusicales (tal vez también sea uno de estos elementos). Todas las obras tienen propósito o fundamento, incluso si se hace una obra sin propósito o fundamento parece que el no tener propósito o fundamento es su propósito. El fundamento está en la obra, pero la crítica sobre el logro o el error reside en lo social. Probablemente el goce estético puede ser aumentado por el fundamento o por el objeto al que se hace referencia porque hay gente que considera que ciertos fundamentos le brindan un mayor valor a la obra. En ese caso, la obra tendría como elemento extramusical el fundamento, sin embargo, esto residiría en un plano subjetivo. El juicio crítico no hace análisis de este elemento, solamente lo menciona.

En conclusión, el doble análisis crítico se haría de la siguiente manera: primero un análisis formal que permita ver las propiedades de las obras (tanto musicales como extramusicales); y en segundo lugar, un análisis sociológico de la música que implica finalidad o propósito enfocados a la autenticidad.

En el capítulo VI hablaremos de la arbitrariedad que se desprende de la música. Después de todo el análisis que hemos hecho durante el desarrollo de la tesis, podemos tener más razones para afirmar la variación de gustos en los sujetos, y también tenemos razones para creer que sí existen enunciados comunicables acerca de la música. Si dejamos de lado todo lo que muestra arbitrariedad, encontraremos qué elementos son las que consiguen ser universales. Para concluir este trabajo, veremos cuál sería el proceder de un crítico.

Capítulo VI

Los patrones del gusto musical y los juicios críticos en la música.

6.1 La diversidad de gustos en la música

Los críticos pueden alejarse de los prejuicios y del gusto, gracias a ello, pueden hablar sobre las propiedades de las obras más allá del gusto, sin embargo, siguen teniendo un gusto. A pesar de que los críticos son solamente cierto tipo de escucha, entre ellos existe una gran diversidad de gustos, y si nos asomamos a ver los gustos de todos los tipos de escucha, veremos que esta diversidad de gustos es aún mayor. Aumentando el lente del microscopio, notamos que hay a quienes les gusta la música por el concepto (el contenido que le dan los elementos extramusicales) y a quienes les gusta por la forma. En otras palabras, es común ver sujetos a los que les gustan las canciones por sus letras, pero no le hacen mucho caso a la música: no hacen un juicio acerca de los elementos musicales. Pese a esto, si extraemos conclusiones de todo lo que hemos dicho en los capítulos anteriores, podríamos pensar que la música absoluta solamente puede gustar por la forma porque no hay contenido universal en ella, no obstante, a los escuchas les puede gustar la música absoluta por el contenido que ellos le adjudican. El problema aquí es que existe algo *invisible e incommunicable* que es parte del concepto y de lo que no se puede hablar de una manera universal. Esto quiere decir que si uno quiere ponderar exclusivamente los contenidos de la obra, probablemente todos los escuchas encontrarán, *entenderán* o *sentirán* cosas diferentes. La crítica sobre un objeto musical no se puede basar en algo que no esté en el objeto o que el sujeto no sea capaz de percibir. Si el sujeto le atribuye ideas fantásticas al objeto, haciendo que en esto se base su crítica, entonces no hay una crítica con carácter universal.

A pesar de esta gran diversidad de gustos, la tradición ha considerado a ciertos músicos como *genios*. Por ejemplo, Kant (2003) lo define así “El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y

pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da la regla al arte”. El genio es considerado por la tradición como tal porque crea formas que se convierten en un gusto recurrente de muchas personas (un patrón de gusto), mas no crea *la belleza*; la belleza natural de una obra musical no existe. Las formas que gustan, probablemente, van cambiando históricamente. Por esto mismo, un análisis socio/formal podría servir también para predecir qué tanto hubiera gustado o disgustado una obra en algún momento histórico particular. Aunque la belleza atemporal de la música no existe y está sujeta a un contexto social, los sujetos pueden escapar del gusto predominante de su época. De la misma manera, un compositor puede estar creando formas que podrían ser alabadas en algún otro momento pero odiadas en su momento histórico.

