



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE LAS CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

EL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO DE LA MODERNIDAD Y SUS  
REPERCUSIONES EN EL TRATO CON LA MÚSICA DE LA ÉPOCA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL  
DE PROFESOR/A DE FILOSOFÍA

AUTOR: MAURICIO EDUARDO PINO SAN MARTÍN  
PROFESOR GUÍA: LUCIANO ALLENDE PINTO.

SANTIAGO DE CHILE, 2025





UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE LAS CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

EL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO DE LA MODERNIDAD Y SUS  
REPERCUSIONES EN EL TRATO CON LA MÚSICA DE LA ÉPOCA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL  
DE PROFESOR/A DE FILOSOFÍA

AUTOR: MAURICIO EDUARDO PINO SAN MARTÍN  
PROFESOR GUÍA: LUCIANO ALLENDE PINTO.

SANTIAGO DE CHILE, 2025

Autorizado para

**Sibumce Digital**

## **Autorización**

:

10 de Marzo 2026

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

Mauricio Eduardo Pino San Martín

20.433.605-9



## Dedicatoria

A quienes enseñan con empatía y convicción en un mundo que nos invita a no preocuparnos por el resto; a quienes apuestan por la educación como herramienta de transformación; a quienes enseñan el cultivo de las *bellas artes*; y por supuesto, a quienes creen que *otro mundo* es posible.

A Mercedes Del Carmen Ortíz Ponce, por haberme mantenido firme en este duro camino, por ser mi *razón de vivir*.

## **Agradecimientos**

Quisiera extender mi más sencillo agradecimiento hacia todas las personas que de alguna manera u otra, contribuyeron al trabajo y desarrollo de esta investigación.

A mis padres, Moisés y María, quienes desde temprana edad me permitieron el desarrollo y ejercicio de la música, brindándome las herramientas necesarias para ello, y que posteriormente me apoyarían con mi decisión de ingresar a Pedagogía en Filosofía.

A mi hermano Diego, por su cariño y complicidad fraternal.

A mi gato Casemiro, por acompañarme en las sesiones de estudio de piano y en las de lectura.

A Daniela Costa, por sus clases de piano y haberme enseñado a apreciar la música docta en sus variadas dimensiones con tanta emoción.

A Luciano Allende, por haber dictado gran parte de los ramos prácticos de la carrera que me tocó cursar, por guiarme en esta investigación y por inspirarme a ser un buen profesor sin dejar de lado la formación filosófica ni el compromiso social.

A Marcela Rivera, por haberme recibido en la universidad, haber escuchado mis inquietudes estéticas y por motivarme a proseguir con los estudios en el área del arte.

A Jorge Matamala, por haber escuchado mis consultas y haberme sugerido múltiples potencialidades para esta investigación.

A Francisco, por haberme regalado hace unos años el libro de Bonds *La música como pensamiento*, que sería aquél que daría paso al nacimiento de esta investigación.

A Eduardo, por haberme motivado siempre a investigar y aprender más sobre filosofía.

A todas mis amistades y seres queridos que estuvieron presente a lo largo de este trayecto que fue la universidad, y que fueron un apoyo cuando más lo necesité. Ustedes: Enano, Alvarito, Abuelita, Nodo, Benja, Isma, Isi, José, Benjita, Java, Seba, Jurgen, Pancho, Pola, Chino, Julie, Cheska, Lucho, Ani y Lou.

# Índice

Dedicatoria.....	5
Agradecimientos.....	6
Índice .....	7
Resumen .....	10
Introducción.....	11
¿Qué es la estética?.....	12
La estética de la música .....	14
Trabajos en el área.....	17
Objetivos.....	18
Hipótesis de trabajo .....	20
1) Capítulo 1. Características históricas en torno al abordaje de la música. Consideraciones desde la Antigüedad a la Edad Media .....	21
1.1) La antigüedad: Pitágoras, Platón y Aristóteles sobre la música.....	21
1.1.1) Pitágoras: la armonía.....	23
1.1.2) Platón: educación y política .....	26
1.1.3) Aristóteles: ejecución y juicio .....	29
1.2) La Edad Media .....	30
1.2.1) Agustín: Sensibilidad y eternidad .....	31
1.2.2) Boecio: La vuelta al pitagorismo .....	33
1.2.3) El mundo árabe: el <i>tarab</i> y la comunidad .....	38
2) Capítulo 2. Las fluctuaciones internas de la música en la modernidad: creación, composición y presentación. Aspectos histórico-conceptuales .....	41
2.1) La evolución del carácter de los compositores: de esclavo a trabajador independiente.....	41
2.1.1) El trato hacia los músicos a lo largo de la historia.....	42
2.1.2) La reconsideración hacia el músico: Bach, Haydn y Haendel .....	43
2.2) La proliferación de la música en la modernidad: producción y recepción .....	46
2.2.1) El carácter de la obra musical previo a modernidad .....	46
2.2.2) La emergencia de la música como mercancía .....	47
2.2.3) La proliferación de la sinfonía: una revolución en la escucha .....	49
2.3) Síntesis histórica:Un periodo fértil para la música .....	50
3) Capítulo 3. La emergencia del análisis moderno de la música .....	52
3.1) La crisis del paradigma platónico y una nueva forma de pensar el arte.....	52
3.2) La estética moderna.....	55
3.2.1) Baumgarten y la consolidación de una estética racionalista .....	57
3.2.2) Kant: el juicio estético, lo bello y lo sublime .....	59
3.2.2.1) La importancia del análisis kantiano.....	61
3.2.2.1) El concepto de sublime .....	63
3.2.3) El nacimiento de una estética idealista .....	66
3.3) El nuevo trato hacia la música .....	70
3.3.1) La teleología musical de Hoffmann: Haydn, Mozart y Beethoven .....	70
3.3.2) El cambio de paradigma de la estética moderna.....	73

Conclusiones.....	75
Referencias bibliográficas .....	80

## **Resumen**

La presente investigación tiene como objetivo abordar el cómo se vio reflejado el cambio de paradigma estético ocurrido en el siglo XVIII en el ámbito musical. Haciendo un breve resumen histórico en torno al trato que han hecho los filósofos para con la música, pasando posteriormente por todos los cambios que tuvo el ámbito musical previo al contexto de la modernidad (aspectos económicos, políticos y sociales), para llegar ya finalmente al trato que tuvieron los filósofos modernos con la música. El problema central en torno a la consideración de la música, consiste en que los filósofos modernos la consideraban como un arte menor puesto a que estaba privada del factor retórico-textual. No obstante, conforme fue avanzando el siglo XVIII, ese mismo factor que categorizaba a la música, pasaría a convertirse ahora en su mejor característica puesto a que se lleva cabo una inversión de dicha idea. Esa misma privación de la música, sería aquello que demostraría su superioridad por sobre las otras artes.

Palabras clave: Estética, modernidad, paradigma, música instrumental, arte.

The objective of this research is to address how the change of aesthetic paradigm that occurred in the 18th century in the musical field was reflected. Making a brief historical summary of the treatment that philosophers have made with music, then going through all the changes that the musical field had prior to the context of modernity (economic, political and social aspects), to finally arrive at the treatment that modern philosophers had with music. The central problem around the consideration of music is that modern philosophers considered it as a minor art since it was devoid of the rhetorical-textual factor. However, as the 18th century progressed, that same factor that categorized music would now become its best characteristic since an inversion of this idea was carried out. That same deprivation of music would be what would demonstrate its superiority over the other arts.

Keywords: Aesthetics, modernity, paradigm, instrumental music, art.

## Introducción

Esta investigación surge a partir de un hecho bastante casual (como muchas cosas y encuentros que nos ocurren) sucedido en el año 2022. Un querido amigo me regaló el libro *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven* de Mark Evans Bonds. Con una leve mirada, pude percatarme inmediatamente de que el libro trabajaba principalmente con todo aquello que fue la filosofía en el siglo XVIII, pero abordando específicamente lo relativo al arte y principalmente hacia la música. Aquello, no solo me abrió una puerta de pensamiento que hasta ese entonces no conocía (el de la estética), sino que también me hizo recordar una de mis pasiones: el piano y la música clásica.

Durante un par de años en mi adolescencia me dediqué al estudio de la música clásica y a participar en talleres musicales de diversa índole. No obstante, al entrar a estudiar mi carrera universitaria, me fui desapegando un poco de lo que era la música y el piano. Toparme con ese libro me hizo rememorar muchas emociones, y también me hizo busca a una persona para retomar mis estudios de piano.

Así, fue que solo unos meses después, ya en diciembre del 2022 conocí a la profesora Daniela Costa, dentro de mi casa de estudios, que fue quien me aceptó como estudiante y me fue guiando por los dos años siguientes en el estudio del piano. Conforme avanzaba con dicho estudio y con variadas reflexiones en torno a la música clásica (siempre conversábamos acerca de lo que es capaz de hacer sentir alguna melodía o composición), es que se me presentó una idea nueva, esta es: desarrollar un análisis de experiencia estética, a su vez que me dedicaba a su interpretación.

Sin pruebas ni testimonios -pero con mucha honestidad-, únicamente con la corazonada de que muy pocos se han aventurado en este camino, es que decidí abocarme a reflexionar en torno a la experiencia estética (y a su historia), al mismo tiempo que me animaba a llevarla a cabo mediante la ejecución de las obras en el piano. Esto último, es la interpretación.

Después de un buen tiempo con las clases de piano, tras muchas conversaciones con Daniela Costa, pude comprender que la interpretación no es algo sencillo ni simple, sino que es otro mundo completamente diferente a todo lo que conocía.

En el piano, la interpretación de una pieza siempre fue algo que me llamaba, puesto que me preguntaba si es que interpretar una pieza de buena manera, me haría sentir lo que su compositor sintió. Desde la filosofía, intento descubrir qué es lo que pensaban los compositores acerca de sus obras. ¿Por qué habrán escrito aquello?, ¿por qué las composiciones barrocas tienen un carácter geométrico?, ¿qué sentía Chopin cuando escribió sus *nocturnos*?, ¿por qué las composiciones de los románticos eran tan emotivas?, ¿por qué la música impresionista era tan abstracta?, ¿por qué Liszt desarrolló un nivel técnico tan complejo?, ¿por qué Wagner tiene composiciones con los nombres de las obras de Nietzsche?, ¿por qué Beethoven siguió componiendo con una sordera tan drástica?, ¿por qué Bach dedicó tanto tiempo de su vida a componer? Así, mil y una preguntas me asaltaban. Si bien me las iba planteando, me daba cuenta de que no las respondería únicamente con un libro o tocando piano. Para dar una respuesta a todas esas interrogantes, tendría que hacer ambas acciones. O eso al menos, es lo que considero necesario y es lo que mueve mi acción.

Una investigación de este tipo -y bajo algunos términos recién planteados- tiene importancia en un país como Chile, dentro del cual se cuenta con uno de los mejores intérpretes de piano que han habido: Claudio Arrau. Lugar donde también la música ha sido parte de nuestra cultura y de nuestra sociedad (ciertamente no es el género docto aquel que goza de mayor popularidad). Y si bien, la filosofía ya cuenta con una cercanía hacia la música, dentro de los filósofos que han trabajado el tema (y que se abordarán más adelante), considero que sería interesante el hecho de intentar abordar ambas áreas al mismo tiempo, sea: ser intérprete y a su vez, estudiar la estética que conlleva.

## **¿Qué es la estética?**

Según Ivelich (1973), el concepto de estética es acuñado por primera vez por el filósofo racionalista Alexander Baumgarten en su obra titulada "Aesthetica". En esta, clasifica el

término en base a su significado etimológico (el cual hace referencia a una percepción sensible) y dejando establecida la estética como una teoría de la sensibilidad. Su mérito, fue el haber considerado que la reflexión en torno a lo bello necesitaba de una preocupación especial y separada de las otras reflexiones con las cuales ya contaba la filosofía. No obstante, al día de hoy, la estética se define como una disciplina que posee como objeto de estudio la obra de arte, la cual no cuenta con un método de investigación unánime. (*Curso de estética general*. p.11-14).

Sin embargo, a Baumgarten no solo se le debe la caracterización de la estética en cuanto área escindida de la filosofía, sino que también una de las primeras caracterizaciones -si es que no, la primera- en torno a lo que es el goce estético. Este, consideraría que:

“(…) el goce estético se hallaba vinculado a la capacidad inferior del conocimiento (a través de los sentidos) y que las representaciones que provocaban en nosotros un goce estético o una complacencia estética, aun siendo claras, es decir, suficientes para ser reconocidas, adolecían de confusión.” (Ivelich. 1973. p.12).

Aquí, es importante prestar atención a la inclinación epistemológica que poseía Baumgarten puesto a que se trata de un pensador racionalista (quien obviamente dará un papel primordial a la razón), y dejará el goce relegado a un ámbito más “confuso”, cuestión que perfectamente puede entenderse como algo indeterminado. Bien podría ser esta misma indeterminación la que podría dar el puntapié inicial para el problema estético dentro de la modernidad, porque bien, desde su propia emergencia pareciera ser que se nos presenta como algo en lo cual no hay una última palabra. Así, será que posteriormente a Baumgarten, habrá un amplio debate en torno a la cuestión del goce estético, sus distintas categorías y distinciones (cuestión que será abordada en cierta medida, dentro de la tercera parte de esta investigación).

O sea, se puede entender la estética como una disciplina que emerge a partir de la filosofía y que tiene como principal enfoque la reflexión en torno a lo bello, la cual poco a poco logra

separarse de la filosofía, levantando su propia estructura y manera de funcionar, principalmente a partir de la modernidad.<sup>1</sup>

Sin embargo, se debe tener presente que se trata de una disciplina que no se dedicaba originalmente a la música, sino que más bien aborda de forma privilegiada lo visible, lo imitativo, lo textual o lo hablado (si se piensa en el caso de la antigüedad, de hecho, el mismo Baumgarten la trabajó principalmente ligándola a la cuestión poética). A medida que se vaya revisando diversos planteamientos, tratos y consideraciones que hicieron variados filósofos, se podrá notar en primer lugar que, en la Antigüedad no tenían un trato muy particular con la música (salvo Pitágoras), más allá que pensarla en relación con la educación. En segundo lugar, se verá que en la Edad Media existió una consideración un tanto más específica, en tanto que hubo filósofos que dedicaron obras completas al abordaje de la música, como bien fue el caso de Agustín y Boecio. Y ya en tercer lugar, se verá que fue precisamente en la modernidad, que esta concepción cambia y se da paso de lleno a una concepción que se plantea el problema de la obra en cuanto tal, y que será de hecho, una concepción que predomina en gran parte hasta nuestro tiempo.

Ahora, en esta introducción se abordarán los puntos que surgen a partir de esta primera constatación acerca de la estética, para pasar posteriormente al trato que recibe la música por parte de la filosofía.

## **La estética de la música**

La estética, siendo una disciplina que como tal no abordó inicialmente a la música en sí, sino al arte en general, pero con el paso del tiempo que dicha disciplina incluyó a la música dentro

---

<sup>1</sup> Sin embargo, para poder pensar y analizar bien esto, es que se llevará a cabo un recorrido histórico para poder visualizar el cómo ha ido cambiando el trato hacia las obras de arte, específicamente en el cómo ha sido abordada la música por parte de la filosofía a lo largo de la historia. Así, es que se hará un pequeño recorrido acerca del cómo han abordado la música los filósofos a lo largo de la historia, partiendo por la antigüedad griega, siguiendo por la edad media, para terminar ya con la modernidad. De este último periodo, será del cual se lleve a cabo un análisis más profundo a lo largo del capítulo 2 y 3, puesto a que se considerarán también aspectos históricos y musicales.

Así, se puede ver que la reflexión estética como tal, se ha dedicado a variadas formas de arte, así como también al análisis de su expresión. Esto, pasando por la observación y el análisis de la obra en sí, el análisis de las condiciones de producción, la reflexión en torno a la recepción de la obra, la subjetividad del artista, entre otras cosas.

de su área de estudio, o mejor dicho, que la consideró como una obra acerca de la cual poder hacer un análisis estético. Como consigna Polo en *La estética de la música* (2008. pp. 11-12), esto se llevaría a cabo inicialmente gracias al trabajo de Edward Hanslick (quien plantearía la idea de que cada expresión artística posee su propia estética) y al de Enrico Fubini (quien empezaría a plantearse de manera más directa y esquemática los problemas estéticos en el ámbito musical).

Así, la inclusión de la música dentro del área de la estética no fue una cuestión inmediata ni rápida, puesto que en su momento, la música como tal tampoco era concebida propiamente como algo sobre lo cual hacer un profundo análisis. No obstante, esto fue cambiando poco a poco entre quienes la fueron incluyendo entre sus trabajos y estudios estéticos. En parte, esto se debe a los filósofos idealistas (Wackenroder, Tieck, Jean Paul, Schlegel, Herder, Hegel, entre otros) quienes fueron dándole un mayor importancia e *idealidad* a la música, lo cual permitió que ésta empezara a problematizarse. Cuestión que llegará a su punto culmine ya a principios del siglo XIX, y con mayor razón ante un análisis teleológico como el de Hoffmann (cuestión que será revisada en el capítulo 3).

Es de esta manera, que una estética de la música como tal, posee sus condiciones de emergencia precisamente en la modernidad. Condiciones, las cuales también se producen a partir de cambios propios de la estética dentro de dicho contexto. Y será a partir de aquí, que la música pasará a considerarse un arte propio, independiente y autosuficiente como tal, el cual puede manifestar un goce estético digno de reflexión filosófica. De la misma manera, se puede apreciar en un estado previo a la modernidad, que se trata más de una reflexión y consideración en torno a la música, tal como puede verse en base a las consideraciones de los antiguos y de los medievales siempre supeditada a otros fines y nociones.

Así, es que en primera instancia, para analizar el pensamiento de variados filósofos, se remitirá principalmente a fuentes directas de su pensamiento (sus textos), y en otras ocasiones a *papers* u otros textos de filosofía acerca de ellos.

En segunda instancia, para remitirnos a los cambios que hubo al interior de la música en el contexto de la modernidad, tomaremos principalmente los trabajos hechos por T. Blanning y M. Evan Bonds, titulados *El triunfo de la música* (2011) y *La música como pensamiento* (2014)

(respectivamente), en las cuales podremos rastrear el cómo fue cambiando la percepción hacia la música dentro del contexto de la modernidad, pasando fundamentalmente por el trato que tuvieron los filósofos para con la música, la manera cómo se relacionaron los compositores/músicos con la sociedad y la emergencia de la sinfonía en el ámbito compositivo. Todo esto, para que se pueda visualizar cómo es que en la modernidad será cuando recién se empiece a pensar la música en cuanto tal, esto es, como un arte particular y diferenciado del arte en general a partir de las composiciones de la época propias del siglo XVIII<sup>2</sup>.