Los genios adquieren el título gracias al consenso de alguna época y son parte del arte de alguna época. Aun así, hay posturas que piensan en el genio como el emisario de la naturaleza y creen que el genio tiene que ir forzosamente en contra del arte de su época. Schiller (1952), por ejemplo, cree que “el curso de los acontecimientos ha dado al genio de los tiempos actuales una dirección que amenaza con separarlo cada vez más del arte del ideal. Éste debe alejarse de la realidad y, con noble audacia, alzarse por encima de las constricciones y exigencias; que el arte es hijo de la libertad y recibe sus leyes de la necesidad de los espíritus, no de las imposiciones de la materia”. Posteriormente abunda un poco más y dice que el arte debe de regirse por las necesidades del espíritu y no por las necesidades materiales. No obstante, la música se encuentra constantemente afectada por el impulso sensible y las necesidades del espíritu —las del impulso formal— se encuentran más lejos de ella. Por ello me parece que la música se aleja de poder concretar las metas del arte ideal. Los genios dependen de su éxito, y aunque a muchos autores les parezca negativo, *el arte* no tiene que estar necesariamente en conflicto con el éxito. Si no existe la belleza ideal y no se puede medir al compositor con base en su cercanía a este ideal, el compositor se convierte en un genio solamente cuando el consenso de algún sector social o de algún momento histórico se lo conceden.

Es común hablar del gusto de cada época como el gusto vulgar, sin embargo, es un hecho que tiende a existir dicho gusto. Varios filósofos, entre ellos Hume, dirían que en todas las

épocas los sujetos necesitarían ser *orientados* porque no saben apreciar la belleza. Pero, ¿su gusto no se basa en lo que ellos consideran bello o agradable? Ese gusto de época siempre va a existir aunque se quiera aspirar a que *el arte* borre todas esas variaciones entre los sujetos. Por momentos pareciera que la belleza y el gusto son opuestos porque la belleza en la experiencia se encuentra en la mayoría de las ocasiones con el *mal gusto*. No obstante, en el fondo existe la esperanza de que algún día ese gusto mayoritario se funda con lo bello. El problema de postura es que se cae en las mismas dificultades con las que se enfrentó Hume porque se sigue pensando en la misma utopía que él porque no parece que todos los hombres aspiren a tener la madurez o la mayoría de edad para poder encontrarse con la belleza ideal. En la música siempre existirá la arbitrariedad.

Como he remarcado, en la música no existe bien y mal, solamente existen diferentes propiedades de las obras. Lo bueno y lo malo, vistos desde una perspectiva estética, parecen depender del individuo. Si entendemos el concepto de *formas de mirar* podemos ver que, vistas de cierta manera, las obras pueden ser juzgadas como bellas o feas, pero esto no es una cualidad intrínseca de la obra, es solamente una atribución social. Los sujetos capaces de hacer juicios más allá de si les gusta o no un objeto musical, son escuchas que auditivamente pueden ubicar las propiedades de las obras. Posteriormente, situando la obra con las cualidades que le competen, podrán hacer un juicio sobre su gusto, (e incluso serán capaces de decir oraciones tales como: “para ser una obra que busca ser innovadora, tiene varios elementos que se han usado en muchas otras; no me agrada”). Las propiedades que salen después del análisis son las que usualmente se reflejan en el gusto y son las que se identifican con el gusto, es de ellas de donde emergen los patrones del gusto.

Aunque en la mente de algunos compositores existe el sueño de crear una obra que sea del gusto de todos los escuchas (una obra que corresponda con la *belleza ideal*), esto parece ser una utopía. Aun así, muchos filósofos han notado que el gusto puede ser guiado o inducido por medio de diversas estrategias de mercadotecnia. Por ejemplo, Valeriano Bozal (1999) dice:

Aún más, las normas del buen gusto no emanan necesariamente de una alta cultura minoritaria, pueden ser establecidas por los medios de comunicación de masas, difundidas por el mercado, con lo que pierden el aura elitista que poseían: ¿pierden también la condición de buen gusto?