No obstante, cabe agregar que para el día de hoy se cuenta con la ventaja del tiempo, y por ende se puede realizar un análisis con cierta perspectiva y que permite el sopesar diversas ideas e interpretaciones. Es por esto, que aquí es donde cobra relevancia pensar nuevamente la estética musical, puesto a que se trata de llevar a cabo un trabajo estético que considere las condiciones y la subjetividad propia de la música moderna como tal en cuanto arte y que no se limite a juzgarla de manera superficial (como sí se hizo de cierta manera, cuando por parte de la estética racionalista se le deja en una categoría inferior por no contar con el factor discursivo-retórico). Una estética de la música exige que se considere en su análisis las características de las composiciones y que también pueda valerse de la mirada en perspectiva

---

<sup>2</sup> A modo más anecdótico, se puede ver que si bien, dichos abordajes fueron hechos por algunos filósofos, la mayoría no tuvo una gran implicación con la música como tal y juzgaban la música desde fuera de ella, o viéndola de una manera bastante característica, la cual venía a situar la música en uno de los escalafones más bajos del arte, dando prioridad al arte poético (tal como sería el caso de Kant o Baumgarten, por ejemplo). Basta solo fijarse en el tipo de actividades que desempeñaron varios de los filósofos que pensaron sobre la música y se encontrarán muy pocos que tuviesen una implicación más personal con ella. Ahora, si bien esto puede resultar un tanto extraño (puesto a que se está cuestionando una reflexión por una acción o práctica personal de quien la emite), el problema en el fondo es que se podría pensar -y quizá, hipotetizar- que dichos filósofos no le dieron un abordaje más profundo puesto a que tampoco tenían un interés personal marcado por ella. Cabe mencionar, que este problema ya escapa a los intereses y alcances de esta investigación. Esto no es lo más extraño del mundo, puesto a que no es raro que en filosofía se juzgue desde afuera, esto es, sin participar. No resulta muy extraño que gran parte de los filósofos de la modernidad que abordaron la música y la estética, no eran músicos en cuanto tales (hubo un par de excepciones, pero son contadas). Los mismos filósofos modernos que reflexionan sobre el arte musical también lo habían hecho sobre el arte poético o sobre el arte pictórico de su época sin necesidad de dedicarse a ellos. No obstante, no deja de ser una tesis esotérica la cual podría -eventualmente- abrir las puertas hacia una nueva investigación, aun cuando su acceso sea complejo, puesto a que implicaría el revisar diarios de vida, cartas y documentación más personal.

histórica, esto es, que pueda hacer de los años transcurridos otra herramienta más a través de la cual analizar la música.<sup>3</sup>

## **Trabajos en el área**

Al día de hoy se cuenta con variados análisis y trabajos relativos al campo musical en sus distintas aristas, géneros y estilos<sup>4</sup>. Los principales antecedentes considerados en esta investigación, a nivel general, se encuentran en:

-Los trabajos de estudio y de traducción que se ha llevado a cabo también por parte de la Editorial Acantilado (fundada en Barcelona en 1999), la cual a la fecha, lleva publicado casi 60 libros relacionados con la música docta (entre traducciones, publicaciones propias y compilaciones). Algunos tratan sobre la vida de los compositores, otros tratan acerca de la historia de la música, otros son escritos de algunos compositores, otros son análisis acerca de obras musicales, otros son escritos rebuscados del mundo musical, entre otros temas. Para esta investigación, se toman algunos de sus libros, puesto a que corresponde a una muy buena fuente accesible para los lectores de habla hispana.

-Los trabajos desarrollados en el territorio chileno (teniendo presente que es desde donde se escribe esta investigación). Se puede destacar el trabajo de Gustavo Celedón Bórquez<sup>5</sup> y de Sergio Rojas<sup>6</sup>. El primero, se ha dedicado al estudio del sonido (como problema filosófico) y

---

<sup>3</sup> Cabe destacar que se ve algo fácil si se lo plantea de esta manera, puesto a que, obviamente, se tiene la ventaja de poder mirar hacia atrás y analizar cómo se ha desenvuelto la música (ventaja no tuvieron los filósofos que empezaron a pensar la música en la modernidad), y extraer a partir de allí nuevas ideas. Sin embargo, sobra decir que este análisis tiene como objetivo el plantearse por encima de ideas expresadas en el pasado -cuestión que sería burda-, sino que su objetivo es aportar hacia la comprensión de la obra de arte musical. Y para esto, se hace necesario el estudiar cómo esta fue y ha sido concebida. Apostando también a que el conocimiento se construye de manera colectiva, y que los resultados de esta investigación tienen como fin el aportar a un área de estudio.

<sup>4</sup> Trabajos que no se limitan únicamente al ámbito de la música docta, sino que también a los distintos géneros populares y/o contemporáneos. Esto último, si bien escapa dentro del área delimitada de esta investigación, se explicita para tener presente que la reflexión en torno a la música no es únicamente al género docto, sino que también hemos visto múltiples trabajos en torno al estudio del rock, jazz, punk, postpunk, el rap, el trap, entre otros. Lugar donde destaca el trabajo de Simon Reynolds, Mark Fisher y Ernesto Castro, así como también el trabajo de la editorial Caja Negra.

<sup>5</sup> Profesor Titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Dr. en Filosofía por la Universidad París 8 Vincennes - Saint-Denis.

<sup>6</sup> Destacado filósofo y académico chileno, profesor titular de la Universidad de Chile.

de la figura de John Cage<sup>7</sup>. El segundo, se ha dedicado al estudio de la estética y la teoría de la subjetividad (entre otras áreas).

Mientras que ya, de manera más particular, se encuentran los estudios que se han realizado dentro del área de la música docta acerca de temas estéticos, se debe destacar el trabajo contemporáneo que ha hecho el director orquestal Nikolaus Harnoncourt, quien a partir de la segunda mitad del siglo XX ha levantado nuevos problemas en el área. Gran parte de su pensamiento queda recogido dentro de sus ideas expresadas a lo largo de múltiples entrevistas en torno al problema de la interpretación, las cuales se encuentran compiladas en *Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música* (2016), donde podemos encontrar el artículo *Autenticidad y obra de arte*, y la entrevista *Interpretación y corrientes de moda*, los cuales llevan a cabo una reflexión estética en torno al tema de la interpretación, y que si bien, no es el problema puntual que se aborda en esta investigación, si se convierte en un punto de apoyo en tanto que impulsa las investigaciones de este tipo.<sup>8</sup>

## Objetivos

El objetivo general de esta investigación es:

-Analizar el cambio que hubo en el trato estético hacia la música instrumental en la modernidad, viendo desde el cómo se piensa la música desde la filosofía, hasta sus variados cambios internos.

---

<sup>7</sup> También se cuenta -dentro de este mismo territorio- con un coloquio realizado sobre la música, del cual Celedón fue editor junto a otros académicos, este es: *La instancia de La música. Escritos del Coloquio Internacional. La música en sus variaciones prácticas y discursivas* (Celedón, et al. 2014).

<sup>8</sup> Si bien estos textos, por una cuestión de extensión no serán retomados dentro de esta investigación, se puede mencionar que su reflexión se nos aparece como un problema bastante interesante, porque aborda por un lado, el problema del cómo presentar (e interpretar) una pieza musical con la mayor fidelidad hacia lo que su creador quería mostrarnos (considerando la posibilidad de que esto sea posible, claro), y por otro lado, trata el problema de la autenticidad de la pieza musical en tanto que piensa cómo podemos acercarnos a la obra auténtica en sí, sea dentro del ámbito interpretativo, o, sea dentro del ámbito de la escucha. Y a esto, se puede agregar que es un problema que también tratará Walter Benjamin dentro de la primera mitad del siglo XX en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en torno al problema de la originalidad y autenticidad de las obras de arte, aunque teniendo un enfoque bastante más marcado por el arte visual, material y cinematográfico. Sería interesante revisar qué tipo de conexiones podrían haber dentro de estos dos análisis, considerando también que Benjamin aborda la música de manera muy mínima dentro de esa obra.

Considerando para esto: las composiciones, los compositores, la recepción de las obras, la connotación de las mismas en tanto que formas de expresión de pensamiento (que son capaces de presentar una idea clara, acerca de la cual también puede llevarse a cabo un trabajo de reflexión) y el análisis que establecieron algunos filósofos y críticos.

Esto, cuenta también con el desarrollo de tres objetivos específicos, los cuales son:

-Identificar el abordaje que ha recibido la música instrumental por parte de la filosofía, tanto antiguamente, como en la Edad Media.

-Comprender el método y la forma en la cual hacer la reflexión estética sobre la música.

-Analizar los cambios producidos al interior de la música en la modernidad, pasando por los ambientes en los que se desarrolla, el status del compositor, su connotación y la proliferación o masificación de diversas composiciones.

Van a ser estos últimos tres objetivos, los cuales van a determinar en cierto grado el orden de la investigación. Así, el capítulo 1 se dedicará a hacer un breve repaso histórico acerca del trato que han tenido algunos clásicos de la tradición filosófica (principalmente de occidente), yendo desde la antigua Grecia hasta la Edad Media, trabajando el primer objetivo.

Luego, el capítulo 2 se dedicará a analizar las variaciones que ha llevado a cabo la música de manera interna dentro del período premoderno, con el objetivo de identificar el panorama contextual ante el cual emerge la música moderna como tal. Esto lleva a tomar dos puntos fundamentales, a saber; primero, el cómo fue cambiando el estatus del compositor a lo largo de la sociedad europea (desde los inicios de la música como arte, hasta el periodo del romanticismo) y cómo esto invita a ver de una nueva manera a los músicos y compositores en general; y segundo, la emergencia de la sinfonía dentro de la producción musical compositiva, la revolución musical que llevaría a cabo a finales del siglo XVIII y el impacto que generaría en la sociedad, invitando a pensar una nueva forma de hacer y entender la música. Así, abordando el tercer objetivo.

Finalmente, el capítulo 3 será donde se abordarán algunas posturas filosóficas diversas de la modernidad, las cuales nos permiten identificar las principales características dentro de los cambios de consideración para con la música por parte de la filosofía de la época, e ir

haciendo un rastreo acerca de los cambios que poco a poco acontecen en el modo de comprender la música, y cuáles fueron los filósofos y cuestiones que influyeron dentro de este aspecto. Esto, irá muy relacionado con el tercer objetivo, pero su enfoque principal es el segundo, puesto a que a partir de la revisión acerca de cómo fue considerada la música en la modernidad, es que se podrá comprender cómo es que se elabora una estética de la música.

## **Hipótesis de trabajo**

La hipótesis central de este trabajo, es que el cambio de paradigma estético de la modernidad tuvo repercusiones directas sobre el análisis, la escucha y el trato con la música de la época. Es decir, que dicho cambio también se vio reflejado dentro de las posiciones e ideas que tuvieron los filósofos de la época acerca de la música.

Cabe destacar que la música de ese entonces era principalmente instrumental, la cual se presentaba como un tanto ajena a los ideales de la modernidad, debido a que estaba privada del carácter retórico-discursivo. Pero, conforme fue avanzando el tiempo -y aquí, se incluye también la emergencia de la sinfonía como composición musical-, la música fue tomando su propio peso e importancia, debido a una serie de cambios, tanto en la forma de ver la música por parte de la filosofía, así como también por el hecho de haber ido expandiendo sus propios límites y de los cambios que hubo en torno a la subjetividad de los músicos/compositores (y su percepción social).

# **1) Capítulo 1. Características históricas en torno al abordaje de la música. Consideraciones desde la Antigüedad a la Edad Media**

En este primer capítulo, se tratará acotadamente algunas perspectivas que han tenido filósofos clásicos en torno al ámbito musical (habiendo una pequeña excepción integrando al mundo árabe). Esto, con la idea de identificar y presentar sus perspectivas ante lo que veían y entendían como “lo musical”. Así, se podrá ver cómo lo entendieron; su práctica; su ejecución; su estudio y; su relación con la sociedad y/o el mundo, los filósofos antiguos y los medievales. Si bien, se tomará a filósofos específicos, su percepción podrá dar cuenta acerca de la forma en que se concebía la música en dicho periodo. Cuestión que servirá para ir viendo y contrastando qué características de sus análisis o reflexiones están vigentes al día de hoy, así como también para poder ver cómo han podido influenciar interpretaciones e ideas posteriores.

## **1.1) La antigüedad: Pitágoras, Platón y Aristóteles sobre la música**

Si se piensa la música en la antigüedad, es importante que se tenga presente la figura de Pitágoras, Platón y Aristóteles, puesto a que en ellos se podrá encontrar algunas pistas para pensar la música. Cuando se aborda el trato que le han dado Platón y Aristóteles a la música, hay que tener presente que ambos la trabajaron pensándola principalmente dentro de su propuesta educativa (o sea, como parte integral de sus programas de educación para la *polis*).<sup>9</sup> En el caso de Platón, la enseñanza de la música está pensada para la clase de los guardianes y en el caso de Aristóteles está pensada más como un ejercicio a desempeñar y acerca del cual establecer un juicio. Ya en el caso de Pitágoras se encuentra un trato mucho más cercano y participativo, puesto a que se trata ya de una escuela (la pitagórica) que hace de la música parte de su vida y de su comprensión cosmológica. Ciertamente, la problematización acerca de la enseñanza de la música es algo que escapa de esta investigación (es decir, el por qué se debiese o no de enseñar, o el cómo, son cosas que no interesan). En lo que se pondrá atención

---

<sup>9</sup> Es importante destacar sí, que dicha educación no era pensada como algo para toda la población, y es que si bien ambos filósofos tenían propuestas educativas, estas eran bastante simples para el grueso de la población (que en el caso de Platón, podemos identificarlo con la educación pensada para la clase productora), mientras que para cierta clase si tenían un fundamento claro y objetivo en específico.

a continuación, será en la manera en que piensan estos tres filósofos esta “disciplina”; bajo qué características, con qué objeto y cómo se puede llegar a practicar o participar de esta de buena manera.

Para poder dar inicio a este ejercicio, es crucial que se plantee -a modo de idea previa- qué se entendía como música en la antigua Grecia. O, más directamente, hay que acercarse definiciones e ideas de aquellos pensadores cuando hablaban de música, qué consideraban como música y qué cosas no.

El concepto de música que se maneja al día de hoy, proviene directamente del griego *mousiké* y, tal como es natural sospechar, no se trata de lo mismo que al día de hoy se entiende coloquialmente como música (cuestión que sucede con muchísimas palabras provenientes de lenguas antiguas). Esto, porque dicho concepto no abarcaba únicamente una dimensión del carácter sonoro, sino que también una dimensión artística a nivel general que para este tiempo nuestro resultaría algo extraño, considerando la multiplicidad de disciplinas que han surgido, más aún después de la modernidad.

Según Jaeger (1995): “La poesía y la música son, desde el punto de vista de la cultura griega, hermanas inseparables, hasta el punto de que una sola palabra griega abarca los dos conceptos” (*Paideia. Los ideales de la cultura griega.* p. 617). Cuestión que nos demuestra ya, que cuando se hablaba de música y poesía (en el sentido en el que se las entiende hoy), para la sociedad de la antigua Grecia, estas eran casi sinónimos. Y no se trata únicamente de esto, puesto a que también hay que tener presente que la expresión *mousiké* no solo hace referencia al tono y al ritmo, sino que también a la palabra hablada, esto es, el *logos*. (Jaeger. *Op. Cit.* pp. 603-604).

Esto permite, de alguna manera, acercarse a la idea de música que existía en la época, la cual por cierto es bastante diferente a la actual. Tal como se observa, la música no se pensaba como algo diferente de la poesía, y si bien, esto se trata de una concepción antigua, es importante tenerla presente, puesto a que ayuda a generar ideas para sus acepciones del presente. Ahora,

esto implica un desafío, ya que presenta algo un poco más amplio de lo que pretende abordarse en esta investigación.<sup>10</sup>

Para poder sortear esto, es que se revisarán los pasajes o partes, en las cuales estos filósofos se refieren a la *mousiké* más cercana al ámbito sonoro, dejando de lado las partes que tengan una cercanía mayor con el área teatral o poética. Es por esto, que por un lado, se verá el cómo es que en Platón la música forma parte importante de la educación de los guardianes (para la formación del carácter); mientras que para Aristóteles, está pensada desde sus propias características y cualidades desde una perspectiva más práctica; y ya para Pitágoras, se ve más como una actividad o ejercicio relacionado con la cotidianidad.<sup>11</sup>

### **1.1.1) Pitágoras: la armonía**

Si bien no se conservan textos, y su estudio es de carácter doxográfico, es indudable que Pitágoras fue uno de los grandes filósofos de los cuales se posee registro hasta el día de hoy, siendo notables sus aportes en diversas áreas del pensamiento y del conocimiento. Dentro de esto es que se cuenta también la música, puesto a que tanto él como su escuela, desarrollaron un importante trabajo en torno a ella. Una buena forma de empezar a hablar de Pitágoras, es hacer mención de una de las primeras anécdotas musicales se le atribuyen, producto de su reflexión e intervención. Esta es, la anécdota de los martillos.

Cuando, entre tanto, por una especie de indicación divina, al pasar por unos talleres de unos artesanos, oye que unos martillos, al ser impulsados, a partir de sonidos diferentes llegaban a hacer sonar un canto conjunto unitario en cierto modo. Así, pues, atónito ante lo que durante mucho tiempo llevaba investigando, se acercó a la obra y haciendo consideraciones largo tiempo llegó a la conclusión de que la diversidad de los sonidos la producían las fuerzas de los que golpeaban,

---

<sup>10</sup> No obstante, si de modernidad se trata, también se debe de tener presente su relación con el *logos*, puesto a que esto implica que la *mousiké* posee un carácter racional. Mismo debate que será tomado posteriormente en la modernidad, en torno al problema de que si la música expresa o no ideas y de qué tipo (si es que estas pueden ser comprensibles y aprehenderse mediante el entendimiento humano). Este factor retórico será retomado en el capítulo 3, con los aportes de Bonds.

<sup>11</sup> Se podría adelantar, que Aristóteles le otorga un carácter mucho más independiente y objetivo (en tanto que anticipa algo que se podría considerar como el juicio musical), pero sin dejar de pensarla como ligada a la educación.

y para que esto quedara más abiertamente claro, dio orden de que se intercambiaran los martillos. Pero la propiedad de los sonidos no estaba ligada a los músculos de los hombres, sino que acompañaba a los martillos intercambiados. (Boecio. *Sobre el fundamento de la música*. I, 10, 197).

Esta anécdota relata un hecho bastante característico, puesto a que se apunta una “indicación divina”(casi como si Pitágoras hubiese recibido un llamado o idea supraterrrenal que le llevó a prestar atención a este sonido que emitían los martillos), percatándose también de que el ruido que estos emitieran dependía del martillo como tal (cuestión que le revelaría que podían producirse una multiplicidad de sonidos). Aquí se puede identificar una cierta anticipación de lo que es la tonalidad, de tal manera que Pitágoras (quizá) fue uno de los primeros en percatarse de esta característica en su sociedad. Y será que a partir del tono, se pasa hacia la armonía.<sup>12</sup>

Con Pitágoras, es importante tener presente uno de sus conceptos más relevantes, a saber: la armonía. Si bien, este concepto lo utilizaría para explicar y encuadrar gran parte de su pensamiento, se hará un enfoque únicamente en su relación con la música. Para presentarlo de manera suficiente, se haría necesario revisar variadas fuentes fragmentadas en torno a su vida y obra. No obstante, para ahorrar eso -más que todo para facilitar la comprensión-, se tomará lo que nos expresa de manera más específica María Tomasini (2006)<sup>13</sup>:

El concepto de armonía fue una noción fundamental dentro de la escuela pitagórica. En los *Fragmentos* de Filolao –pitagórico del siglo V a.C.- se define la armonía como “...el resultado de los contrarios... la unicidad de la multiplicidad y el acuerdo entre los discordantes...” (...). Para el Pitagorismo y sus derivaciones la armonía fue una idea universal que se extendió a todas las áreas de la naturaleza y de la vida humana. Fue entendida como el principio ordenador del cosmos,

---

<sup>12</sup> Cabe destacar, que no se pretende afirmar que fue Pitágoras el primero que se percató de la característica -o de la potencia- tonal de los objetos, puesto a que en ese momento histórico existían una serie de civilizaciones y comunidad, dentro de las cuales es sabido que la música también ha tenido su relevancia. Y este problema como tal, también excede los alcances de esta investigación.