Existen métodos para generar que una obra sea consumida por la gente y que se convierta en *parte de su gusto* y esto parece ir más allá de las formas de mirar, o es una manera de enfocar las formas de mirar. Como no tenemos el parámetro de qué es la música buena, que es la que merece ser denominada *buen gusto*, entonces no tenemos manera para decir si la mercadotecnia está orientando a los escuchas hacia el buen o el mal gusto. Lo que le guste a la masa no será necesariamente lo de mal gusto ni lo de buen gusto, solamente será el patrón de gusto del momento.

Si se cumpliera la utopía musical, debería de ocurrir que existiera una obra que les gustara a todos los escuchas porque la belleza (ideal) unifica los sentimientos particulares de los individuos. Aunque la belleza ideal existiera, parece que estamos limitados a apreciar la belleza musical por la misma naturaleza del ser humano y por las características particulares de la música. También parece que estamos limitados a crear objetos musicales poseedores de la belleza ideal. Si la solución pensada para encontrar la belleza fuera acercarnos lo mayor posible a la belleza ideal, ¿cómo podemos saber si nos estamos acercando a ella? A mi entender, no es posible, y por eso siempre faltará encontrar algún principio del gusto *objetivo* en la música. Según las posturas que proponen una belleza ideal, no deberíamos considerar bello algo que no es arte, pero la belleza en la experiencia —estando atraída por alguno de los dos impulsos— demuestra que de manera extraña la gran mayoría de los sujetos tienen un gusto contrario a lo bello (el gusto de la época), es decir, muchos sujetos consideran bello lo, aparentemente, no bello. Como esto sería una gran contradicción, yo he sostenido que es imposible que se concrete la belleza ideal en la música.

Al querer abstraer el concepto de belleza, no podemos encontrar la manera de unir éste con el gusto, ¿acaso el gusto no busca la belleza? Después de hacer la abstracción del concepto de belleza sólo podemos hablar de que existe *la belleza* en el sentido de que todos contamos con ese concepto, pero la forma de rellenar este concepto, es decir, de concretarlo, es con las nociones particulares de cada sujeto. Kant y Schiller podrían replicarme que mi sentido de gusto —y de belleza— parece aplicarse solamente a lo que ellos llaman lo agradable, “sería una locura pretender contestar aquí, y acusar de error el juicio de otro, cuando difiere del nuestro, como si hubiera entre ellos oposición lógica; tratándose de lo agradable, es

necesario, pues, reconocer este principio: *que cada uno tiene su gusto particular* (el gusto de sus sentidos)” (Kant, 2003, p. 47). Y luego sentenciarían mi postura por caer del lado sensualista. Sin embargo, la belleza ideal —misma que difiere de lo agradable— no es un concepto que el humano real vaya a poder alcanzar.

Otra opción para rescatar a la música de la arbitrariedad es aferrarnos a algún principio teológico, tal como lo hace Kant. “En el caso de la belleza natural, las ideas detrás de las ideas estéticas (intuiciones) expresadas son las ideas de Dios. Al final, la creación del arte humano se asemeja e imita a la creación divina de los sistemas” (Dickie, 2003, p. 214). La música nunca puede aspirar a tener una semejanza con la belleza natural. Los sistemas (lo bello por naturaleza o la belleza natural) son creaciones de Dios, pero ¿cómo se puede crear lo mismo que Dios si él no creó nada para imitar en la música? Siendo que la música no es parte de la imitación de la obra de Dios (o de la naturaleza), no somos capaces de crear la música ideal, y aunque algunos privilegiados hubieran sido capaces de crear la musical idea, no estoy seguro de que la mayoría de los seres humanos tuviéramos la capacidad de apreciarla. En síntesis, la música no podrá imitar a los sistemas porque es —por poner alguna palabra— artificial. El gusto musical no se orienta por un ideal de belleza, y no se pueden desprender enunciados comunicables si nos referimos a este gusto que se vuelve relativo. Por lo mismo, necesitamos recurrir a otro tipo de concepto para poder acceder a enunciados universales sobre la música.