<sup>13</sup> Doctora en Ciencias Físicas. Universidad de Buenos Aires.

puesto que por medio de la armonía se ordenan los diversos elementos que constituyen el mundo. Asimismo, fue reconocida como una virtud, como un bien universal, como el pilar de la amistad, y como el fundamento de la belleza. (*El concepto de armonía en el pensamiento pitagórico... p. 1*).

Tal como puede verse, el concepto de armonía estaba ligado a otros aspectos del pensamiento pitagórico, y escapaba de una dimensión únicamente musical (tal y como se le piensa hoy en día). Tal como indica el fragmento, se trata de una cuestión que incluso es identificable en la naturaleza y en la vida humana. O sea, que tampoco es algo que salga de la nada, sino que se condice con otras instancias (esto no es tan raro, puesto a que Platón y Aristóteles igual la pensaban en relación con otros aspectos o áreas del pensamiento).

Por otra parte, el filósofo antiguo Jámblico, menciona una dimensión bastante interesante que ya trabajó Pitágoras en su tiempo, la cual guarda relación con el control de las pasiones del alma, estos son: los estados de ánimo y la vida cotidiana (cuestión que ya adelantaba Tomasini al referirse a la armonía como el “resultado de los contrarios” y el “acuerdo entre los discordantes”). En *Vida pitagórica* (2003), relata cómo Pitágoras y los seguidores de su escuela desarrollan la interpretación grupal como un acto de curación del alma y de las pasiones. Cuestión que se refleja a través de una conocida anécdota, según la cual Pitágoras logró calmar a un encolerizado a partir de una interpretación musical. (pp. 111-112). Y no solo eso, sino que también llegaron a utilizar la música de una manera más reiterada a lo largo de su vida y cotidianidad, y así lo demuestra el testimonio de este filósofo:

(...) toda la escuela pitagórica realizaba el llamado arreglo, la composición armónica y la ejecución de determinadas melodías apropiadas, que llevaban útilmente las disposiciones del alma a sus afectos contrarios: porque, cuando se iban a dormir, purificaban el pensamiento de los alborotos y estruendos diarios con determinadas melodías y cantos específicos, y por esto se procuraban sueños tranquilos de corta duración y agradable ensoñación. A su vez, cuando se levantaban del lecho, se libraban de la pereza y de la somnolencia por medio de

cantos peculiares, pero hubo también ocasiones en que ello tenía lugar con música sin palabras. (Jámblico, 2003, *Vida pitagórica*: 114).

Resulta bastante interesante ver aquí también una de las primeras elaboraciones en torno a la música como algo que puede tener influencia dentro de la vida y estado anímicos de las personas. Esto demuestra que para Pitágoras, la música tenía una dimensión bastante amplia y relevante. A tal punto que se puede encontrar también una de las primeras consideraciones en torno a la música como algo que *puede* producir algo, en este caso, un cambio de estado anímico y una búsqueda de resonancia armónica entre la *psyqué* y el *cosmos*. Para él, la música no se trataba de algo tan específico como tal, puesto que abarcaba también parte de las actividades cotidianas, como el control de las emociones o actividades que hacer a determinadas horas del día. No se trataba de algo ajeno a la vida, sino que se está hablando de algo que en realidad es parte de la vida misma. Por ello, el concepto de armonía no se comprende de manera separada o específica, sino que se inserta dentro de toda una comprensión del mundo y que se corresponde con un respectivo orden. La música misma, termina siendo parte de un conjunto completo, el cual se encuentra en una conexión con el universo y el ser humano y su interior (sus pasiones).

### **1.1.2) Platón: educación y política**

Para Platón, la música se encuentra intrínsecamente ligada a lo que es la educación y la política. Esto, en el sentido de que dentro de la propuesta política platónica, descrita en *La República*, se puede ver cómo se presenta a la educación como uno de los pilares de la constitución del Estado, y de hecho, dando una especial prioridad hacia lo que será la educación de los guardianes y de los filósofos. No obstante, se debe de tener en consideración de antemano qué es lo que entiende Platón por música, puesto que no será lo mismo que Pitágoras.

En el diálogo *La República*, la cuestión emerge entre Sócrates y Adimanto al momento de referirse a la educación de la clase de los guardianes-que eran aquellos que debían dedicarse al cuidado y la protección de la República-. Así, estos conversarán:

-Pues bien, ¿cuál va a ser nuestra educación? ¿No será difícil inventar otra mejor que la que largos siglos nos han transmitido? La cual comprende, según creo, la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma.

-Así es.

-¿Y no empezaremos a educarlos por la música más bien que por la gimnástica?

-¿Cómo no? (376e).

Esto brinda un primer antecedente del tema, expresando explícitamente que la música debiese de ser el inicio de la formación. Y por cierto que se darán sus respectivas justificaciones, debido a que la formación musical puede tener alcances con el ámbito de la moral, tal como puede verse a continuación con el diálogo entre Sócrates y Glaucón:

-(...) Ahora bien, la falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente ligadas con la maldad en palabras y modo de ser y, en cambio, las cualidades contrarias son hermanas y reflejos del carácter opuesto, que es el sensato y bondadoso.

-Tienes toda la razón -dijo.

(...)

-¿Y la primacía de la educación musical -dije yo- no se debe, Glaucón, a que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté? ¿Y no será la persona debidamente educada en este aspecto quien con más claridad perciba las deficiencias o defectos en la confección o naturaleza de un objeto y a quien más, y con razón, le desagraden tales deformidades, mientras, en cambio, sabrá alabar lo bueno, recibirlo con gozo y, acogiéndolo en su alma, nutrirse de ello y hacerse un hombre de bien; rechazará, también con motivos, y odiará lo feo ya desde niño, antes aún de ser capaz de razonar; y así, cuando le llegue la razón, la persona así

educada la verá venir con más alegría que nadie, reconociéndola como algo familiar? (401a-402a).

Ciertamente, aquí es donde se puede ver la conexión que se establece entre la música y la educación de manera más directa, puesto a que la formación musical será aquella que permitirá llevar a cabo una posterior educación integral en otras áreas. Y no solo eso, sino que la buena formación musical dará paso también a una formación moral y -por ende- política. Ante esto, se considera prudente agregar una acotación hecha por Lanau, R. (2022) en torno al tema:

Se podría decir que para Platón el hombre es un animal musical, nacido con el deseo instintivo de moverse y hacer sonidos, y más importante, con una capacidad natural para experimentar placer cuando el movimiento y los sonidos responden a cierto orden y armonía. Platón escribe: mientras los animales no tienen un sentido del orden y el desorden en el movimiento, los humanos se han ido haciendo sensibles al ritmo y armonía y más aun, pueden disfrutarlas. (*Los supuestos metafísicos de la función político-pedagógica de la música en la Πολιτεία de Platón*. p. 19).

Esto, por dos motivos; en primer lugar, porque su sintetización ayuda a pensar la ontología platónica de tal forma que nos acerca mucho más la naturaleza humana hacia la música (en tanto que es una especie propensa al sonido) y; en segundo lugar, puesto a que a partir de su investigación fue que se pudo dar con las citas platónicas idóneas para este punto. Será algo así como un criterio de base, a partir del cual se podrán construir nuevas consideraciones que vayan por el camino del bien y de la virtud.

Sin embargo, se debe tener en cuenta que, aquí también está presente el problema del destierro de los poetas (el cual incluye también a los músicos), en el sentido de que quienes no enseñen de buena manera, tendrán que ser desterrados de la república, y que por ende, una buena enseñanza, será aquella que comience con la música, pero, una música que será supervisada y revisada para que sirva a los intereses del Estado y que no ofenda a los dioses.

### 1.1.3) Aristóteles: ejecución y juicio

El abordaje de Aristóteles con la música comparte algunas similitudes con el de Platón. En primera instancia porque se toma el tiempo de abordarlo de manera separada y de manera específica. Y en segunda instancia, porque la concibe como parte de la educación propia que deberán de recibir los ciudadanos. No obstante, su abordaje también contendrá cuestiones propias acerca de la música, específicamente en lo que respecta a la ejecución y a la escucha. Esta distinción puede parecer un tanto obvio, pero su importancia radica en las características que les añade Aristóteles, puesto a que hará una clasificación de dichas acciones, en tanto que la ejecución<sup>14</sup> y la escucha pueden hacerse de buena o mala manera. Lo plantea así:

Como resulta que la música es una de las cosas placenteras, y que la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada hay que aprender y practicar tanto como el juzgar con rectitud y el gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones hermosas (...) Está claro que hay una gran diferencia para la formación del carácter si uno participa personalmente en la ejecución o no, pues es una cosa muy difícil e imposibles llegar a ser jueces acertados sin haber participado en ella. (Política. 1340a-b).

Aquí ciertamente, Aristóteles plantea que hay que aprender la música y también el juzgarla. De hecho, su juicio dependerá completamente de la formación con la que se cuente. Y por cierto, propondrá también que hacerlo de dicha forma, es hacerlo de *buena manera*. O sea, que para llevar a cabo una *buena* ejecución o un *buen* juicio acerca de una ejecución, se requiere el hacerlo de manera *virtuosa*. Y aquí es inevitable mencionar el concepto de virtud aristotélico, puesto a que se trata de uno de los conceptos fundamentales de su pensamiento. En sus propias palabras, la virtud es “(...) aquello que lleva a término la buena disposición de aquello de lo cual es virtud y hace que se realice bien su función (...)” (*Ética a Nicómaco*. 1106<sup>a</sup> 15).

---

<sup>14</sup> Si bien, al día de hoy se puede hablar con facilidad de la interpretación musical, para referirse a la ejecución de una pieza, se debe de tener presente que dicha interpretación es muy distante a lo que es una ejecución como la piensa Aristóteles, puesto a que los instrumentos son muy distintos al como lo eran hace 2.500 años, y no permitan las variaciones en la intensidad del sonido que se conocen al día de hoy.

De esta forma, la virtud en el ámbito musical vendría a ser el ejecutar y el emitir un buen juicio acerca de una ejecución, donde cada cual tendría sus propias formas de proceder y sus características. Cabe destacar que no se trata de una cuestión teórico moral, sino de una cuestión práctica, puesto a que se está hablando de una buena ejecución técnica de una melodía (es decir, el tocar de manera adecuada), así como también del emitir un juicio adecuado acerca de la melodía, para lo cual se requiere de un conocimiento sobre la materia, es decir, sobre la melodía como tal y sobre el cómo ejecutarla.

Si se observa con atención, pareciera ser que Aristóteles pone el énfasis en el hecho de juzgar una ejecución, antes de la ejecución misma. Esto se aprecia también cuando nos dice que el juicio musical vendrá tras un largo periodo de formación, del cual por cierto su finalidad es precisamente el juicio en torno a la ejecución. (1340b).

Lo relevante de Aristóteles, es que propone las primeras herramientas para pensar lo que es el juicio musical. Así, en términos apócrifos, ha llevado a cabo un trabajo estético, puesto a que establece -en cierta medida- los criterios del juicio sobre la música. Si bien, es evidente que no entra en una gran profundidad a la hora de pensarlo, establece lo mínimo para aquello al plantear que la música pueda tener (si es que no, ser partícipe de aquél) un juicio. Y a partir de aquí, se encuentra un buen antecedente que será retomado y profundizado en la modernidad, puesto a que en ella se desarrollarán los criterios del juicio, cuestión que Aristóteles menciona únicamente ligándola a la noción de virtud.

## **1.2) La Edad Media**

La estética de la Edad Media presenta bastantes aspectos interesantes para analizar, aunque más allá de los diversos trabajos y enfoques que podamos mencionar, es importante destacar que -a diferencia de lo que fue la antigüedad- se encuentra el hecho de que algunos filósofos sí tenían una relación un tanto más implicada con la música, y no solo eso, sino que también, una de las cuestiones más relevantes es que varios dedicaron obras o tratados enteros al arte de la música. Dentro de la antigüedad no se contaba con ningún texto que se refiera completamente a la cuestión musical. No obstante, dentro de la edad media, sí. Agustín de Hipona y Boecio,

escribieron tratados completamente dedicados a la música. Y será precisamente a partir de allí que se encuentra un antecedente interesante en lo que respecta al análisis filosófico de la música, el que se le haya dedicado como tal, una obra completa.

No obstante, esto no es todo lo que se encuentra en la Edad Media, sobre todo, porque no se trata únicamente de la música como tal. Hay que tener presente que se trata de un periodo en el cual se concebía a la música con bastante cercanía a otras prácticas como lo sería el caso de los cánticos religiosos, así como también, como un área con profundas implicancias con la vida social (como sería el caso de los pueblos árabes). Para apreciar esto, es que se verá a los dos filósofos mencionados en el párrafo anterior y el trato del pueblo árabe.

### **1.2.1) Agustín: Sensibilidad y eternidad**

Con Agustín, se encuentra un acontecimiento bastante interesante al hablar de la música, puesto a que el filósofo cristiano dedicó una obra entera para hablar sobre la música. Por lo menos dentro de la lista de filósofos que se encuentran en esta investigación, es uno de los pocos que dio a la música ese trato. Más aún si se considera que lo contenido en *Sobre la música* (con sus seis libros) corresponde en el fondo a un trabajo incompleto por parte del autor, el cual alcanzó a enfocarse únicamente en el ámbito rítmico de la cuestión y dejando fuera el ámbito melódico.

Así, Agustín le comenta al obispo Memorio en una de sus cartas:

(...) escribí seis libros dedicados a sólo el ritmo; confieso que me disponía a dedicar quizá otros seis a la melodía, esperando que tendría holgura para ello. Mas, después que me impusieron la preocupación de las cargas eclesiásticas, todas aquellas delicias me huyeron de las manos; ahora apenas puedo hallar el original, ya que no puedo menospreciar tu voluntad, (*Obras de San Agustín. Vol VIII. 101, 3*).

Y, según Ortega<sup>15</sup> (2004):

---

<sup>15</sup> Jafet Ramón Ortega Trillo es agustino, licenciado en Estudios Eclesiásticos y Profesor Superior de Órgano y Musicología.

Dentro de los Seis Libros sobre la Música se encuentran dos bloques claramente distintos. Los primeros cinco libros son un manual científico dentro de los que el mismo San Agustín llamó «libros sobre las disciplinas» (*disciplinarum libros*). Éstos constituyen un tratado sobre la parte de la música conocida como «rítmica». En estos libros se ocupa de las duraciones de los sonidos, de la combinación de sonidos largos y breves (pies métricos), de la sucesión de estos pies métricos (metros) y de la constitución de los versos(...).

El libro sexto constituye el segundo bloque de enseñanzas, ya no de tipo técnico musical, sino sobre aspectos metafísicos y teológicos: cómo se puede llegar a las realidades más elevadas, inmutables y eternas desde las realidades sensibles que en este caso representan los aspectos rítmicos de la música.” (*Los seis libros sobre la música de San Agustín... pp. 734-735*).

Así, al revisar el texto, se puede dar cuenta de una clara distinción, según la cual los primeros cinco libros, abordan problemas relacionados principalmente en torno al ritmo, mientras que ya el sexto libro presenta un abordaje filosófico teológico. Y será precisamente en dicho libro donde se pondrá más atención, ya que a partir de aquél, emergen los conceptos de sensibilidad y eternidad, entendiendo que, será a partir de la sensibilidad que se podrán percibir los ritmos *eternos*, y que estos a su vez, permitirán el acercarse a Dios (o hacia lo eterno) -aunque teniendo una cierta precaución ya que *Sobre la música* es un texto de rigor conceptual bastante complejo, el cual escapa a los intereses de esta investigación-. No obstante, es este mismo último detalle el que se toma, el cómo Agustín ha caracterizado dicha parte del texto y por su relación con Dios, puesto a que puede apreciarse una cierta conexión entre la sensibilidad, la música y la divinidad, o así al menos, lo clasifica él de manera posterior en algunas de sus *Cartas* (como una de las recién citadas) o en *Las retractaciones*.

Ahora bien, es importante destacar la concepción que tenía Agustín en torno a la cuestión de la igualdad o perfección de los ritmos, puesto a que aquellos guardarían una profunda relación con Dios, y como en otros lugares, retoma el problema que atraviesa toda su obra, a saber, cómo se vincula lo humano y lo divino: lo perecedero y lo eterno. De esta forma, nos dirá:

¿Cuáles son, verdaderamente, las cosas superiores sino aquéllas en las que permanece la igualdad suprema, inquebrantada, inmutable, eterna? Donde no hay tiempo ninguno, porque no hay mutabilidad ninguna; y de donde los tiempos se fabrican y se ordenan y se someten a medida imitando la eternidad, mientras la rotación del cielo vuelve al mismo punto y llama de vuelta al mismo punto a los cuerpos celestes; y en los días y meses y años y lustros y demás ciclos de los astros obedece a las leyes de la igualdad y de la unidad y de la ordenación. Así, sometidas a las celestes, las cosas terrenales asocian los ciclos de sus tiempos con su «numerosa» sucesión al, por así decirlo, canto del universo. (*Sobre la música. Libro VI. 11.29*).

Este aspecto, revela también una cierta conexión sobre el conocimiento de Dios a partir de la realidad sensible, puesto a que aquello que se percibe -sensorialmente- como algo supremo, inquebrantable e inmutable tiene que provenir desde otro plano, y dicho plano es el plano de lo eterno, es decir, de Dios. Y de esta manera, se da aquello que Ortega (2004) caracteriza como: “(...) una realidad más excelente que sea arquetipo de lo presente, como una especie de ritmo eterno y perfecto, que permanece para siempre. Las armonías pasajeras son producto de armonías eternas.” (*op. cit.* p. 748).

A fin de cuentas, la música se encuentra en Agustín como una cierta re-presentación del plano divino, a partir del cual se puede establecer un conocimiento en torno a dichas características (lo inmutable, lo eterno, lo supremo, lo inquebrantable, etc.). La práctica sensorial de la escucha en torno a la música nos permite generar un acercamiento con Dios. He ahí uno de los puntos fundamentales de aquél filósofo.

### **1.2.2) Boecio: La vuelta al pitagorismo**

Dentro de los filósofos que han trabajado la música, en Boecio se encuentra una de las figuras más importantes, puesto a que no solo dedicó sus esfuerzos a la escritura de un texto completo en torno a la música (mismo mérito que se le reconoce a Agustín de Hipona), sino que también el hecho de haber escrito un tratado que estuviese implicado dentro de un cambio de época y

de periodo. Su obra escrita entre el siglo V-VI d.c. se enmarca dentro de un cambio de período de la historia cercano al término de la antigüedad tardía. Para Díaz (2003), su texto:

Es punto de llegada de las antiguas tradiciones griegas y punto de partida para la musicología posterior (...) la *Institutio musica* es el último intento por parte de un escritor latino de ofrecer una visión de conjunto de la antigua música griega; es asimismo el primer gran monumento de la teoría musical del medievo; su enorme influencia, sobre todo, a partir del siglo IX, es incuestionable. (Díaz, et. al. *Introducción*. p. 7)

Su obra, *De institutione musicale*

“(...)se propone entregar en latín una introducción (institutione) a la teoría de la música tal como fue desarrollada en la antigüedad tardía (I-II d.c.), principalmente por la escuela pitagórica. Se trata de un tema difundido en la cultura antigua. La empresa de Boecio consiste en hacer una sola exposición de los fundamentos y principios aritméticos de la música, evitando que otras fuentes y teorías contaminen esta fuente original pitagórica.” (Correia<sup>16</sup>. *La antropología de Boecio en el...*p. 122.).

De hecho, no en vano, a lo largo del texto se podrá ver constantes referencias hacia el padre de la escuela pitagórica y sus principios. Boecio irá retomando parte de ello para armar su planteamiento en torno a la música, retoma fuertemente los principios pitagóricos en torno al cosmos.