6.2 La posibilidad de los juicios críticos en la música

Para ver la posibilidad de los juicios críticos, un ejemplo basado en la fábula del Quijote que relata Hume nos podrá ayudar. Quien cata el vino conoce sus elementos, tiene una sensibilidad mayor y ve otros aspectos o elementos que se pierden a la simple vista de los otros sujetos. Pero no por ello lo que el catador, y otros semejantes a él, aprueben como bello será *lo bello*. ¿Qué es lo que ocurriría en la fábula del Quijote si la pasáramos a nuestro terreno? El *catador* de la música, aquel que escucha con la capacidad necesaria, degustará la obra y diría: “esa frase es muy repetitiva rítmicamente”. Otro catador (o incluso el mismo) podrían decir algo diferente de la misma obra como: “la obra tiene

muchos cambios de dinámica”. No obstante, esto no implica que tengan juicios contrarios, solamente están enfatizando diferentes elementos o propiedades. Si nombraran todas las propiedades, nombrarían las mismas. Esto sería en primera instancia lo que harían. En segundo lugar, podrían enunciar su semejanza o su diferencia con otras obras que conocen. En tercer lugar verían cuál es el propósito de la misma y comprobarían si está cumpliendo con lo que se esperaba en cuanto a autenticidad; y, finalmente, analizar también los elementos extramusicales (en caso de existir). Dicho análisis de los elementos extramusicales se tendría que hacer desde la disciplina o manifestación a la que pertenece cada uno de los elementos externos. Por ejemplo., la letra de una canción se tendría que evaluar desde la poesía. Sin embargo, no me siento con la capacidad suficiente para decir cómo se debería de hacer dicho análisis. Aquí es donde acaba el juicio crítico, aun así, suele haber una valorización posterior que pertenece a otro orden de juicios. Por último, —y fuera del juicio crítico— uno dirá “siento que tanta repetición rítmica hace que la pieza me aburra y pierda mi interés”, en este momento él estará diciendo porque le está produciendo gusto o disgusto, sin embargo, no están cambiando las propiedades del objeto. Otro catador dirá lo mismo con respecto de sus elementos y luego sentenciará “esa constante repetición rítmica hace que entre en un estado hipnótico. ¡Me encanta esta obra!”

Esta caricatura sólo muestra que, a diferencia de lo que diría la fábula, ninguno de los dos erró y el vino no era ni bueno ni malo, simplemente su sensibilidad les permitió localizar todos los elementos y pensando en esos elementos fue que ellos encontraron la raíz de su gusto o disgusto. “Se reconoce como perfección de cada sentido o facultad el percibir con exactitud sus objetos más diminutos y el no permitir que algo escape a su observación” (Hume, 2003, p. 57). Esta perfección no nos está dando el gusto correcto, nos está mostrando la posibilidad humana de abstraer los elementos de la música y la posibilidad de que existan escuchas capacitados para hacer los juicios críticos.

Ahora bien, si logramos mostrar eficientemente la existencia de los juicios críticos —labor que finalizamos en este capítulo—, entonces sí podemos decir que se pueden hacer juicios con carácter universal acerca de la música. No obstante, las situaciones reales no se quedan en los juicios críticos, al final, en muchos casos esto es la fuente del gusto, es decir, los juicios críticos suelen ser una justificación de un gusto, y estos juicios ayudan a explicar la

diversidad de gustos en la música (teniendo siempre en cuenta las formas de mirar). En síntesis, para que se puedan hacer estos juicios se requiere: la existencia del escucha adecuado, hacer el análisis formal (para esto el escucha requiere estar en la disposición correcta), añadir el aspecto social relacionado con la autenticidad y hacer el análisis de los elementos extramusicales.

Aunque mi tesis se ha orientado por el ámbito estético, el concepto que se desprende de todo el análisis (el juicio crítico) sale de aquel terreno. Este tipo de juicio no trata de hablar sobre la belleza y se convierte en un juicio —peyorativamente llamado por algunos— técnico, mas es un reflejo fiel de qué es el objeto en realidad. Justo la apuesta de la tesis es que la belleza musical no es comunicable, por lo mismo, las aseveraciones que preservan la universalidad permanecen en un terreno descriptivo.

Nuestra única oportunidad para superar la arbitrariedad permaneciendo dentro del terreno de la estética musical sería encontrar *lo bello musical*. No obstante, algunos autores dirían que “en la realidad no puede darse ningún efecto estético puro, porque el hombre no puede nunca salir de la dependencia de las fuerzas. Así, pues, la excelencia de una obra no puede medirse si no es por su mayor o menor aproximación a ese ideal de pureza estética” (Schiller, 1952, p. 113). El impulso sensible es atraído por la música y no podemos determinar un ideal de belleza musical porque siempre se muestran nuestras limitaciones como seres humanos. La opción más viable es aceptar el relativismo. La mayoría de los autores se han dado cuenta de esto, por ejemplo, “Hume dirige su atención al placer, <displacer> o indiferencia que las características discriminadas evocan. Es en este momento cuando por primera vez admite la existencia de un cierto tipo de relatividad del gusto” (Dickie, 2003, p. 253). Pero, a diferencia de Hume (y de los demás autores), no debemos de dar un paso hacia atrás y querer superar la arbitrariedad. Nuestra concepción de la belleza musical siempre será imperfecta.

La última esperanza para permanecer dentro de las posibilidades de lo comunicable es centrarse en aquellos elementos susceptibles de ser encontrados por todos. Dado que en el terreno estético de la música la variedad y arbitrariedad son inevitables, la universalidad en la música sale del terreno de lo estético. Sin embargo, fue necesario entrar en dicho terreno para hacer una limpia y desechar todo aquello que no nos permitiera acceder a la

universalidad. El gusto es innegable y es justo lo que hace que los humanos nos fascinemos por la música, pero el gusto nos lleva irremediabilmente a lo relativo.

El juicio crítico busca universalidad en la medida en que habla exclusivamente de la obra y habla de los elementos de la misma. De este modo supera el juicio inmediato de apreciarla o despreciarla. Los elementos formales que integran a la obra se deben de relacionar de alguna manera con la misma porque salen de ahí mismo. Sin embargo, hay ciertas cosas que quedan fuera del juicio crítico. Por esto mismo, podría ser decepcionante para muchos notar que las emociones (lo que para muchos es lo esencial de la música) quedan fuera del juicio crítico. Al final, el escucha será capaz de hacer un juicio de valor que está basado en su juicio crítico. Por una parte, tiene universalidad en cuanto tiene su carácter crítico y por la otra, se convierte en subjetivo en cuanto le otorga un valor y un gusto positivo o negativo. Aquí es donde se relaciona el gusto con el juicio crítico y es cuando se puede explicar por qué se le da autoridad a un músico (o a alguien que *sabe de música*) cuando habla sobre música. El escucha común no es capaz de esto, su juicio de valor es únicamente un juicio del gusto y carece de un carácter universal. Haciéndole justicia a Adorno puedo decir que quizás por aquí va su crítica al escucha común y a la música ligera. El gusto o disgusto se relacionará con las propiedades (mismas que se enuncian en un juicio crítico), el sujeto buscará saber si estas propiedades corresponden con su idea de belleza. Después del juicio crítico uno puede ampliar su discurso y juntar este juicio con un juicio del gusto. En este sentido se podría decir que existe un tercer tipo de juicio que tiene una parte objetiva y otra subjetiva. Sin embargo, la única parte objetiva de un juicio de valor se desprende de un juicio crítico.

Conclusión

En el último capítulo se adelantó mucho de lo que el lector podría esperar encontrarse en esta sección. Por ello, este apartado buscará centrarse en las consecuencias que se desprenden de los resultados que se obtuvieron. El problema principal de la tesis se centraba en cuáles eran las posibilidades de discurso de los sujetos al momento de enfrentarse con las obras musicales. Mi propuesta es que, a pesar de que la mayoría de las proposiciones sobre la música son enteramente subjetivas, sí existe un vestigio de universalidad dentro de este compendio de proposiciones (los juicios críticos). Después de un transcurso bastante sistemático, se consiguió demostrar la posibilidad de los juicios críticos en la música, así como quiénes son las personas capaces de emitirlos y cuál es la información que estos nos aportan. Por lo tanto, sí se logró el cometido inicial, sin embargo, tras ir recogiendo los frutos del análisis, sobresalió la escasa cantidad de datos que se pueden obtener de dichos juicios, por lo mismo, soy el primero en pensar que estos juicios revelan menos información de la que podría ser deseada.