En Boecio, se encuentra en primer lugar, una conexión intrínseca entre la vida humana y la música; en segundo lugar, una tripartición en torno a la música (considerando que existen tres tipos de música); en tercer lugar, un rescate de la escuela pitagórica y su relación entre macrocosmos-microcosmos; y ya en cuarto lugar, la promoción de un ejercicio más teórico/analítico en torno a la música (el desarrollo del juicio).

---

<sup>16</sup> Manuel Antonio Correia Machuca (PhD) es profesor titular del departamento de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se especializa en filosofía antigua y medieval.

En primer lugar, está la perspectiva de Boecio en torno al *qué es la música* y su relación con la *subjetividad e intersubjetividad*. Su profundidad se devela en el inicio de su texto, el autor destaca la sensibilidad en torno a la audición, en tanto que se puede sentir un deleite o una turbación en torno a lo escuchado, y que aquello, es propio del ser humano. Por otra parte, se puede ver que todas las personas cantan, de tal manera que quienes cantan bien cantan para el resto y que quienes cantan mal, cantan únicamente para sí. Todo esto tiene una especial relación con el oído, puesto a que a través de éste es que la música llega al alma. No obstante, esto mismo le otorga una cierta “especialidad” al oído, puesto a que será gracias a él que todas las disciplinas llegan al alma. Y será a partir de aquí, que Boecio dirá que la música está profundamente implicada con nuestra vida, porque es imposible desentenderse de ella por más que se quiera (*op. cit.* I, 1, 179-186). O sea, para Boecio la música es una cuestión fundamental dentro de la vida humana y que es algo que incluso, pareciera ser parte de la propia naturaleza humana (debido a las múltiples características que le hacen estar presente en diversos ámbitos y que a su vez, hacen al ser humano interactuar con ella). O, en palabras de Correia (2020), para Boecio “(...) con la música estamos frente a uno de los enigmas más atractivos de la naturaleza”. (*op. cit.* p. 125).

En segundo lugar, se encuentra una tripartición en torno a la idea de música. Aquí se establece una continuidad con el punto anterior -en tanto que se retoma-, pero que implica una caracterización en torno a la música como tal, puesto a que una distinción de este tipo, no había sido hecha -bajo estos términos- previamente<sup>17</sup>. Boecio divide la música en tres, a saber: la mundana, la humana y la instrumental. Estas, el filósofo:

(...) las distingue sobre la base de cuál es la más universal de todas. La mundana es la más universal, ya que corresponde a la armonía y orden regulado de los astros en el cielo: unos astros giran más bajo, otros más altos, pero todos forman un conjunto entre sí. Se trata pues del movimiento armónico de los astros, la

---

<sup>17</sup> Si bien, está profundamente inspirada en el pensamiento y en la escuela pitagórica, se podrá ver que Boecio a partir de ello genera una clasificación propia. Este desplazamiento no es algo calcado directamente de Pitágoras, e introduce elementos que son la base de la comprensión moderna de la música en su dimensión disciplinar, con independencia de su comprensión cosmológica o teológica.

conjunción articulada del universo. Es pues la música del mundo, donde nada es excesivo ni destruye al otro componente. (...)

Le sigue en universalidad la música humana, que es la que nosotros, como humanos, la experimentamos directamente en nuestro interior. Es el canto y sobre todo la cadencia de la poesía y las melodías que uno mismo crea. Es la responsable de nuestra propia armonía, en especial de la conjunción armoniosa entre la parte sensible y la parte intelectual de nuestra naturaleza (...). Aquí el motivo macrocosmos-microcosmos es patente y no cabe duda de que sigue siendo un motivo pitagórico el que influye en el reporte de Boecio. La tercera es la música instrumental, generada ya por tensión de una cuerda o por el soplo de aire o por la percusión. (Correia. *op. cit.* p. 126).

En esta distinción, se puede notar claramente la inspiración pitagórica para las primeras dos categorías (la mundana y la humana), puesto a que tratan de una conexión que forma un conjunto completo entre quienes la componen. Así, el movimiento de los astros como tal, que coexisten junto a otros cuerpos, crean una música, donde todo se encuentra ocupando su lugar según le corresponde y sin afectar al resto<sup>18</sup>, y de la misma manera, ocurre lo mismo al interior del cuerpo. Y ya con la tercera -la instrumental-, se puede encontrar la acepción tradicional respecto de la música, esto es, aquella que proviene desde un instrumento musical como tal. Todo esto, va mostrando cómo Boecio genera una de las primeras clasificaciones en torno a lo que es la música.

En tercer lugar, se encuentra la vuelta del pensamiento pitagórico. Esto, se hace evidente a partir del punto recién abordado, puesto a que dichas distinciones Boecio las extrae a partir de Pitágoras (esta codependencia y coexistencia entre lo micro y lo macro). Este rescate resulta fundamental, puesto a que no solo se genera un registro en torno a la música y al trabajo hecho hasta la fecha (principalmente por la escuela pitagórica, por cierto), sino que también se

---

<sup>18</sup> Y a partir de esta idea, también se puede extraer una breve reflexión en torno a la música. Si se piensa, cada composición musical aplica cierto orden de notas, ritmos y sonidos. La conjunción entre todos esos factores es lo que va dando y entregando una obra final, la cual está armonizada (pitagóricamente hablando, también) y da a cada nota su justo y preciso lugar.

generan las condiciones para proyectar un trabajo para la posteridad, el cual tendrá bastante influencia en la modernidad tardía, al atender la dimensión estrictamente musical.

Y por último, en cuarto lugar, la promoción de un ejercicio analítico en torno a la música. Este último aspecto que se puede ver, no se presenta como llamativo, puesto a que variados filósofos ya se habían referido a ello de alguna manera. Pareciera ser una constante que esté presente este criterio cuando se habla de música. Boecio se refiere a esto, diciendo que:

“(…) hay que tensar la fuerza de la mente para que eso que por naturaleza es innato [la música] pueda también ser dominado una vez aprehendido por la ciencia. Pues, así como también en la visión no les basta a los eruditos observar los colores y las formas, si no investigaren cuál es la propiedad de ellos, así no les basta a los “músicos” deleitarse con unas cantilenas<sup>19</sup>, si no se aprende también a base de qué tipo de proporción de las voces entre sí se hallan conjuntadas.” (*op. cit.* I, 1, 187).

O sea, se puede ver aquí el cómo pone Boecio, por encima de la ejecución musical, la comprensión de la misma, esto es, la reflexión teórica. Está apuntando hacia el establecimiento de una ciencia musical, una suerte de proto-estética asociada a la formación y erudición. Y esto, puesto que considera que aquello implica un grado “mayor” de conocimiento del que provee la ejecución. Es decir, lo que está en juego es el conocimiento específico del área.

A partir del trabajo de Boecio, se puede identificar algunos puntos. Por un lado, se asiste ante una vuelta al pitagorismo, lo cual demuestra que algunas ideas son capaces no solo de persistir a través del tiempo, sino que también, son capaces de aportar también hacia el futuro, ya que gracias al trabajo pitagórico es que Boecio pudo desarrollar sus ideas y su sistematización en torno a la música. Por otro lado, resulta interesante el hecho de que el problema en torno al juicio o al estudio de la música, se encuentre presente también en Boecio. Esto último indica que, por lo visto, para los filósofos, el problema de la comprensión de la música es un problema transversal. Establecer una *ciencia* musical (algo así como lo que hoy se conoce como la teoría musical) ya era una exigencia para Boecio.

---

<sup>19</sup> Cantilenas es el término que utiliza Boecio para referirse a la música, o melodías.

### 1.2.3) El mundo árabe: el *tarab* y la comunidad

En filosofía, hablar del “mundo árabe” siempre resulta un tanto extraño, debido al hecho puntual de que en general desde la disciplina, no suele considerarse mucho el trabajo que diversos filósofos han hecho y a través del cual han generado grandes aportes a la filosofía. De hecho, ya el mismo hecho de denominar este apartado como “mundo árabe” sigue reproduciendo una cierta concepción de la filosofía la cual considera a los filósofos árabes e islámicos casi como una nota al pie del gran libro de la filosofía.<sup>20</sup>

El problema de fondo de esta cuestión, que presenta el problema acerca del cómo se ha excluido a pensadores de dicho territorio, ya ha sido trabajado con bastante ahínco por diversos pensadores decoloniales, anticoloniales, marxistas y foucaultianos. De entre estos, se puede destacar el trabajo del filósofo palestino Edward Said, quien reconceptualizó el término “orientalismo”, quitándole su sentido más simplista y tradicional, para darle un carácter mucho más marcado y que hiciese uso del concepto de las relaciones de saber/poder trabajadas por Foucault<sup>21</sup>.

Es a partir de aquí, que se exige repensar la relación que existe y que ha existido para con el mundo árabe-islámico. Y es que a partir de esto que surge la pregunta, ¿será que los filósofos árabes -y su sociedad- tienen algo que decirnos acerca de la música?, ¿Será que Averroes,

---

<sup>20</sup> Basta con revisar algunos de los grandes manuales históricos de la filosofía y se verá que varios filósofos les han dejado un pequeño apartado entre sus manuales, o de lleno, les han ocultado. Véase manuales como las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* de Hegel, *Historia de la filosofía* de Dilthey, o incluso un manual un poco más actual y cercano a nosotros en idioma, la *Historia de la filosofía* de Julián Marías. En todos ellos, se encuentra un pequeñísimo apartado dedicado a la vida, obra y pensamiento de los autores árabes, siendo la principal acotación el hecho de que son meros traductores y comentaristas de obras mayores (como bien lo hicieron Averroes y Avicena para con algunas obras de Platón y Aristóteles). No obstante, se valora de forma crucial los trabajos que filósofos chilenos como Rodrigo Karmy B. y Kamal Cumsille han realizado para rescatar el pensamiento árabe como uno capaz de dialogar e interpelar incluso la tradición occidental. Claramente, la discusión -en torno a este problema es algo que excede a esta investigación- pero eso no implica que no merezca el ser mencionado a modo de contexto antes de hablar acerca de la percepción que hubo desde dicho hemisferio.

<sup>21</sup> En términos sencillos, Said (2008) define el orientalismo distinguiéndolo de un orientalismo académico o literario, como: “(...) la aproximación Occidental hacia Oriente, [esta] es una disciplina a través de la cual Oriente fue (y es) abordado sistemáticamente como tema de estudio, de descubrimiento y de práctica.” (*Orientalismo*. p.110). Ahora, el problema de dicha aproximación es que está completamente cargada de prejuicios para con los pueblos orientales, y será eso, precisamente lo que Said pondrá sobre la mesa.

Avicena, Avempace o Al-Farabi nunca pensaron algo relacionado con la música, aun cuando estos dos últimos eran músicos?

Aunque parezca contradictorio en función a lo dicho, se debe reconocer que no existe mucha bibliografía en torno al tema, de la misma forma en que no abundan las traducciones de las obras de dichos autores. No obstante, el acercamiento que se tendrá en torno al tema, guarda relación con un concepto que explica el modo, en cómo en el mundo árabe se vivía la música. Este es: el *tarab*.

Según Cumsille (2014), para los árabes la música tenía un rol social importante, el cual no es completamente aprehensible bajo los paradigmas y cánones occidentalizados, en tanto que no se la entiende “por sí misma”, sino que se la entiende dentro de un marco diferente, a saber, como estando presente dentro de la vida como tal de los árabes. Todo esto, se expresa a través del concepto de *tarab* el cual hace referencia a un “goce o éxtasis estético común”, remitiendo esta hacia un goce colectivo el cual hace entrar en relación al músico con el público que le oye (en ningún caso es un goce individual), a tal punto que lo que le hará tener al músico una buena valoración no será estrictamente que haga algo mejor o peor (técnicamente hablando), sino que lo será aquél que haga entrar en juego una sensación en su público, sensación colectiva que es evocada producto de la música ejecutada. Y todo ello, en una directa relación con la experiencia, en tanto que para los árabes la música se vive y se experimenta de manera colectiva, se trata de una experiencia *enriquecedora*. (*Los árabes, la música y la política*. pp. 19-20).

Así, podemos ver cómo dentro de la sociedad árabe la música poseía un rol clave, pero que también era vivido de manera social y colectiva, e iba en directa relación con el qué o el cómo hacía sentir a sus oyentes. Tras esto, inmediatamente salta la necesidad de comprender un poco más acerca de este concepto nuevo, que es el *tarab*. Shannon (2003) le define como un concepto difícil de traducir, pero que remite principalmente a un estado éxtático emotivo el cual puede remitir tanto como a una tristeza o una alegría que se presenta en distintos tipos de artes, que puede ir desde lo pictórico, lo poético, lo musical, entre otros, aun cuando es este

último al cual se le suele asociar más. (*Emotion, performance and temporality in Arab Music: Reflections on Tarab*. p. 74)<sup>22</sup>

Ahora, la relevancia de este concepto y de la visión árabe en torno al mismo, es que otorga una forma de concebir la música, esta es una, según la cual aquella puede ser vivida, gozada y experimentada de manera colectiva, común. Incluyendo también dentro de sí la conexión entre el músico y los oyentes, lo cual pone sobre la mesa una cierta propuesta o modo de ver la música a partir del agenciamiento entre sujetos.

Lo interesante de una idea como esta, es que permite anticipar la relación actual que se ha establecido con la música. Si se presta atención, el concepto de *tarab* no remite hacia algo muy lejano o diferente de lo que se vive actualmente cuando se piensa la música como un producto cultural y de consumo. Y de hecho, si es que el mismo concepto árabe como tal, no resulta tan ajeno, es precisamente debido a que hoy en día la música se comprende de esa manera. Y dicha comprensión, también estuvo presente de cierta manera en la modernidad, fue parte de los cambios que se verán más adelante, que fueron forjando y configurando la forma de vivir, oír y participar de la experiencia musical.

---

<sup>22</sup> Texto original: “Tarab is a difficult term to translate, for it connotes a number of concepts. In Arabic, tarab refers linguistically to a state of heightened emotionality, often translated as “rapture”, “ectasy”, or “enchantment” but can also indicate sadness as well as joy. Tarab also describes a style of music and musical performance in which such emotional states are evoked and aroused in performers and audiences. Finally, tarab constitutes a general term in Arab aesthetics that describes a type of aesthetic bliss or rapture with respect to an art object: one may, for example, experience tarab when hearing a poem or even when regarding painting, as well as through listening to music, though usually tarab is restricted to acts of listening. (...)” Traducción propia.

## **2) Capítulo 2. Las fluctuaciones internas de la música en la modernidad: creación, composición y presentación.**

### **Aspectos histórico-conceptuales**

Siendo esta investigación propia del ámbito de la estética y cuyo objetivo es analizar el cambio de paradigma estético de la modernidad y su trato por parte de la filosofía para con la música de la época, se comprende que cuando se indaga para realizar un análisis de los aspectos históricos de este problema, de manera que sea posible situarlo de manera adecuada, se encuentra una serie de problemáticas nuevas que emergen, puesto que abordar el contexto de la modernidad -y su respectiva relación con el mundo de la música-, contempla también, el dar cuenta de:

-El cómo este periodo está marcado por cierto tipo de relaciones de producción económicas, y la manera en que afecta ello al mundo musical.

-La relación que se ha tenido en dicho momento histórico entre los músicos/compositores y la sociedad, así como también, cómo esta ha ido cambiando a lo largo de la historia.

-Los modelos políticos presentes en el período y la relación que mantuvieron con la música, así como también las ideas políticas que emergieron a partir de músicos/compositores.

-El medio o la forma en la cual la música se expresa y entra en contacto con su público.

-La proliferación de cierto tipo de composiciones (como lo fue el caso de la sinfonía a finales del s. XVIII) y su buena aceptación por parte del público de la época.

Si bien, este punteo solo demarca el ámbito de lo que se presentará a partir del contexto histórico, no deja de llamar la atención que inmediatamente dentro de un trabajo del dominio de la estética, entra en juego aspectos como la política y la economía.

### **2.1) La evolución del carácter de los compositores: de esclavo a trabajador independiente**

Dentro de este apartado se hará énfasis en los cambios propios que ha tenido la música dentro del periodo de la modernidad con un especial enfoque en lo que es la figura del compositor,

más allá de la obra como tal. Por esto, primero se verá cómo eran tratados los músicos y compositores a lo largo de la historia, para posteriormente ver que esa condición fue cambiando conforme llegaba la modernidad y aquello terminaría generando una nueva forma de concebir a los músicos y compositores.

### **2.1.1) El trato hacia los músicos a lo largo de la historia**

Dentro de la modernidad, emergen una serie de categorías nuevas a la hora de hablar de la música, puesto a que no solo cambia la percepción hacia las obras de arte en general y musicales en particular, que es lo atinente para esta investigación, sino que también cambia el modo cómo se ve a quienes se desempeñan dentro de ese rubro. Tanto la auto percepción de quienes se desenvuelven dentro de la música/composición, así como también de la percepción que tiene la sociedad hacia ellos.

En primera instancia, para analizar la precaria situación a la cual estaban sometidos los músicos, resulta crucial prestar atención al trato hacia ellos dentro de distintos períodos, y cómo a lo largo de la modernidad éste trato fue cambiando gradualmente. Y en segunda instancia, se revisará el caso particular de J.S. Bach y de Haendel, quienes nos muestran de manera drástica el cambio de trato hacia los músicos dentro el siglo XVII al XVIII.

Jacques Attali (1995) desarrolla una acotada investigación en torno a la figura del músico a lo largo de la historia, la cual por cierto, se enmarca dentro de la servidumbre. Ahí dirá que, antropológicamente hablando, en la figura del músico se puede encontrar uno de los primeros ejemplos de división del trabajo previo a cualquier jerarquía social, puesto a que se destaca socialmente (como también lo harían los chamanes y los médicos). Sin embargo, y ya desde una perspectiva histórica, desde la antigüedad a los músicos se les habría considerado como esclavos o sujetos en condición de menoscabo. Situación que perdura también en la Edad Media, donde podemos ubicar la figura del músico a través del juglar, la cual se acerca bastante a la imagen de un vagabundo, puesto que el juglar se dedicaba a entretener y a presentar la música de manera abierta, sea que fuese una composición popular y conocida por la población, o sea que fuese una composición propia. Ahora bien, finalizando la Edad Media

esta figura tendrá algunos cambios, puesto que a partir del siglo XIV, los músicos devienen en profesionales al servicio de un amo único generalmente alguien perteneciente a la nobleza, o que posea algún cargo político, los cuales se encargaran de producir espectáculos de carácter más privado. (*Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. pp. 24-32).<sup>23</sup>

O sea, que pasamos desde una condición inicial, la cual está caracterizada por una cuestión de esclavitud, a una de servidumbre. Por cuestiones de espacio, no se hará un debate entre la distinción de esclavitud y servidumbre, sino que simplemente se entenderá que son bastante cercanos, sobre todo si se considera la última idea expresada en el párrafo anterior, según la cual los músicos a partir del siglo XIV empiezan a desempeñar un rol de servicio hacia algún particular, la cual obviamente sería retribuida mediante un pago).

### **2.1.2) La reconsideración hacia el músico: Bach, Haydn y Haendel**

“Una vez más, me veo forzado a quedarme aquí. Su Alteza puede imaginarse todo lo que pierdo al tener que obrar de este modo. Ser un esclavo resulta verdaderamente triste, pero así lo quiere la Providencia. ¡Miserable de mí! Siempre afligido por la dureza del trabajo, con pocos esparcimientos y sin apenas amigos.” (H.C. Robbins Landon. *Haydn: Chronicle and Works, vol. II: Haydn at Esterháza*. pp. 741-745).<sup>24</sup>

Con estas palabras definía su situación de músico el intérprete y compositor austríaco Joseph Haydn, quien no escatima en recursos para aclarar la forma mísera en la cual percibe el desempeño de su actividad musical. Y es que, para hacerse una idea acerca de dicha condición, resulta indispensable revisar bien en qué consistía el servicio que brindaban los músicos y el cómo se les retribuía.

---

<sup>23</sup> Cabe destacar, que el análisis de Attali ofrece un análisis de orientación marxista ante este tema y es a partir de esto, que piensa la figura del músico previo a la emergencia del capitalismo. Esto, no por una cuestión meramente antojadiza, sino que se debe al hecho de la que el modo de producción capitalista (como se verá un poco más adelante) posee también una correlación con el cómo se fue desarrollando la música dentro de la modernidad. Ante esto, solo se puede agregar (a modo de idea personal), que se ha encontrado una idea interesante, la cual no se consideró en los inicios de la investigación.

<sup>24</sup> La traducción es de Francisco López Martín, y se encuentra disponible en Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Acantilado: Madrid. p. 35.

El contrato de Bach<sup>25</sup>, por ejemplo, le reducía casi a la condición de criado del Conde Anthon Gunther, debido a la cantidad de restricciones que se le imponían por sobre su libertad de acción y movimiento. Dicha condición estaba presente en gran parte de los contratos que se llevaban a cabo con los músicos, entre ellos también, Haydn, quien en su contrato con el príncipe Esterhazy, tras firmar se convertía en “(...) jefe, un compositor, un administrador y heredero de las deudas de su predecesor.”. Todo esto, a la larga, consignaba el contrato de los músicos más como una relación de domesticidad y servidumbre, antes que como una relación de cambio. (Attali. *op. cit.* pp. 74-75).

De hecho, sobre Haydn, se debe mencionar también que la relación que este mantenía con el príncipe de Esterhazy, implicaba también un monopolio por sobre sus composiciones y no permitía la publicación de sus obras, según un contrato de 1761. Cabe destacar que esto no implicaba que las obras de Haydn no circularan, sino que simplemente se copiaban a mano de manera más informal. (Blanning, T. *El triunfo de la música.* p. 37)

Ahora, si bien, esta consideración y trato fue el predominante durante la época, poco a poco fue cambiando, a tal punto que ya con Handel se puede ubicar uno de los primeros casos de emancipación del compositor por parte de su contratante (quien solía ser alguien perteneciente a la nobleza o a la burguesía). Handel, tras buscarse su financiamiento de manera particular viajó a Inglaterra, donde fue muy bien acogido y respetado por un público de pago, a tal punto de que dejó un patrimonio valorado en 20.000 libras esterlinas. “La primera vez que llegó a Londres, se le llamaba “criado del elector de Hanóver”, pero, cuando murió, fue homenajeado por el rey, la aristocracia y el pueblo”. (Blanning, T. *op. cit.* p. 43).

Y a todo esto, se suma el hecho de que en vida, se le dedicaron obras de arte a su figura. La primera, el *George Frederick Handel* hecho por Louis-François Roubiliac en 1738, en la cual se aprecia al músico sosteniendo un instrumento de cuerdas sobre sus manos, acompañado a

---

<sup>25</sup> A continuación, un pequeño fragmento del contrato: “(...) deberéis ser, ante todo, leal, fiel y obediente, y particularmente mostraros industrioso y digno de confianza en la función, vocación y práctica del arte y la ciencia que os han sido asignados. No ocuparos de otros asuntos y funciones, hallaros los domingos, días de fiesta y otros días de oficios públicos divinos en la dicha Iglesia al órgano que os ha sido confiado(...). Por todo ello recibiréis el salario anual de 50 florines, más 30 taleros para el alojamiento”. Disponible en Attali (1995). *op. Cit.* p. 74

sus pies por un ser de apariencia angelical. La segunda es el Monumento a Handel hecho en la Abadía del Westminster también por Roubiliac, en la puerta de aquella (misma, donde también se le realizaría un homenaje *postmortem*). Y a esto, hay que sumar algunos retratos que le fueron hechos, tales como: el de Platzer en 1710; Denrer en 1727 y Hudson en 1749.

Si bien, no es raro encontrarse con retratos de músicos, puesto a que de muchos más los hay también y que fueron hechos en su época, lo que se destaca en Handel es el nivel que este alcanzó en vida. Lo cual, no solo marcaría un hito dentro de la historia de la música, sino que también vendría a instalar una nueva manera de concebir socialmente a los músicos, y es que ya no solo como un intérprete o compositor al servicio de alguien, sino que como un sujeto independiente que puede servir a quien quiera y cuando quiera, sea para algún otro o para algún público.

Ahora, con Haydn también ocurriría algo bastante interesante, y es que va a ser el músico en el cual se va a poder visualizar completamente este cambio de visión de una época, puesto a que atrajo la atención del público y escapó de Esterháza para gozar de las libertades del público londinense (al igual que como lo habría hecho Handel), donde le fue bastante bien y terminó generando un impacto social bastante marcado, puesto a que contó con un gran reconocimiento hacia su trabajo. Esto, se consigna en base a la gran riqueza también que pudo generar en base a su trabajo como músico, y el alto reconocimiento del que gozó en vida y el homenaje de su cumpleaños n.º 76. (Blanning, T. *op. cit.* pp. 50-52).

Ahora, todos estos cambios podrían tener también otros factores de por medio, puesto a que no se trata exclusivamente de lo que hicieron o no hicieron como tal los compositores, sino que se trata también de otros factores que están en juego, tales como la recepción de la sociedad, la iniciativa de los compositores para hacer o no tal o cual proyecto, el éxito económico, la atención de artistas externos, entre otras cosas. Sin embargo, lo que sí es un hecho, es que ocurre un cambio de percepción social hacia la figura del músico, la cual pasa por una noción ligada a la servidumbre, la cual poco a poco va evolucionando y termina dando origen a la del músico independiente, el cual es capaz de ganarse o de crear a su propio público.

## **2.2) La proliferación de la música en la modernidad: producción y recepción**

Cuando se habla de los cambios que se producen al interior del mundo de la música dentro del contexto de la modernidad, es importante tener presente que se trata de un periodo el cual está atravesado por múltiples cambios de distinto tipo, los cuales se van entrecruzando y van dando como resultado un cambio de concepción para con la música. Así como en el punto anterior se revisó algunos aspectos en torno a la figura del músico-compositor, ahora se revisarán algunos aspectos más propios de la obra de arte musical como tal, esto es: en primer lugar, el cómo se percibía la obra musical previo a la modernidad; en segundo lugar, el modo cómo emerge un mercado en torno a la obra musical y; en tercer lugar, cómo prolifera la obra musical sinfónica. Todo esto tiene como objetivo, el exponer sobre la manera en que la música fue ganando terreno -en tanto que arte y objeto de reflexión- dentro de la modernidad.

### **2.2.1) El carácter de la obra musical previo a modernidad**

Ya en el apartado anterior se revisaba la situación bastante peculiar en que estaban los músicos. Si bien, se puede apreciar que esta fue cambiando de a poco -para mejor, ciertamente-, hay que tener presentes otros factores que la hacían mantenerse de una manera poco beneficiosa para los músicos. Y es que, para hablar del carácter de la obra musical, se remitirá a algo bastante específico, el modo en que ésta era apreciada social y económicamente. Para esto, se tendrá en consideración el funcionamiento de la industria de la imprenta y cómo funcionaban los derechos de autor por sobre las obras.

En primer lugar, hay que tener presente algunas cuestiones respecto al funcionamiento de la imprenta en dicho periodo, puesto a que se trata del medio a través del cual se *reproduce* la obra musical. Si bien la imprenta proviene de finales del siglo XV, para mediados del XVIII aún no tenía una gran relación para con la música. Esto, puede verse fundamentalmente a través del hecho de que las obras musicales no se publicaban con tanta facilidad. Así, hay varias cosas que pasan entremedio de aquello, razón por la cual es importante tener presente el hecho de que era habitual que algunos compositores no estuvieran en poder de sus propias obras (como lo fue el caso de Haydn), y que por ende, el derecho a reproducción reposaba

únicamente en el titular (que en este caso, era el príncipe de Esterhaza). Sin embargo, esto no implicó que las obras de Haydn no circularan de alguna manera, ya que sus obras se reproducían a manera de copias hechas a mano. (Blanning, T. *op. cit.* p. 37).

En segundo lugar, es importante destacar que la música no estaba inicialmente considerada tanto como una cuestión económica o sobre la cual invertir, sino que con el paso de los años, serán los propios impresores quienes le irán asignando ese valor económico mediante la compra de los derechos de reproducción. Así, la obra pertenece al impresor, que es quien puede comercializarla según le parezca, más allá de lo que piense o estime el músico. El derecho -a compra- así establecido, termina creando un monopolio de la reproducción de la obra en favor de los impresores. (Attali. *op. cit.* pp.80-81). Con esto, puede verse cómo la música no se pensaba inicialmente como una cuestión propia para la venta. No obstante, conforme fueron avanzando los años se puede visualizar el hecho de que fue ganando terreno y público, así como también gente que quiso comprar su derecho a reproducción, el cual les permitiría generar un ingreso por sobre estas.

Esto no es algo muy extraño, sobre todo, si se considera su relación con el negocio de las imprentas, lo que traía consigo el problema de la rentabilidad. Como la producción de la música no era una cuestión muy rentable, pocos imprenteros se dedicaban a ello, ya que poseía muchos riesgos los cuales abarcaban principalmente la problemática de los gastos de publicación, hasta la cantidad de potenciales compradores que quisieran la obra impresa.<sup>26</sup>

### **2.2.2) La emergencia de la música como mercancía**

Ante este contexto, en el cual la música empieza a ganar mayor peso, atención y por supuesto, reproducción, se hace atingente la utilización del concepto de mercancía (elaborado por Marx),

---

<sup>26</sup> Sobre este punto, se hace necesario mencionar un pequeño detalle en torno al rubro de la imprenta. Y es que si bien se trata de una ocupación bastante antigua, se debe tener presente que los imprenteros se enfrentaban a una industria profundamente capitalista, la cual iba más allá de los insumos o medios de producción, puesto a que tenían que cubrir muchos gastos por anticipado, lo cual ofrecía una rentabilidad a mediano-largo plazo (riesgo económico que no era posible para cualquiera). Y a esto se le añade el hecho de que los potenciales consumidores corresponden a una pequeñísima parte de la población. Al final, tenemos una industria que no es ni muy rentable, ni que promueve una masificación de la lectura. (Barbier, F. *Historia del libro.* 260-262)

para poder entender y caracterizar la posición de esta en la sociedad. Esta idea será desarrollada de manera simple y sencilla, puesto a que el objetivo es ir cubriendo poco a poco todas las áreas, manifestaciones y fenómenos que acompañan esta prevalencia de la música en la modernidad.

Para Marx (2010) las mercancías poseen valor, este es de uso y de cambio, a su vez, son producidas para el intercambio y merced a sus propiedades satisface ciertas necesidades humanas. Así, el ser humano altera la materia que le rodea para convertirla en una cuestión de utilidad. Más allá de lo que estas contengan o de lo que estén hechas, lo que en ellas siempre se encuentra, a final de cuentas son gastos humanos, a saber: de energía, de músculo, de cerebro, etc. (*El capital. Crítica de la economía política*. p. 87).

Viéndolo así, se puede ver que a lo largo de este periodo está naciendo una concepción mercantil en torno a la música. Al entrar la música al ámbito mercantil, esto implicó que dejase de estar condicionada de lleno al sector privado y que ya no fuera un lujo u objeto de disfrute únicamente de la nobleza. Aquí, el mejor ejemplo es el caso de Haydn y su vínculo con el príncipe de Esterhazy. Dicha situación fue la que le permitió al compositor poder ampliar sus potenciales oyentes.<sup>27</sup> O sea, la obra musical se convierte en una pieza, la cual si bien no es compuesta para obtener una retribución a partir de ella, sí se inserta en el mercado mediante esta operación, es decir, que quien compone puede obtener una retribución económica que le permita poder obtener beneficios y/o seguir produciendo su arte. Así, en este caso, la producción musical, si bien no se puede apreciar de una manera estrictamente material o física, sí puede comprenderse como una mercancía en la cual interviene el compositor (su productor) mediante un gasto energético el cual corresponde al ejercicio creativo de crear una composición musical.

---

<sup>27</sup> Se hace imperativo destacar tras esta idea, que bajo ninguna circunstancia se está afirmando que la inserción en el mercado (de cualquier objeto, sea cual sea) redunde en un beneficio para el objeto o mercancía que se integra a este. Aquello es materia de un debate muchísimo más profundo, y aquí solo se menciona que en el caso puntual de la música, esta inserción en el mercado le permitió poder llegar a un público mayor, así como también poder acceder a una mayor circulación. Cuestión, que a la larga es positivo para esta, más allá de los problemas o dificultades económicas que deriven de ello.

Todo esto, fue dando paso a una cierta inserción de la música en nuevo ámbitos que antes estaban fuera de su alcance, cuestión que de alguna manera favorece a su masificación, y que se enmarca también dentro de un periodo en el cual la música también estuvo pasando por una serie de modificaciones externas, que afectan a otros ámbitos y dimensiones.

### **2.2.3) La proliferación de la sinfonía: una revolución en la escucha**

Se debe de tener presente que la música alcanzó un nivel de masificación bastante alto, el cual se fue configurando dentro del contexto de la modernidad. Y es dentro de dicho período que cabe destacar la importancia de la composición sinfónica, puesto a que, a pesar de que hay una serie de factores que están presentes dentro de la masificación de la música en la modernidad (los cuales guardan relación con aspectos políticos, económicos y sociales), se debe tener presente que en un momento clave una de las obras que más fuerza ganó fue la sinfonía, lo que también va ligado a lo que Bonds denomina como una revolución en la escucha.

Fue un acontecimiento extraño el que la sinfonía llegase a convertirse en uno de los géneros más prestigiosos del siglo XVIII, debido a los distintos obstáculos que este tipo de composición tuvo a lo largo del siglo. En términos nominales, se le entendía prácticamente como sinónimo de obertura y se consideraba la sinfonía como el género más serio de todos porque no caía en el virtuosismo, ya que a través de sus diversas voces daba a paso a la composición de texturas polifónicas, de tal forma que incluso su creación representaba ya un desafío para los compositores. Y por lo demás, eran costosas de escribir, caras de publicar y engorrosas de interpretar, a tal punto que los editores arriesgaban mucho publicando una sinfonía. No obstante, con todo esto, este siglo se posicionó como el siglo dorado de la sinfonía, registrando un total de 16.659 sinfonías compuestas hasta 1800 en Europa y el Nuevo Mundo (Bonds. *La música como pensamiento*. pp. 24-29).

Viendo este contexto, es evidente que la proliferación de la sinfonía se veía como algo bastante complejo, y por lo mismo es que Bonds lo cataloga como un acontecimiento extraño. Y es que dentro de ese marco musical, también hubo cambios también dentro de los análisis que se hacían para con la música. Así, no fue raro que comenzaran los análisis de distintas

obras musicales (y por supuesto, sinfónicas), lo cual fue atribuyéndole una mayor importancia a la música instrumental.

En sus inicios, la sinfonía tuvo que afrontar uno de los cuestionamientos clásicos que se esbozaban hacia la música instrumental, el cual era que esta era algo así como un discurso, pero sin texto. Algo así como un discurso, pero por otros medios. Predominaba un sesgo retórico a la hora de analizar la música (y las obras de arte en general), que puede visualizarse claramente a través de los planteamientos de un racionalismo ilustrado que fue cediendo poco a poco ante los análisis del emergente Romanticismo alemán de finales del siglo XVIII. Esto puede apreciarse claramente en el cómo definían la música instrumental un filósofo del primer tercio de aquél siglo, contrastándolo con el cómo lo hace un filósofo ya en la última década del mismo, a saber: Matheson y Wackenroder.

Matheson (en 1739) presentaba una dimensión discursiva de la música en tanto que consideraba que esta expresaba una idea, mientras que Wackenroder (en 1792) concibe la música de una manera mucho más participativa e interpretativa, donde ya no habrá un mensaje fijo o estático que el compositor quiere entregar, sino que ahora tenemos una serie de posibles en torno al significado de la obra. (Bonds. *op. cit.* pp. 88-90).

Esto, encuentra ya su corolario con el análisis de Hoffmann en torno a la quinta sinfonía de Beethoven, puesto a que ahí presenta una conclusión sintética en torno al desarrollo de la estética a lo largo del siglo XVIII, y que también hará emerger nuevas categorías para el análisis musical. No obstante, de momento, basta solo con tener presente que dentro de este periodo se dio una proliferación de la composición sinfónica, la cual fue un tanto sorprendente, pero que fue en directa relación con algunos cambios que fueron sucediendo en la época, y lo cual a su vez terminaría enalteciendo el género sinfónico, y por ende, la música en sí.

### **2.3) Síntesis histórica: Un periodo fértil para la música**

A partir de todo lo abordado, se puede ir viendo cómo el ámbito musical fue presentando una serie de cambios, los cuales le fueron generando un carácter que incluso podemos ver que hasta el día de hoy predomina, en ciertos aspectos.

En primer lugar, se pudo ver cómo fue cambiando la figura del músico/compositor, la idea que se ha tenido en torno a aquél, y cómo esta fue cambiando para su favor. De ser un esclavo pasó a ser un personaje respetado y aclamado, cuestión que encuentra su mejor ejemplo en la figura de Haydn.

En segundo lugar, se puede ver que los cambios del ámbito musical también pasan por una cuestión de recepción y producción, en tanto que el cómo se escucha la música (y por supuesto, el cómo se la piensa) puede tener una gran relevancia a la hora de su masificación, y en tanto al cómo se la produce (quiénes tocan, quiénes componen, quiénes difunden las obras, etc). O sea, que no se puede hablar de masificación de la música si no se considera este punto. Lo cual, de hecho lleva a concluir que de cierta manera que el factor económico jugó un papel importante dentro de lo que fue la difusión de la música, puesto a que permitió a algunos compositores el desempeñarse y desenvolverse de manera más libre, habilitaría nuevos espacios de escucha y propiciaría la difusión impresa de las composiciones musicales.

Así, se da cuenta que el periodo de la modernidad estuvo caracterizado por una serie de cambios, los cuales fueron funcionales para la difusión del arte y la composición musical.

### **3) Capítulo 3. La emergencia del análisis moderno de la música**

El tema central de esta investigación es el análisis filosófico moderno de la música. Para ello, se realizó un breve recorrido en torno al análisis hecho por varios filósofos (a lo largo de la historia), los cuales de alguna manera u otra han abordado la música. Si bien, este recorrido histórico no entrega información acerca del análisis filosófico de la modernidad, lo que sí entrega son insumos para comprender cómo se desarrolló de manera previa este mismo análisis que también se llevará a cabo en la modernidad. Y el por qué se les distingue es una cuestión importante, puesto que en la modernidad emerge un nuevo análisis estético como tal, el cual tiene consecuencias relacionadas con el cómo empezarán a pensarse las obras de arte a partir de dicho periodo. Así, se hace necesario saber de qué forma ha sido abordada la música a lo largo de la historia, por parte de la filosofía, para prestar atención al desplazamiento que constituye la situación moderna de la misma.