Los juicios críticos salen del terreno de lo estético porque no existe la belleza ideal en la música, el gusto sale del ámbito de lo comunicable, se tiene una gran diversidad de gustos y ningún criterio que pueda unificarlos (aceptando unos y rechazando otros). De este modo se podría decir que mi tesis se adentró en el terreno de la estética musical y terminó saliendo de ese laberinto con un objeto limpio de arbitrariedad. Schiller me podría argüir que, en mi concepción, el juicio del gusto se ancla en el terreno del sentimiento, mientras que el juicio crítico se queda en el terreno de lo racional. Sin embargo es importante remarcar que con el juicio crítico no estoy proponiendo que se construya un principio del gusto intersubjetivo porque, si lo he mostrado de manera adecuada, se podrá ver que no existe tal posibilidad. El juicio crítico no constituye un principio, sino una posibilidad de comunicación. El crítico no es el emisario de la verdad, es el hombre ideal que se puede alcanzar dentro de nuestras limitaciones.

A pesar de que la información arrojada por los juicios críticos es muy poca, ésta revela que en realidad existen muy pocas cosas dentro de los objetos musicales que no son atribuidas

por los sujetos. En adición, esta visión nos permite librarnos de los eternos fantasmas que creemos encontrar en la música porque, al parecer, suponemos que estos espectros están en la música y que son escuchados por todos los demás sujetos. Ahora puedo sostener que el significado o las emociones que creemos encontrar en la música no están en realidad dentro ella sino dentro de nuestra propia imaginación, cuando los compositores añaden elementos extramusicales es sólo para ayudar a nuestra aventurera fantasía a fijar referencias. Por lo mismo, el sujeto puede hablar sobre imágenes, sensaciones y demás figuraciones relacionándolas con la música porque en realidad sí las *encuentra*, pero todo esto lo encuentra de una manera particular porque fue él quien lo atribuyó.

Para dejar de lado esos espectros, se creó el concepto “juicio crítico”, mismo del cual se desprenden tanto bondades como limitaciones. Una de las ventajas del mismo es que nos da una forma de hablar sobre la música que funciona de manera atemporal y que puede ser compartida por todos los sujetos con la capacidad de emitir estos juicios. Además de esta unificación del discurso sobre la música, éstos pueden servir para que cuando se quiera hacer *crítica* o valoración musical, ésta se pueda basar en cimientos que parten de la universalidad. Por otra parte, una de las principales limitaciones de mi postura es que los juicios críticos revelan muy poca información y que ésta no parece poder relacionarse —en muchos casos— con el gusto o con las emociones que despierta la música en los sujetos. Sin embargo, mi planteamiento podría ser fácilmente consistente con alguna teoría sobre las emociones en la música porque no niego en ningún momento que existan emociones o significados en la música, solamente cuestiono su universalidad porque considero que tienen otro carácter. En adición a las limitaciones anteriores, añado que dichos enunciados tampoco contendrán una valoración dentro de sí (lo cual podría sonar poco *crítico* si se piensa a la crítica en su connotación usual), y como consecuencia de esto, nos alejamos de aquella utopía en la cual se encuentra *la música bella por sí misma*.

La idea de belleza del sujeto o la *forma de mirar* se mide con las cualidades que encuentra los objetos, de esta manera, es probable que las cualidades del objeto, es decir, el juicio crítico formulado en relación con algún objeto, sea el que tenga que embonar con las propiedades que encuentra deseables cada sujeto. Así que los objetos parecidos entre sí puede ser que sean del agrado del sujeto por contener cualidades que él considera

deseables, de esta manera las cualidades del juicio crítico serían el fundamento del gusto o del disgusto. Sin embargo, existe la posibilidad de que esto no ocurra porque puede ser que el gusto tenga algún fundamento diferente a las cualidades de la obra. Por ejemplo, las emociones que se atribuyen subjetivamente, la relación de la obra con algún evento importante, etc. También puede darse el caso de que una canción pueda gustar por su letra y no por su música.

Ahora bien, como bien podría haber notado el lector atento durante el desarrollo del escrito, mi postura apuntaba a que se creara, como consecuencia última y directa, un tercer tipo de juicios: los juicios de valor con un sustento universal pero con pretensiones particulares (ésta fue una semilla plantada en muchos momentos pero poco explorada). Este tercer tipo de juicios versaría sobre elogios o reprobaciones hacia las obras pero basando éstas en las propiedades que tienen en sí las obras. Sería en este momento cuando se intentarían juntar el juicio del gusto y el juicio crítico. El sujeto que emitiera un juicio de valor intentaría unir los dos anteriores y buscaría encontrar por qué es que le agrada o desagrada la obra pero enfocándose en ese aire objetivo que lleva por bandera el juicio crítico, además, el juicio de valor seguiría intentado alejarse *de la crítica sin fundamentos* o prejuicios, pero es irremediablemente subjetivo porque ya fue afectado por el gusto. Uno de estos prejuicios podría ser, por poner un ejemplo, la autoridad que se les otorga a los artistas porque —en muchos casos— parece que a los sujetos no les importa la obra en sí, sino quién la creó. En síntesis, este tercer orden de juicios buscaría llegar a ser una genuina reseña musical que sería, a final de cuentas, subjetiva, pero estaría basada en aspectos objetivos. En este sentido, el crítico alabaría o *atacaría* las obras basándose en aspectos que le competen a la obra. A final de cuentas el juicio de valor es subjetivo y no se busca que se construya, ni con él ni con el juicio crítico, un criterio o un patrón del gusto.

Otro de los grandes hallazgos de la tesis es que considero que gracias a ella se puede entender por qué hay autores que usan términos tajantes para diferenciar las distintas corrientes, por ejemplo, llamando a una *música seria* y a la otra *música ligera*, ¿cuál es la gran distinción entre estas dos?, ¿qué hace a una superior con respecto a la otra? Mi respuesta es que la diferencia tiene que ver con algunos aspectos formales y con ciertos prejuicios culturales. Es evidente que la diferencia que todos supuestamente escuchan tiene

que existir justo en algo que todos sean capaces de escuchar, por lo tanto, tenemos que dejar de pensar que la *música seria* logra cosas, que la otra no, en cuanto a un significado u otra cualidad subjetiva. La diferencia principal tendría que estar en los elementos formales. Además, también se tiene que romper el estigma de que una está *bien hecha* y la otra no. Las distintas corrientes tienen propiedades, propósitos y alcances diferentes. Sin embargo, hay que estar conscientes de que la música tradicional (música que se suele denominar como *seria*) es música que suele estar *más elaborada* en varios sentidos, que suele explorar más posibilidades, que requiere más trabajo, etc. Aun así, eso no hace que sea mejor música, simplemente es una corriente que busca cosas diferentes a las que suele buscar la música popular contemporánea.