La forma de exposición de este capítulo, será relativamente cronológica, de tal manera que se verá inicialmente el paradigma platónico y su posterior crisis dentro del contexto de la modernidad, para así ir revisando el cómo se fueron configurando los nuevos aportes de la época -en contraposición ante aquél- que terminaron dando forma a la estética tal y como se la conoce dentro del siglo XVIII. Y es en esta última parte que habrá un enfoque, puesto que se revisará el surgimiento de la estética como disciplina con Baumgarten, para ir viendo cómo se fue desarrollando posteriormente con los aportes de Kant y ya finalmente, comprender el sentido de la estética en los filósofos idealistas, que es aquella que encarna cabalmente este cambio de paradigma. Todo esto, va en directa relación con la comprensión del desarrollo de la estética a lo largo del siglo XVIII y las consecuencias para con la música de la época.

#### **3.1) La crisis del paradigma platónico y una nueva forma de pensar el arte**

En la modernidad, se presenta un cambio de paradigma dentro de la estética, el cual tendrá serias repercusiones con las formas de abordar el arte en general. Hablar de la estética a las

alturas de la modernidad, es hablar de un área que se encuentra permeada por la estética mimética de Platón (la cual veía el arte como mera imitación o reproducción), marcada a su vez, por una idea retórica del arte según la cual, este intenta expresar un discurso. Cabe destacar, que esto generaba ya una cierta contraposición dentro de los análisis y posturas del periodo, puesto a que solía otorgarse una cierta prevalencia hacia las obras que precisamente poseían este carácter retórico -aunque esto fue cambiando con el tiempo, tal como se verá más adelante-. En palabras de Granja<sup>28</sup> (2004), se entiende que:

En el curso del siglo XVIII dos concepciones sobre la belleza contendían en el campo filosófico alternándose y prevaleciendo una sobre la otra. La primera es la concepción racionalista, cuyo origen se remonta a Platón y hunde sus raíces en Pitágoras.

En la filosofía griega, en los siglos V y VI a.c., e incluso todavía más atrás, la idea de belleza era inseparable de las ideas de bondad y de divinidad; era un concepto complejo e indisolublemente vinculado con muchos de los demás conceptos que constituyen el núcleo del pensamiento filosófico de la Antigüedad griega. El término belleza expresaba perfección, nobleza y valor y unía el mundo humano finito con lo divino e infinito, enlazando lo mensurable con lo inmensurable, lo limitado con lo limitado. (*Estudio preliminar*. p. XXIII)

Esto, a su vez encaja directamente también con la representación de la belleza que se puede encontrar en Platón, a través de su diálogo *El Banquete*<sup>29</sup>. Así:

En primer lugar, [lo bello]<sup>30</sup> existe siempre, no nace ni muere, no aumenta ni disminuye; en segundo lugar no es bello por un lado y por el otro feo, ni lo es unas

---

<sup>28</sup> Dulce María Granja Castro es Doctora en Filosofía por la Universidad Iberoamericana. Destaca por su trabajo filosófico en torno a la obra de Immanuel Kant, desempeñándose a lo largo de su carrera como docente en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

<sup>29</sup> En este punto, se debe de acotar que si bien Platón fue abordado dentro de esta investigación, no se profundizó en su concepción de la belleza, puesto a que en primera instancia no guardaba una conexión tan directa con lo que es la música. No obstante, para alturas de la modernidad, sí cobra relevancia el entender la concepción de la belleza en Platón, puesto a que vendrá a ser aquella que marcará los márgenes de la reflexión en torno al arte en los siglos venideros (hasta el siglo XVIII).

veces y otras no, ni en relación a lo bello ni en relación a lo feo para otros. Ni se le aparecerá la belleza como un rostro, unas manos, ni como ninguna otra cosa de las que forman un cuerpo, ni como un razonamiento, ni como una ciencia, ni como algo que existe en algún otro, sea en un ser vivo, sea en la tierra, en el cielo o en cualquier otro, sino ella por sí misma, como una forma única, y todas las demás cosas bellas participan de aquélla de una manera tal que, naciendo y muriendo las demás, en nada se hace aquélla ni más llena ni más pequeña, ni sufre en absoluto. (211a-211c).

Este fragmento es bastante ilustrativo respecto a la concepción de la belleza dentro del pensamiento platónico. Ciertamente, se trata de una cuestión ideal, pero a su vez, también de una cuestión eterna; la belleza es algo que concibe el intelecto, y dicha cosa es algo fijo. De la misma manera, se comprende que es algo que no admite medias interpretaciones ni relatividades. Va a ser precisamente esta noción la que será cuestionada dentro del contexto de la modernidad.

Así, en palabras de Cabot (1999), en el siglo XVIII se define una nueva comprensión del hecho creativo y de la contemplación de las obras humanas creadas, esta se erige sobre el fundamento puesto por la subjetividad moderna. Entre estos cambios propios de la época moderna, resalta: a) la obra creada por un individuo especial; b) La belleza como una característica sensible por los sentidos; c) La imaginación como facultad humana que participa en la producción y apreciación de una obra y; d) La inexistencia y/o continua creación de reglas y criterios de producción o enjuiciamiento de una obra artística. Todo esto, de tal manera que se terminará entendiendo tanto a la belleza y a la verdad como una característica sensible y aprehensible de las cosas (*Introducción. La importancia de los estudios...* pp. 7-10).

Extrapolando esto hacia la música, no cuesta imaginarse que lo que se quiere decir en el fondo, es que una composición musical sirve para expresar una idea clara (todo esto, dentro de los márgenes ya abordados en el capítulo anterior respecto a los espacios de difusión de la música,

---

<sup>30</sup>El paréntesis es propio de esta investigación.

o respecto del cómo se produce y se publica). Esta idea dará un giro con la estética moderna, dicha forma de comprender el arte en general dará un vuelco y propondrá nuevas aprehender las obras de artes. Si ya de algún modo, la emancipación económica de los compositores forma parte de un decurso más general de emancipación del arte mismo, con la modernidad se empezará a plantear una autonomía en el terreno en función a la obra artística. Ya no se tratará de lo que una obra dice y no dice, sino de lo que una obra puede ser, o puede llegar a ser. La pregunta ya no será “¿a *dónde* nos lleva esta obra?”, o “¿sirve o no para la formación de ciudadanos virtuosos?”, sino que será: “¿Hasta *dónde* nos puede llevar esta obra?”. Así, con la estética moderna, ese *dónde* es parte de algo, el cual no tiene puerto, camino, inicio ni final. Con la modernidad, la obra de arte dispara completamente su *potencia* en la medida en que se vuelve autónoma respecto de esos otros fines que en otras épocas le eran dados.

Entonces, ¿qué es lo que representa una obra musical? ¿Cómo podemos establecer un juicio musical? ¿qué es lo que quiso decir tal o cual compositor? ¿qué cosas puede, y cuáles no puede expresar una obra musical y por qué? Estas son el tipo de preguntas que irán surgiendo dentro del ámbito de la estética musical a partir de estos cambios propios de la estética como área.

### **3.2) La estética moderna**

A lo largo de esta investigación se ha estado trabajando lo que han sido los antecedentes de la estética moderna como tal.<sup>31</sup> No obstante, cuando se habla de la estética, no se trata exactamente de todo aquello que ha sido producido en la modernidad, sino que de aquello que fue previo al marco de la modernidad, esto es, que le antecedió por un breve periodo cronológico, el cual de alguna manera, se puede estimar que posee una influencia relevante para comprender a esta última. De esta manera, por un lado emerge una estética a partir de

---

<sup>31</sup> Esto, sin olvidar que la estética en sí es una disciplina moderna. No obstante, se debe de tener presente que no nace de la noche a la mañana, sino que lo hace a través de múltiples avances, trabajos y estudios, los cuales de alguna manera se fueron condensando y ganándose su espacio a través del trabajo que harían filósofos como Baumgarten, el cual iría avanzando poco a poco en base a otros avances y profundas discusiones y consideraciones, más aún si se tiene presente que parte de la discusión tenía que ver con inclinaciones epistémicas (empirismo y racionalismo).

filósofos como Baumgarten, y por otra parte ya presenta una estética más consolidada y establecida, la cual vendría a asentarse con Kant. Por esto, se hará una división entre estas dos, con el objetivo de ir identificando y señalando sus distintos aspectos y conceptos que nos dejan para el análisis de la música.

Ante esto, para demarcar un poco más el contexto ante el cual se desarrolla esta estética inaugurada por Baumgarten, Trujillo<sup>32</sup> (2016) comenta:

Señalamos al comienzo que se trata de un texto de lógica. Más precisamente, el escrito de Baumgarten versa sobre la lógica de lo poético. (...) el discurso lógico proporcionó, durante el siglo XVII, las bases epistemológicas para la filosofía racionalista. Con la propuesta de elaborar una lógica de lo poético, entonces, Baumgarten se determinó para llevar a cabo una tarea bifronte. En primer lugar, debe construir un espacio epistemológico para lo poético dentro del sistema de la filosofía. En segundo lugar, una vez asentado este espacio, debe hacer avanzar el edificio particular de lo poético hacia una ciencia del poema o, más precisamente, hacia una ciencia de lo bello (*Wissenschaft des Schönen*).

Prosigue el autor chileno:

La tarea no es menor, si consideramos que hasta el siglo XVII la reflexión sobre la poesía y las artes no estaba inscrita, cual parte del todo, en el sistema de la filosofía. Más bien, las disquisiciones sobre la poesía y las artes pertenecían al campo de la retórica. Además, en el propio sistema filosófico del “racionalismo”, tal como fue elaborado por Leibniz y más tarde desarrollado por Wolf, lo sensible en general fue definido en función de lo intelectual, como una facultad cognoscitiva de segundo orden o inferior, en la medida en que sus representaciones dependen de los datos aprehendidos por los sentidos. Así, lo sensible era concebido como el resultado de una facultad que proporciona un conocimiento incompleto, imperfecto, mimético si se quiere, incapaz de producir una

---

<sup>32</sup> Nicolás Trujillo Osorio es Doctor en Filosofía por la Universidad Diego Portales.

representación conceptual, propiamente racional. (*La actualidad de los cabos sueltos*. p. 396)

Tal como se aprecia, se trata de un contexto en el que emerge esta nueva disciplina, la cual va retomando un problema que ya tenía algunas luces y prejuicios, como lo son los sesgos en base a la sensibilidad y su clasificación como una facultad de orden inferior. Y será aquí que Baumgarten empezará a dar un giro ante estas cuestiones, para retomar los problemas desde otras perspectivas, o incluso, verlos de otra manera. En cierto sentido, se puede entender que aquí se presentan los primeros aspectos de este cambio de paradigma de la estética moderna, porque empieza a apreciar la obra de manera diferente.

### **3.2.1) Baumgarten y la consolidación de una estética racionalista**

Baumgarten fue uno de los pilares de la estética moderna, en tanto que ha sido quien empezó a utilizar el término y darle sus propias delimitaciones. Esto puede rastrearse en una de sus obras: *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. Aquí, éste se propone exponer casi de manera geométrica (cuestión característica del racionalismo) lo que es un poema, a saber: del qué está hecho, en qué consiste, cómo entenderlo, qué es lo que expresa, entre otras características. Va demostrando poco a poco todos estos puntos conforme avanza la lectura. No obstante, lo relevante es que este trabajo abre un nuevo camino dentro del ámbito del arte, ya que sus reflexiones son completamente extrapolables para otras artes y obras de artes, de tal manera que más que reflexiones en torno a el poema -como manifestación artística-, se pueden entender como unas reflexiones en torno a la obra de arte. Ahora, el tema es las puertas y potencialidades que abre este análisis. Para esto se presentará en primer lugar, la idea de poema que él posee.

En primera instancia, Baumgarten (1999) establece:

VII. Es un discurso sensible perfecto aquél cuyos diversos elementos se dirigen al conocimiento de las representaciones sensibles, (...)

VIII. Cuántos más elementos diversos contribuyan a despertar representaciones sensibles en un discurso sensible, tanto más perfecto será éste, (...)

IX. El discurso sensible perfecto es el poema, el conjunto de reglas a las cuales el poema debe ajustarse es la poética, el conocimiento de la poética es la filosofía poética, el hábito de construir un poema es la poesía y el que goza con ese mismo hábito es el poeta. (*Reflexiones filosóficas en torno al poema*. p. 27-28).

Así, puede apreciarse que Baumgarten desarrolla una conexión entre lo que son las representaciones sensibles (entendiendo éstas como la representación sensible de cualquier cosa) y el poema, planteando inicialmente que el discurso de las representaciones sensibles ha de ser sensible -es decir, aquello que representa a algo sensible, debe de ser sensible también-, de tal manera que el discurso sensible perfecto, será aquél cuyos elementos se dirijan al conocimiento de las representaciones sensibles -aquél que permitirá acceder a éstas-. Dicho discurso perfecto será el poema, el cual a su vez se ajustará a las reglas de la poética.

Cuando Baumgarten habla del discurso de las representaciones sensibles, ciertamente se está refiriendo a la idea que transmite cualquier representación sensible. Esto bien podría entenderse, como aquello que intenta expresar algo (como podría hacerlo cualquier obra de arte). Sin embargo, lo interesante acá es que le otorga un carácter sensible, a esto que surge producto de las sensaciones y la percepción de tal manera que, aquello que transmita perfectamente el discurso de las representaciones sensibles, será el poema. Esta será una de las ideas inaugurales de su estética, puesto a que presenta la sensibilidad como una facultad que es capaz de aprehender y entender una representación sensible.

En segunda instancia, Baumgarten desarrolla una apertura para el planteamiento en torno a la relatividad de las representaciones, es decir, quiebra con la idea de que una representación es o no es idealmente bella. El autor lo expresa así:

Las representaciones del mismo objeto pueden, sin duda, ser oscuras para uno, claras para otro, bien definidas, por último, para un tercero: pero cuando la discusión gira en torno a la expresión de las representaciones en el discurso, se entienden aquellas que el hablante intenta comunicar. Aquí se pregunta, por

consiguiente, cuáles son las representaciones que el poeta intenta expresar en el poema. (*op. cit.* p. 30).

Esto lleva a plantearse esta variedad que es capaz de expresar un poema (o una obra de arte) dependiendo de quién participe de su aprehensión. Así, algunos podrán considerar su expresión de manera más clara y otros más oscura. Otros, pondrán el énfasis sobre aquello que el autor intenta comunicar, es decir, que ahora sobre el poema habrá un velo que le recubre (que es la idea que el poeta pretende expresar y que va en directa relación con la claridad de lo expresado). Básicamente, mientras más claro sea el poema y la expresión del autor, mejor será el producto. Y será esto mismo la antesala para el siguiente punto, respecto al planteamiento kantiano en torno a lo bello y lo sublime, puesto que planteará una nueva forma de pensar la expresión en el arte.

### **3.2.2) Kant: el juicio estético, lo bello y lo sublime**

Una investigación de este tipo, exige una consideración no menor con Kant. Si bien sus aportes no nacen de la nada -sino que se enmarcan directamente dentro del contexto de los debates con sus contemporáneos-, Kant vendrá a marcar un antes y un después con sus elaboraciones y conceptos. Es de esta manera, que para abordar los puntos por él planteados, es necesario atender a la subdivisión en el juicio estético a los conceptos de bello y sublime. Ambos, invitarán a pensar la estética de una nueva manera. El concepto de juicio reflexionante, puede apreciarse como un heredero de algunas nociones que ya manifestaba Baumgarten cuando proponía que una representación estética puede dar paso a múltiples ideas, mientras que el concepto de sublime invita a pensar una forma más elaborada de comprender aquellas experiencias estéticas que escapan de la idea tradicional de belleza, pero que aún así generan una sensación bastante extraña y similar respecto de la grandeza o la magnificencia de la obra. Ahora, es importante entender previamente a qué se refiere el filósofo alemán cuando habla de lo bello, puesto que a partir de este mismo concepto es que posteriormente elaborará la idea de sublime. Así, para Kant (1991):

Lo agradable, lo bello, lo bueno, designan, entonces, tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y displacer, en referencia al cual distinguimos, unos de otros, objetos o modos de representación. Y tampoco son la misma cosa las expresiones adecuadas a cada una de ellas, con las que se designa la complacencia [que hay] en estas. Agradable llama a lo que le deleita; bello, a lo que simplemente le place; bueno, a lo que es estimado, aprobado, esto es, aquello en que él pone un valor objetivo. El agrado vale también para los animales desprovistos de razón; la belleza solo para los hombres, es decir, para seres [de naturaleza] animal y, sin embargo, racionales aunque no sencillamente como tales (espíritus, por ejemplo), sino a la vez como de índole animal; lo bueno, en cambio, para todo ser racional en general. Es ésta una proposición que solo en lo sucesivo podrá recibir su completa justificación y esclarecimiento. Se puede decir que, entre todas estas tres especies de complacencia, solo y únicamente la del gusto por lo bello es una complacencia desinteresada y libre, pues ningún interés, ni el de los sentidos, ni el de la razón, fuerza la aprobación. (...)

Gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por una complacencia o displacencia sin interés alguno. El objeto de tal complacencia se llama bello. (*Crítica de la facultad de juzgar*. §5).

Si bien, en primera instancia liga el concepto de bello a los conceptos de agradable y bueno, a medida que se avanza en el fragmento puede verse cómo va dando una definición más clara del concepto. Dichos conceptos le servirán para destacar la contingencia que tiene el concepto de bello para el ser humano. Esto, dado que, aun cuando el agrado es algo que puede verse en los animales, no sucede lo mismo con el concepto de lo bello -y bien se podría decir algo similar respecto del concepto de bueno-. Entonces, al no estar presente lo bello para el reino animal, esto conlleva a deducir que se trata netamente de un problema para los seres humanos. No obstante, a esto se suma también que el interés por aquél, debe de ser completamente desinteresado y libre, o sea,

no estar mediado ni sujeto a nada más que no sea la contemplación en torno a lo bello en sí mismo.

Esta conexión necesaria que se establece entre lo bello y la contemplación desinteresada, será casi transversal dentro de la estética (perfectamente se aplica para cualquier tipo de arte, dado que toda observación de dicho tipo es desinteresada), puesto que, toda contemplación de este tipo exige esa disposición, es decir, el no esperar nada a cambio de la observación. De esta forma la reflexión estética goza de esa cualidad, que a su vez le caracteriza. Y gracias a esto, se resalta algo que no está demás recordar: que la reflexión y la contemplación estética son desinteresadas.

### **3.2.2.1) La importancia del análisis kantiano**

El análisis de Kant cobra relevancia en base a una cierta extrañeza, ya que si bien, su análisis no otorgaba una gran consideración hacia la música instrumental, si se trató de uno de los análisis más completos y esquemáticos que fueron desarrollados en torno al juicio estético como tal. Según Bonds (2014):

Irónicamente, el debate había sido desatado por la *Crítica del juicio* de Kant, la misma obra que había desdeñado la música instrumental colocándola por debajo del nivel de las bellas artes. Aunque minusvalorase la categoría de la música sin palabras, Kant había proporcionado la base filosófica que concedía al espectador de cualquier obra de arte, incluida la musical, un papel creativo. (...) Para Kant, eso significaba esforzarse en alcanzar la reconciliación del sujeto perceptor y el objeto percibido (...). (Bonds. *op. cit.* p. 43).

Esta misma herramienta que brinda Kant, al elaborar aquella base filosófica que otorga al espectador un papel creativo, termina convirtiéndose en un gran aporte para el análisis musical (no en vano, Bonds dirá que es algo irónico). Sobre todo, si se tiene en cuenta la definición que nos da acerca del juicio estético. Para Kant, el juicio estético va en directa relación con la imaginación del sujeto y de los sentimientos de placer o displacer que pueda despertar una expresión sensible en él -y por ende, se trata de una cuestión subjetiva- (*Crítica de la facultad*

*de juzgar*. § 1). La distinción kantiana entre juicio reflexionante, y el juicio determinante, es fundamental para distinguir claramente el ámbito en que una reflexión sobre el arte tiene lugar, desde ahí los juicios de gusto, de belleza, y el desborde de lo sublime serán la clave para la reflexión posterior sobre el arte en general, y sobre la música en particular.