Como resumen general puedo decir que la tesis sirvió como preámbulo para muchas cuestiones relacionadas con la música, muchos problemas adyacentes fueron apareciendo durante el transcurso del escrito, sin embargo, solamente fueron mencionados y nos centramos en ver cómo es que se puede volver una realidad el crítico *humeano* en el contexto musical. Se comprobó que los juicios críticos en la música pueden existir, mas los juicios críticos no serían una crítica musical en el sentido en que se suele entender el término “crítica”. Sí existen los juicios críticos en la música pensándolos como algo que tiene universalidad, sin embargo, arrojan menos información de que aparentemente desearían los sujetos. Por lo mismo, en la música siempre habrá controversia y existirá *calificación* de obras, y por ello, no dejará de ser común ver en revistas —u otros medios similares— listas que hablan sobre los *mejores discos del año* atribuyéndoles una calificación en estrellas. No obstante, si algo de lo que se ha dicho en esta tesis es en efecto correcto, entonces el lector despierto sabrá que esas calificaciones probablemente están empapadas de subjetividad y que podrá tomarlas en cuenta con la precaución de que pueden estar repletas de prejuicios. A final de cuenta, la música es un arte que siempre se va a prestar a la interpretación subjetiva y, probablemente, ésta sea una de las características que la hacen tan fascinante.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 2003. Filosofía de la nueva música, trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid.
- , 2006. Escritos musicales I – III, Akal, Madrid.
- , 2009. Disonancias: Introducción a la sociología de la música, Akal, España.
- Belkin, Alan, 2008. A Practical Guide to Musical Composition, Montreal.
- Benjamin, Walter, 1989. Discursos interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires.
- Bowie, Andrew, 2007. Music, Philosophy and Modernity, Cambridge University Press, New York.
- Bozal, Valeriano, 1999. El gusto, Editorial Visor, Madrid.
- Budd, Malcolm, 1992. Music and the Emotions, Routledge, New York.
- Bueno, Miguel, 1965. Estética formal de la música y otros contrapuntos, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Collingwood, Robert, 1960. Los principios del arte, Fondo de Cultura Económica, México.
- Dahlhaus, Carl, 1999. La idea de la música absoluta, trad. Ramón Barce, Idea Books, Barcelona.
- Dickie, George, 2003. El siglo del gusto, trad. Francisco Calvo Garzón, Machado Libros, Madrid.
- Echeverría, Bolívar, 2010. Definición de la cultura, Fondo de Cultura Económica, México.
- Fubini, Enrico, 1990. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, segunda edición, trad. Guillermo Pérez de Aranda, Alianza Editorial, Madrid.
- , 1999. El romanticismo: entre música y filosofía, trad. Josep Cuenca, Universitat de Valencia, Valencia.
- Gorow, R., 2000. Hearing and Writing Music, September Publishing Studio, California.
- Greenberg, Clement, 2002. Arte y cultura: ensayos críticos, “Vanguardia y Kitsch”. Ed. Paidós España.
- Hanslick, Edward, 1947. De lo bello en la música, Ricordi Americana, Buenos Aires.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, 1969. Dialéctica del iluminismo, trad. H. A. Murena, Buenos Aires.
- Hume, David, 2003. Del criterio del gusto, trad. Macarena Marey, Editorial Biblos, Buenos Aires.

- Hutcheson, Francis, 2004. An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, Liberty Fund, U.S.A.
- Kania, Andrew, 2010. "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Fall 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL= <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/music/>>.
- Kant, Immanuel, 2003. Crítica del juicio, Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, reed. Biblioteca Virtual Universal, Madrid.
- Kühn, Clemens, 1994. Tratado de la forma musical, trad. Miguel Ángel Centro, Editorial Labor, España.
- Machado de Castro, Pedro, 1993. Fundamentos de apreciación musical, Editorial Playor, Madrid.
- Mann, Thomas, 1948. Doctor Faustus, trad. H. T. Lowe-Porter, editorial Alfred A. Knopf, New York.
- Mansur Garda, Juan Carlos, 2010. Kant: ontología y belleza, Editorial Herder, México.
- Moore, Douglas, 1988. Guía de los estilos musicales, trad. José María Martín, Taurus, España,
- Nietzsche, Friedrich, 2000. El nacimiento de la tragedia, trad. Andrés Sánchez Pascual, Editorial Alianza, Madrid,
- , 2006. Así hablaba Zaratustra, trad. Salvador Juárez González, Editores Mexicanos Unidos, Uruguay.
- Paddison, Max, 2004. Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pankhurst, Tom, 2008. Schenker Guide, Editorial Routledge, Reino Unido.
- Schiller, Friedrich, 1952. La educación estética del hombre, trad. Manuel G. Morente, Espasa, Buenos Aires.
- Scruton, Roger, 1987. La experiencia estética, Fondo de Cultura Económica, México.
- Shöenberg, Arnold, 1970a. Fundamentals of Musical Composition, Faber and Faber, England.
- , 1970b. Funciones estructurales de la armonía, Labor, España.
- Storr, Anthony, 2002. La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones, Editorial Paidós, México.
- Zamacois, Joaquin, 2002. Curso de formas musicales, Idea Books, Barcelona.