Esta condición reflexionante, y su exigencia de comunicabilidad, abrirán la puerta hacia una intersubjetividad estética, donde cada quien podrá comprender lo que expresa una obra; o sea, que se trata de una cuestión subjetiva, pero que a su vez todos pueden experimentar (puesto que cualquier persona podría realizar juicios estéticos). Así, Haanza (2008) dirá:

Detengámonos un momento en la intersubjetividad de la experiencia estética. Como sabemos, Kant realiza un análisis de lo que afirmamos cuando decimos que algo es, en sus términos, bello. El análisis presenta las bases para concluir que condicho juicio estético apelamos a un “sentido común”, esto es, a unas mismas capacidades para juzgar la manera como a todos nos podría afectar subjetivamente una representación. Eso significa que, basándonos en esa misma capacidad para reaccionar estéticamente, afirmamos que todos podríamos tener, en cierto sentido, la misma experiencia de placer o displacer. Apelamos en suma, en los términos de Kant, a una universalidad subjetiva (cf. Kant 1991, p. 130, § 8). Esta universalidad subjetiva concierne principalmente a la intersubjetividad. Es decir, Kant intenta mostrar que hay algo en nuestra experiencia humana que, aunque no pueda ser objetivable, es accesible intersubjetivamente (...). (*La estética de Kant...*p. 53).

Así, es Kant quien brinda estas primeras herramientas para que se pueda empezar a desarrollar el juicio estético. Y es que si bien, la crítica estética -o musical- ya existía desde antes, con Kant adquiere sus rigores y formalidades que le permitirán multiplicarse y variarse.

Y aun así, cuando Kant no iba en la misma línea de la estética idealista, de alguna manera genera las bases para el paso de la estética racionalista a este nuevo modo de pensar lo estético, cuestión que será fundamental para el desarrollo del Romanticismo alemán. Esto mismo es lo que hará que proliferen también análisis musicales, y entre ellos el de Hoffmann, el cual dará

una principal consideración hacia la música de Beethoven, arraigándose en la estética idealista, pero a su vez, también en una justificación de su juicio que coincide con la teoría kantiana del genio.

### **3.2.2.1) El concepto de sublime**

El concepto de sublime, en primera instancia invita a retomar la línea abordada unos párrafos más arriba acerca del concepto de belleza en Platón. Es importante entender que la idea de belleza que éste nos presentaba fue la predominante a lo largo de la historia. De esta manera, la belleza se entendía como algo claro, fijo, eterno e incorruptible. Esto, tenía una relación directa con el hecho de que la belleza no fuese una cuestión de completa disputa o discusión (en tanto que no fuese muy extraño o difícil el determinar algo como bello o feo en base a ciertos criterios sencillamente aceptados), y esto, precisamente porque existe una cierta conexión entre el concepto de belleza y de verdad. No obstante, si bien en la modernidad ya empezaba a plantearse el hecho de la belleza podía verse de diversas maneras o buscarse de formas distintas, es que emerge el concepto de sublime.

Dicho concepto tiene su propia historia. En términos sencillos podemos comprender su emergencia en tanto que surgen nuevas formas de comprender y de entender la belleza -y lo que ésta genera-, lo cual conllevó que la experiencia estética empezase a comprenderse de otra manera. Si bien, fueron variados los filósofos que abordaron el concepto de sublime, dentro de los cuales se debe destacar el trabajo de Edmund Burke y de Immanuel Kant, siendo éste último en el cual se prestará mayor atención.

En primer lugar, Kant (1991) cataloga lo sublime como algo absolutamente grande:

Llamamos sublime a lo que es absolutamente grande. Pero ser grande y ser una magnitud son dos conceptos enteramente diferentes (magnitudo y quantitas). Asimismo, decir sin más (simpliciter) que algo es grande es completamente distinto a decir que es grande absolutamente (absolute non comparative magnum). Lo último es aquello que es grande por sobre toda comparación. Ahora bien: ¿qué quiere decir la expresión de que algo sea grande o pequeño o mediano? No es un

concepto puro del entendimiento lo que por ella es designado; menos aún una intuición de los sentimientos; y tanto menos un concepto de razón, pues aquella expresión no conlleva ningún principio de conocimiento. Tiene que ser, entonces, un concepto de la facultad de juzgar o derivar de un tal y tener por fundamento una conformidad a fin de subjetiva de la representación en referencia a la facultad de juzgar. Que algo sea una magnitud (quantum) se puede conocer por la cosa misma sin ninguna comparación con otras; a saber, cuando la pluralidad de lo homogéneo constituye en conjunto algo uno. Para saber cuán grande es se requiere a su vez de algo distinto como medida, con lo que pueda ser comparada, vemos así que toda determinación de magnitud de los fenómenos no podría en modo alguno proporcionar el concepto absoluto de una magnitud, sino en todo caso solo un concepto comparativo. (*Crítica de la facultad de juzgar*. §25).

Tal como puede apreciarse, Kant no se refiere a algo necesariamente grande físicamente hablando, sino que se refiere a una medida, la cual servirá para identificar o catalogar algo. Y a partir de estas nociones comparativas es que Kant deduce una conexión con la facultad de juzgar. Hay algo hacia lo cual remite dicha facultad al momento de juzgar las cosas en el ámbito estético.

Siguiendo en esta misma línea, es que poco más adelante también dirá Kant (1991):

(...) Por lo demás, el enjuiciamiento de las cosas como grandes o pequeñas va dirigido a todo, inclusive a todas las cualidades de ellas; de ahí que llamemos a la belleza misma grande o pequeña; la razón de lo cual ha de buscarse en que, sea lo que fuere lo que podamos, conforme a la prescripción de la facultad de juzgar, presentar en la intuición (y, por tanto, representar estéticamente), ello es en su conjunto fenómeno y, con eso, también un quantum. (...)

Podemos pues, agregar a las fórmulas anteriores de la definición de lo sublime todavía ésta: sublime es aquello cuyo solo pensamiento da prueba de una facultad

del ánimo que excede toda medida de los sentidos. (*Crítica de la facultad de juzgar*: § 25).

Y aquí es donde entra el concepto de *fenómeno* en un sentido experiencial, distinto de los desarrollos que el concepto posee en la primera *Crítica*, donde el problema es el conocimiento. Tal como puede apreciarse, Kant estima que las cantidades pueden ser apreciadas de distintas maneras en una representación, y estas representaciones de por sí, corresponden a lo que él cataloga como *fenoménico*. Esta cita es bastante ilustrativa para entender la idea, puesto que se refiere a las características que pueden ser identificadas en un fenómeno, es decir, en una representación sensible<sup>33</sup>. Ahora, tras la definición con la cual se cierra el fragmento, es evidente que la noción de sublime es algo que excede la percepción sensible. Lo sublime viene a ser algo que va más allá de lo meramente fenoménico, o sea, que está más allá de lo físico.

Para entender mejor, corresponde revisar algunos ejemplos kantianos, los cuales van muy ligados al concepto de belleza. Kant (2004) lo caracteriza de la siguiente manera:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a examinar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. La emoción de ambos es agradable, pero de muy diferente manera. La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura que hace Homero del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. (...) Lo sublime conmueve, lo bello encanta. (...) Lo sublime es a su vez de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero le llamo

---

<sup>33</sup> Aquí se debe de tener presente que el concepto de fenómeno va directa relación con el noúmeno, Así como el fenómeno es lo que puede verse (del griego *phainos*, que es aquello que *aparece*), está por contraposición el noúmeno que corresponde a la cosa en sí.

sublime terrorífico; a lo segundo lo noble y a lo último lo magnífico.  
(*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. [208]-[209]).

Aquí ciertamente, puede apreciarse esta relación que existe entre los conceptos de bello y sublime, según la cual ambos pueden ser despertados a partir de la experiencia estética. Sin embargo, Kant también realiza una cierta clasificación al establecer cuáles son las experiencias que pueden despertar dichos sentimientos, a tal punto que al final del fragmento puede apreciarse una clasificación de los tres estados de lo sublime<sup>34</sup>, los cuales son perfectamente aplicables para el análisis de las obras de arte en la posteridad.

Así, Kant deja una serie de herramientas para pensar las obras de arte. Su elaboración de un juicio y su profundo abordaje en torno al concepto de sublime brinda una base de la cual partir para el análisis de diversas obras. Tal como puede verse en los ejemplos, si bien Kant se remite específicamente a pinturas o imágenes, se entiende que estos pueden ser perfectamente extrapolables hacia el ámbito musical, para analizar cuestiones sonoras.

### **3.2.3) El nacimiento de una estética idealista**

A partir de esta concepción racionalista de Baumgarten, según la cual el poema expresa siempre un discurso -por ende, una idea racionalmente aprehensible-, no es de extrañar que al llevar esto hacia el ámbito de la música instrumental, esta sufriera un cierto menoscabo por parte de la filosofía que privilegia el arte hecho con palabras, puesto que como tal, no representa un discurso claro, es una suerte de discurso incompleto, sonoridad sin palabras<sup>35</sup>. Quizá sin quererlo, es el concepto de sublime kantiano, su relación con lo carente de forma, sea aquello que permite restituir la grandeza estética de la obra musical. De esta manera, es que empezarán a desarrollarse nuevas ideas estéticas, las cuales irán contrariando a las

---

<sup>34</sup>Si se toma nota acerca de estos tres estados, podrá verse con claridad el cómo estos van en directa consonancia con el análisis de Hoffmann en torno a su comprensión teleológica de la música en el siglo XVIII (la cual se revisará en el apartado 3.3.1).

<sup>35</sup>No en vano, durante el s. XVII y XVIII, a los compositores se les consideró generalmente como oradores, en tanto que su música, eran discursos sin palabras. Idea que predominaba durante la época y que se expresa a lo largo, tanto de diversos textos literarios como filosóficos. (Bonds. *op. cit.* p. 92).

establecidas por los filósofos racionalistas (como Baumgarten), y que empezarán a armarle un espacio propio a la música. Así lo sugiere Bonds (2014):

A diferencia de los racionalistas ilustrados, que habían desdeñado casi sin excepción la música instrumental por su incapacidad para incorporar y transmitir ideas, sus sucesores románticos, sobre todo en Alemania, se apresuraron a abrazar la música sin palabras precisamente por su capacidad para moverse al margen de los límites del lenguaje. Autores como Wilhem Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Jean Paul, Friedrich Schlegel y E.T.A. Hoffmann elogiaron la música instrumental por su capacidad para trascender lo que podía expresarse con palabras. La falta de precisión de la música instrumental, durante mucho tiempo tenida por un pasivo, pasó a ser considerada un activo. (Bonds. *op. cit.* p. 44).

De esta manera, aquí se aprecia cómo para estos autores, este carácter “poco claro” de la música, no significaba debilidad o inferioridad, sino que representaba su grandeza misma. Y es en base a esto que entra en juego un nuevo factor, pero que tiene directa relación con esta indeterminación y que a su vez retoma un tanto la idea de Baumgarten en torno a la percepción subjetiva de una obra. Así, los idealistas rescatan el papel que puede jugar la imaginación. Esto, basándose en que gracias a la imaginación, es que se capta la verdadera esencia de la obra de arte, siendo esta la facultad que permite mediar entre los sentidos y la razón, entre el mundo fenoménico y el nouménico<sup>36</sup>. (Bonds. *op. cit.* p. 49).

Estas ideas toman bastante relevancia dentro de la época y forman parte de lo que es un cambio de perspectiva en torno a la obra de arte. En este punto -y desde Baumgarten-, ya se empieza a hablar acerca de la comprensión y aprehensión de la esencia de la obra de arte, aspecto que aparentemente no fue un tema central anteriormente (y que si bien, se asomó con Platón, no fue para cuestionar las representaciones materiales, en tanto que no se pueden acercar a las ideales). Pero aquí el tema cambia, puesto a que ahora ese aspecto sí se considera como alcanzable, de tal forma que se iría conformando una estética que daría paso con mayor

---

<sup>36</sup> Teniendo presente lo ya comentado en el apartado anterior, y entendiendo que la experiencia estética puede trascender del ámbito fenoménico, como bien se da el caso con la idea de lo sublime.

razón a este carácter subjetivo de la música, y que empezaría a ensalzar esta indeterminación del arte.

Otro antecedente relevante puede encontrarse en la figura de Moses Mendelssohn -que curiosamente, fue abuelo de los célebres compositores Félix y Fanny Mendelssohn-, quien empezó a desarrollar todo un trabajo en torno a la idea del goce estético. Aquí, una de las ideas que trabajó, fue acerca del cómo se puede diversificar la noción de goce, distanciándola de una conexión con la idea tradicional de la belleza e invitando a pensar acerca de los distintos tipos de expresiones que pueden generar el goce. Así, Mendelssohn (1999) plantea a través de Teócles:

Los que han hecho pasar a nuestra alma como única responsable de todo goce, han hecho surgir los placeres sensibles de la oscura representación de una perfección. Pero los placeres sensibles tienen, en su mayor parte, más fuerza sobre el alma que los goces intelectuales. ¿De dónde viene esto? ¿Por qué las representaciones oscuras son más efectivas que las claras? Y ¿quién no habría de presumir lo contrario? Finalmente, admitiendo esto, ¿no hay placeres sensibles que no se compadecen en absoluto con ninguna representación de la perfección? (...)

Otros adscribieron al espíritu una participación mucho menor en nuestro goce y encontraron aún mayores dificultades. Por hablar con ellos, la responsabilidad de todo goce se halla en el cuerpo, en la embriaguez de los sentidos, en un cierto movimiento y estimulación de los nervios que ocupa su actividad sin fatigarla. Pero, ¿quién puede negarlo? ¿No hay goce alguno en la representación intelectual de una perfección?, ¿en el conocimiento de Dios?, ¿en el conocimiento de toda la verdad?, ¿y en el cumplimiento de nuestras obligaciones? ¿Es el espíritu, independientemente del cuerpo, incapaz de goce ninguno? Si esto fuese así, habría que excluir toda voluntad, todo anhelar el bien, nuestras autodeterminaciones, incluso la fuerza originaria de nuestra esencia pensante. ¿Qué quedaría entonces de nosotros? (*Sobre los sentimientos*. pp. 172-173).

Este tipo de preguntas planteadas por el filósofo, invitan a pensar una nueva forma de entender el goce. Ciertamente, puede darse cuenta de que este tipo de reflexiones guardan una profunda relación con el concepto de sublime abordado más arriba, en tanto que conllevan el pensar el goce y la experiencia estética de otras maneras. Es curioso también, respecto de la pregunta acerca de Dios, que un razonamiento similar aplica en torno a la idea de lo sublime.

Las ideas de este tipo de perspectivas también pueden apreciarse en otros filósofos, como Herder o Hegel. Por su parte, Herder va a sostener que la música instrumental es la más elevada de todas las artes, puesto a que otorga un medio para percibir lo Absoluto, esto es, un ámbito donde las distinciones de objetividad y subjetividad se diluyen. (Bonds. op. cit. p. 79). Mientras que en Hegel, se expone una muy buena apreciación hacia la música puesto a que considera, que en la experiencia del arte musical se desarrolla una relación que necesariamente es subjetiva, puesto a que existe una cierta materialidad del sonido, la cual entra en un contacto directo con el oyente (y esto mismo es lo que la constituye como subjetiva), quien es capaz de sentir y se queda con algo (sea la sensación o un sentimiento). (Rojas. *Los ruidos del sonido*. pp. 10-11).

De esta forma, se puede ver cómo -y gracias a la influencia de quiénes- se fue configurando una estética idealista, la cual fue dando una prioridad al subjetivismo, y otorgándole mayores características al arte y por supuesto, a la música como tal. Cabe destacar, que no todos los filósofos ni todas las perspectivas apuntaban hacia este mismo lado. Hay que decir que hubo filósofos que no se inclinaban tanto hacia esta idea, pero que también desarrollaron otros planteamientos que aportarían hacia lo que es esta nueva consideración para con la obra de arte. Así, llega el tope con el trabajo de Kant, quien, si bien no estaba tan apegado a la línea idealista (y se inclinó un poco más a la línea racionalista), sí desarrolló una idea central en el idealismo, a saber, lo sublime. Sus desarrollos permitieron que el análisis en torno a las obras de arte pudiese dotarse; por un lado, de una herramienta para establecer juicios en torno a las obras y; por otro lado, a la elaboración de un concepto, que no obstante, permitió racional abarcar ideas que escapaban de lo estrictamente fenoménico.

### **3.3) El nuevo trato hacia la música**

A partir de todo lo abordado en el punto anterior, en lo que respecta al nacimiento de la estética como disciplina moderna, así como también, a esta estética idealista que surge posteriormente y los aportes de Kant en torno a lo que es el juicio estético, es que nacerá una nueva consideración estética para las obras de arte. Y dentro de este trabajo lo que compete es el trato hacia la música, donde también habrá un notable cambio de consideración. Esto, se puede rastrear a lo largo de ciertas evidencias que denotan el cómo fue cambiando la consideración hacia la música (principalmente a lo largo del siglo XVIII), y cómo pasó de ser considerada como un arte inferior a uno superior, y si es que no, casi excelso.

Este cambio, se aprecia mediante dos puntos. En primera instancia, el análisis de Hoffmann acerca de la quinta sinfonía de Beethoven, que presenta un profundo e influyente análisis de la época, según el cual el compositor vendría a ser casi como una especie de culminación musical. En segundo lugar, esto se aprecia mediante un cambio de paradigma estético dentro de la modernidad. Todo ello, hará que la música sea considerada de una nueva manera, mostrándonos cuáles fueron las repercusiones del cambio de paradigma estético en la música de la época.

#### **3.3.1) La teleología musical de Hoffmann: Haydn, Mozart y Beethoven**

En su *Crítica a la Quinta Sinfonía de Beethoven*, Hoffmann desarrolla un análisis no solo de la obra mencionada, sino que también un análisis acerca de la música del periodo (específicamente del siglo XVIII). Para esto, se enfoca principalmente en las figuras de Haydn, Mozart y Beethoven, para explicar cómo ha ido evolucionando, a su parecer la música, presentando una especial atención a la producción sinfónica de estos. Y será en Beethoven donde se advierte la presencia -en la música- de aquél carácter desbordante del sublime kantiano.

Según Bonds (2014), para Hoffmann:

(...) las sinfonías de Haydn, “nos guían hasta vastos prados verdes, a un gentío alegre y radiante de contento”. En cambio, Mozart “nos guía hasta las

profundidades del reino del espíritu. Pero es la música instrumental de Beethoven la que “nos descubre el reino de lo monstruoso e inconmensurable”, la que “acciona la palanca del horror del estremecimiento, del espanto, del dolor, y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del romanticismo”. (*op. cit.* p. 41).

De esta forma, es que Hoffmann propondrá una comprensión teleológica de la musical, dentro de la cual, Beethoven será el punto culmine. O sea, en tercer lugar está Haydn, en segundo Mozart y ya en primer lugar, Beethoven. Es por esto que se cataloga este análisis como teleológico, puesto a que establece una progresión con su respectiva finalidad. Aunque cabe destacar, que esto no emerge de la nada, puesto a que el nacimiento de ideas de este tipo se debe directamente al cambio de paradigma estético de la modernidad, según el cual, la obra de arte musical, empezaba a comprenderse de una manera distinta, la cual podía llegar a expresar incluso un ideal del mundo más elevado. De hecho, resulta evidente el parentesco que puede establecerse entre la caracterización que realiza acerca de la música de Beethoven cuando la cataloga como algo que lleva al oyente al “(...) reino de lo monstruoso y lo inconmensurable”, con la noción de sublime revisada con Kant. De esta manera, dicho compositor estaría encarnando aquél concepto estético, en tanto que ha llevado a la música a tal estadio elevado.<sup>37</sup>

También hay que tener presentes algunas características ya mencionadas de la estética idealista, que son aquellas que van tomando fuerza para cuando ya Hoffmann desarrolla su *Crítica* (alrededor de principios del siglo XIX). De esta manera, es importante destacar que:

El idealismo ofreció otra perspectiva, al dejar de centrarse en el efecto para fijarse en la esencia y conceder especial importancia al carácter activo de la percepción estética. Dentro de la estética idealista, el poder de toda obra de arte radica en su capacidad de reflejar un ideal más alto y en la capacidad del espectador para

---

<sup>37</sup> Ahora, a partir de esta idea es que puede llevarse a cabo otra reflexión, y es que si la música de Beethoven es aquella que encarna la noción de sublime, ¿qué sucede con las anteriores?, ¿dónde queda, en este caso, las composiciones de Haydn y Mozart?, ¿son inferiores? Una línea podría apuntar hacia ello, pero otra, podría apuntar sencillamente a definir las como distintas acepciones de lo sublime, tal y como se vio en el respectivo apartado del concepto. Tal vez Beethoven sería más cercano a lo que es el sublime terrorífico, mientras que Haydn y Mozart estarían más cercanos al estadio de la magnificencia.

percibirlo. El idealismo no negaba el poder sensual de la música. Al contrario: la estética idealista alentó algunas de las descripciones más extraordinarias de la música instrumental jamás escritas. Sin embargo, el objeto de la descripción ya no era el efecto de la música, sino su esencia o, más concretamente, la percepción de un reino ideal reflejado en esa música. Por consiguiente, dentro de la estética idealista, la música instrumental no dejó de ser un arte impreciso, con la diferencia esencial de que los oyentes ya no consideraban esa imprecisión en relación con la naturaleza, con el lenguaje o con las emociones humanas, sino más bien con un mundo ideal más elevado (...) (Bonds. *op. cit.* p. 53).

Será esta base la que le permitirá a Hoffmann llevar a cabo un análisis de este tipo, o sea, una estética que pone el énfasis en la subjetividad del sujeto que percibe el arte, en tanto que este sujeto será capaz de comprender la esencia de una obra. De eso es de lo que se trata en el fondo. Así, este último punto se hace un tanto llamativo, puesto a que será precisamente la música de Beethoven aquella que traspase la barrera de lo decible -si se quiere plantear de esta manera-, puesto a que su música llega a otros límites, o de lleno, no posee límites. Es algo que supera todo aquello que podría decirse o expresarse de manera discursiva. Es como una especie de *afuera*<sup>38</sup>. No en vano, aquí también se asoman el concepto de sublime (si recordamos que en Kant, lo sublime es algo que *excede en toda medida a los sentidos*), y acerca del cómo se puede extraer un goce estético a partir de una experiencia sensible la cual es compleja de encasillar dentro de los márgenes de una estética más tradicional, o afín al *ideal* (como lo sería la platónica), o que de lleno escapa a ellas.

No obstante, es importante aclarar que dentro de este esquema teleológico que desarrolla Hoffmann, Beethoven no es el caído del cielo que *realiza* la música ni mucho menos, sino que solo es quien la lleva a su punto más excelso. Así, Beethoven no es quien lleva a cabo una revolución en el ámbito de la escucha, sino que es un directo beneficiario de la nueva perspectiva estética que pesa por sobre la música. Sobre todo, cuando se habla de las sinfonías,

---

<sup>38</sup> En un sentido un tanto más foucaultiano, que corresponde a aquello que no conforma siquiera parte de un algo, sino que es completamente ajeno a este.

puesto a que estas mismas, empezaron a considerarse como manifestaciones del infinito y vehículos de verdad. (Bonds. *op. cit.* 87).

### **3.3.2) El cambio de paradigma de la estética moderna**

Dentro de este cambio de perspectiva que hubo con la música instrumental, no solo se encuentra un desarrollo de un denso debate filosófico, sino que también se encuentran una serie de cambios que también hubo en el mundo del arte y de la música. El debate filosófico hizo que fuera cambiando de a poco el trato hacia el arte como tal, y terminó otorgándole un importantísimo rol a la subjetividad del espectador (u oyente si se quiere ver en términos musicales). La música, a su vez, conforme fue avanzando el tiempo, desde el siglo XVII al XIX, empezó a ganarse su espacio dentro de la sociedad en general, logrando así un respeto para su ejercicio y producción.

Tal como fue revisado, todo este cambio comenzó con el establecimiento de la estética como una disciplina completamente independiente de la filosofía (cuestión que fue llevada a cabo por Baumgarten), y que seguiría con una inmensa cantidad de aportes y de contribuciones al debate. Todo esto, generaría que la estética idealista -en conjunto con los ideales del romanticismo- terminara ganando una cierta predominancia por sobre el racionalismo, y que se fuera extendiendo una comprensión de la música como un arte excelso, superior y profundo, el cual le haría gozar de una nueva consideración. Cuestión que, por parte de la música encuentra su análisis respectivo en la pluma de Hoffmann, quien llega a otorgarle un carácter casi divino, aunque todo esto, dentro de los mismos márgenes que va estableciendo la filosofía, tal como pudo verse el caso de la relación que posee el análisis de aquél respecto de la música de Beethoven, para con la concepción kantiana de sublime.

Así, el cambio de paradigma de la estética moderna, se lleva a cabo entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX, dejando de lado ciertos ideales que estuvieron vigentes varios siglos (como lo fue la idea de la concepción de la belleza elaborada por Platón, por ejemplo). Ya no se apreciaría el carácter retórico-discursivo de una obra de arte, ya no se consideraría la obra de arte como mera imitación, ya no se consideraría el arte como algo irrelevante. A partir de la

modernidad, la estética se establece como una disciplina sólida, con sus propios principios, teóricos, referentes, formas de hacer y de entender el arte. Y será precisamente esto último, el cambio fundamental. Con el cambio de paradigma de la estética moderna, cambia completamente la forma de entender el arte (por diversos motivos, de los cuales solo se abordan algunos) y aquello, también tuvo una respectiva repercusión en la música de la época en tanto que ya no se le consideraba como un arte inferior o menor por el sencillo hecho de estar privada del carácter retórico-verbal.

## Conclusiones

Al igual que muchas investigaciones, la presente nace a partir de una sencilla curiosidad inicial. A partir del cambio de paradigma estético de la modernidad, es que surge la pregunta - que a su vez, condensa el objetivo general de este trabajo-: ¿cómo habrá repercutido este cambio en el ámbito musical?, ¿habrá tenido algún alcance con la música?, ¿pensaban los filósofos y los estetas algo acerca de la música?

Así se da paso al inicio de la investigación, con la ingenua idea de que era un tema que no había sido explorado en profundidad. Ni bien se dio inicio a la investigación, se pudo ir verificando que existía una inmensa bibliografía en torno al área, lo cual fue dificultando bastante el avance, puesto que, al revisar una fuente, aquella va derivando hacia otra, aquella a otra, y así sucesivamente... Ese fue uno de los puntos complejos que estancó un tanto la investigación.

Conforme fueron pasando los días, conversaciones, discusiones, orientaciones, se fueron cerrando algunos puntos, atando cabos sueltos y reestructurando algunas ideas para darle a la investigación un abordaje mucho más preciso acerca de su tema. Esto permitió que se pudiera ir finalizando el proceso.

Ahora, respecto de los objetivos de esta investigación, puede decirse que:

a) El objetivo general consistía en averiguar el cómo influyó el cambio de paradigma estético, en la música de su época. Así, pudo verse que dicho cambio hizo que la música pasase a tener una nueva consideración respecto de la que poseía, por ejemplo. Gracias a dicho cambio de paradigma, es que la música estuvo en debate y terminó teniendo una muy buena consideración por parte de los filósofos y críticos musicales. Este cambio de paradigma abriría una de las puertas que hasta el día de hoy sigue vigente, que es la de la subjetividad. El que cada obra pueda imprimirnos sensaciones, emociones, pasiones variadas, es una herencia directa del cambio de paradigma estético y de su consideración para con la música.

b) Los objetivos específicos se cumplieron en gran parte. Así:

-En primer lugar, sí se pudo identificar el abordaje que ha recibido la música por parte de la filosofía, a lo largo de la historia. No obstante, esto con uno de los problemas que ya se

comentaron más arriba; y es que si bien, se cuenta con una serie de fuentes, estas son demasiadas. Entonces, resulta complejo el exponerlas y trabajarlas. Así que sencillamente se optó por tomar algunas que fueron más representativas e influyentes en su época (como lo son los filósofos que se utilizan). Aunque esto deja una tarea pendiente muy importante, el ver cuáles han sido los tratos que ha recibido la música por parte de otros filósofos. Ahí es cuando la cuestión se amplía.

-En segundo lugar, hay que reconocer que no se pudo comprender a cabalidad el método y la forma en la cual hacer la reflexión estética sobre la música. Esto, debido a que conforme se avanzaba en la investigación, sí se pudo ver el cómo se realiza la reflexión estética, pero no se pudo hacer un desarrollo en profundidad. Aquí, el concepto que está en juego vendría a ser el de *juicio* en Kant, el cual fue abordado, pero con el objetivo de entender cómo es que este permitió construir una herramienta para analizar las obras de arte. Pero no se vio de manera más interna y profunda el cómo es que aquél funciona. Aunque a su vez, si se le presta un poco más de atención, se hace evidente que es un problema que se aleja un tanto del punto central de la investigación, razón por la cual, es algo que termina quedando fuera. Aunque esto, obviamente no es un fracaso ni mucho menos. Esto recuerda que a medida que se avanza, van saliendo nuevas cosas, y de esta manera, se dio también cuenta de que uno de los objetivos se excedía un tanto de la investigación.

-Y en tercer lugar, se pudo abordar los cambios producidos al interior de la música en el período (y previo a este). Se pudo ver que la música, sus componentes y características no han sido siempre los mismos. La música ha ido variando a lo largo del tiempo, se ha escuchado en lugares diferentes, el público ha ido variando (de los salones paso a los salones de teatros y escenarios más grandes y abiertos), quienes la escuchan la han contemplado de diversas maneras, lo que esta expresa (o no expresa) ha estado sujeto a diversas ideas, el *status* social del músico/compositor ha ido mejorando y las obras se han masificado. Todo esto, se enmarca dentro de un periodo específico que fue bastante favorable para la música, y dentro del cual surgió también una nueva forma de considerarla.

Ahora, todo esto dentro del ámbito de los aciertos. Pero queda también el ámbito de los desafíos. Así:

a) El objetivo general (dentro del marco de esta investigación), se ha quedado con una deuda, la cual es que no se abordó en profundidad el problema de la estética en la modernidad y el cómo fue cambiando. Sí se abordó en sus aspectos fundamentales, pero es evidente que queda pendiente un trabajo más profundo en torno a ella, el cual, por temas de extensión, tuvo que quedar fuera.

b) Por parte de los objetivos específicos:

-Se puede dar cuenta de que un objetivo específico como el primero, exige un abordaje mucho más detenido. Ir viendo uno a uno los diversos aportes y trato que han tenido los filósofos para con la música. De esa manera, se podría incluso armar una especie de manual en torno a las percepciones y/o conceptos que se han hecho diversos filósofos en torno a la música.

-Tal como ya se había comentado unos párrafos atrás, el segundo objetivo específico es el que con más deudas queda. Conforme se iba avanzando en la investigación se pudo dar cuenta acerca del cómo es que este ámbito se iba alejando un poco del foco de la investigación, y tuvo que quedar consignado hacia una dimensión menor. Esto, también podría dar paso otro tipo de investigación en la cual se desarrolle muchos más la noción de *juicio* en Kant, de tal manera que se pueda realizar un desentrañamiento de sus partes, procesos y funcionamiento.

-Y respecto al tercer objetivo, uno de los desafíos que se puede plantear, es el ver el cómo es que aquellas características que cambiaron dentro del contexto de la modernidad, se mantienen vigentes en el ámbito musical hasta el día de hoy. O sea, el cómo se escucha la música hoy, el cómo se ve a un artista en vivo, el cómo se le considera socialmente a un músico, el cómo se analiza una pieza musical, ¿no parece provenir de la modernidad? Si lo pensamos así, pareciera ser que el trato con la música al día de hoy, tiene varias relaciones con la modernidad. Y esto podría ser un problema bastante interesante (sobre todo si se tiene en cuenta que al día de hoy la música ya no es meramente instrumental), puesto a que cuando se ve a un artista/músico, si se le piensa bajo esos paradigmas heredados de la modernidad. Este último punto, también podría dar paso a una investigación interesante en torno a lo que es la música en la sociedad contemporánea, sobre todo si se añade la figura del *genio* en Kant y su vigencia. Ahora, respecto de los objetivos específicos, es importante agregar el cómo fue que el tercero trajo una gran sorpresa. En un inicio, ese objetivo se pensó que era algo únicamente

dependiente de lo que es la música, o sea, que los cambios ocurridos en el ámbito de la música podían explicarse sencillamente atendiendo cuestiones musicales. No obstante, conforme se fue avanzando en el problema, se pudo dar cuenta de que algunos cambios dentro de la música (como lo fueron la masificación de las obras, la publicación, la rentabilidad de la ocupación, entre otras cosas) estaban directamente imbricados con la emergencia del capitalismo. Esto, fue una sorpresa debido a que, en ningún momento de planificación previa, se contó con que la emergencia del capitalismo tuviese alguna implicancia en los cambios sucedidos en un área como la musical, lo cual, terminó haciendo que una investigación del ámbito de la estética terminase incluyendo cuestiones políticas y económicas. Y al igual que los objetivos anteriores, nos deja con una serie de preguntas, más que de respuestas... Por ejemplo, ¿hubiese sido similar el cambio de paradigma estético sin la emergencia del capitalismo?, porque ciertamente, lo que aquí los liga, es el hecho de que la economía de libre mercado sí jugó parcialmente un rol favorable para la masificación de la música, en tanto que le facilitó el trabajo a los compositores para la difusión de sus obras y permitió que la música saliera del salón privado.

Volviendo al problema central de esta investigación, acerca del cómo fue el trato de los filósofos modernos para con la música, en el marco del cambio de paradigma estético, sí se puede dar cuenta de que efectivamente hubo una consideración, la cual gozó de cambios que hicieron que esta fuera más favorable para la música. De inicios del siglo XVIII, de ser considerada como un arte inferior (por estar privada del aspecto retórico-textual), pasó a ser considerada a fines del mismo siglo, como un arte superior -y si es que no, excelso- en base a ese mismo criterio. El hecho de que no contara con algo textual o explícito ahora se convertía en su mayor fortaleza. Ese mismo hecho es el portador de una *potencia*. Potencia infinita y múltiple. No en vano, los idealistas destacaban este aspecto. Pensar la música como una cuestión profunda que nos puede transportar, que nos puede hacer sentir, hacer soñar, hacer querer; pensar la música como algo que escapa a toda concepción e idea que es posible encerrar dentro del margen del lenguaje y empezar a verla ya como algo que escapa completamente de él. Entender que es algo que podría estar fuera de la racionalidad y comprensión. Simplemente, entender esto y disfrutar de ella.

## Referencias bibliográficas

### a) Libros

- Agustín. (1957). *Obras de san Agustín. Cartas (Iº)*. Versión, introducción y notas de Lope Cilleruelo, Biblioteca de Autores Cristianos: Madrid.
- (2007). *Sobre la música*. Traducción, introducción y notas de Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman. Gredos: Madrid.
- Aristóteles. (2014). *Ética a Nicómaco*. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Gredos: Madrid.
- (2015). *Política*. Traducción, introducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. 2da edición. Alianza: Madrid.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI: Madrid.
- Barbier, F. (2005). *Historia del libro*. Alianza: Madrid.
- Baumgarten, G., et. al. (1999). *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* Alba Editorial: Barcelona.
- Baumgarten, G. (1999). Reflexiones filosóficas en torno al poema. En Baumgarten, et. al. *op. cit.*
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Acantilado: Barcelona.
- Boecio. (2009). *Sobre el fundamento de la música*. Traducción, introducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid. Gredos: Madrid.
- Bonds. M. E. (2014). *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado: Barcelona.
- Cabot, M. (1999). Introducción. La importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII. En Baumgarten et. al. *op. cit.*
- Celedón, G., et al. (eds.) (2014). *La instancia de la música. Escritos del Coloquio Internacional. La música en sus variaciones prácticas y discursivas*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Universidad de Chile. Santiago.

- Charlton, D. (ed.) (1989). *E.T.A. Hoffmann musical writings. Kreisleriana, the Poet, and the Composer, Music Criticism*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Diaz, P., et.al (2009). Introducción. En Boecio *op. cit.* Gredos: Madrid.
- Granja, D. (2004). Estudio preliminar. En Kant *Observaciones sobre...* FCE: México D.F.
- Ivelich, M. (1973). *Curso de estética general*. Editorial del Pacífico S.A.:Santiago.
- Jaeger, W. (1995). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. FCE: México D.F.
- Jámblico. (2003). *Vida pitagórica. Protréptico*. Trad. Miguel Periago Lorente. Gredos: Madrid.
- Kant, I. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Monte Ávila Editores: Caracas.
- (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro. FCE: México D.F.
- Landon, H.C. Robbins (ed.). (1978). *Haydn: Chronicle and Works. vol. II: Haydn at Esterháza*. Indiana University Press: Blommington y London.
- Marx, K. (2010). *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital. Vol I*. Trad. Pedro Scaron. Siglo XXI: Madrid.
- Mendelssohn, M. (1999). Sobre los sentimientos. En Baumgarten, et. al. *op. cit.*
- Platón. (1986). *El banquete*. Edición didáctica y traducción de Jordi Beltrán y Rafael Ojeda. Alhambra Longman: Madrid.
- (2013). *La república*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuela Fernández-Galiano. 3era edición. Alianza: Madrid.
- Polo, M. (2008). *La estética de la música*. Editorial UOC: Barcelona.

b) Tesis de grado

- Lanau, R. (2022). *Los supuestos metafísicos de la función político-pedagógica de la música en la Πολιτεία de Platón*. [Tesis de Licenciatura en Filosofía. Universidad de Chile].

c) Artículos

- Correia, M. (2020). “La antropología de Boecio en el *De Institutione Musica* y el *Contra Eutychen*”, en *Revista de Filosofía* 45 (1), pp. 121-140. Universidad Complutense de Madrid.
- Cumsille, K. (2014). Los árabes, la música y la política. En Celedón, et. al. (eds.). *op. cit.* pp. 17-24.
- Hanza, K. (2008). La estética de Kant: El arte en el ámbito de lo público. *Revista de Filosofía* 64, pp. 49-63.
- Ortega, J. (2004). Los seis libros sobre la música de San Agustín: Guía para una lectura actualizada. *Religión y Cultura*, L, pp. 731-750.
- Rojas, S. (2004). Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música). *Revista Musical Chilena*, LVIII. No. 201, pp. 7-33.
- Shannon, J. (2003). Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab. *Cultural Anthropology*. 18(1), pp. 72-90.
- Tomasini, M. (2006, Sep.). *El concepto de armonía en el pensamiento pitagórico y su ilustración en la matemática subyacente a la escala musical*. [Ponencia]. Terceras Jornadas sobre el mundo Clásico. Morón. Argentina.

#### d) Reseñas

- Trujillo, N. (2016). La actualidad de los cabos sueltos. A propósito de una nueva edición de las *Meditaciones* de Alexander Baumgarten. *Ideas y valores*. LXV. No. 161. pp- 395-399.