

# MÉTODOS DE ANÁLISIS ESTÉTICO

## El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical

PILAR JOVANNA HOLGUÍN TOVAR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

### Introducción

En el intento de involucrar la Estética Filosófica con los estudios Teóricos Musicales para poder acceder a la obra musical, es posible encontrar diferentes posturas que la Estética Filosófica ha heredado y otras tantas que la Teoría Musical a lo largo de su historia en Occidente, ha desarrollado para abordar el análisis de las obras. En esta tarea y con el propósito de explicitar la estética que circunda las obras musicales parece que existe todavía mucha distancia entre las dos disciplinas y ninguna de las dos resuelve el problema, con claridad, sobre el cómo abordar la obra musical. Esto puede deberse a que los estudios sobre la Estética son relativamente recientes, siglo XVIII, y son pocos los filósofos que se han acercado a comprender la disciplina musical; en cuanto a lo que se refiere a la definición de Estética otorgada por los estudios teórico musicales se presenta frecuentemente la analogía entre estética musical y *estilo*.

Por lo anterior antes de profundizar acerca de la existencia o inexistencia de modelos analíticos para la música y la incumbencia del sujeto en los mismos, será necesario aclarar primero cuál es la definición de Estética que se adoptó en el siguiente trabajo, para articularla posteriormente, en la construcción del concepto de Estética Musical que sustentará el modelo de análisis propuesto y la posición objetiva o subjetiva que se asumirá. Es importante realizar estas aclaraciones pues, si esto no se realiza, es posible continuar con las analogías y caer en la abstracción del término filosófico que se aleja del objeto de la música.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que, el término Estética, surge de los trabajos realizados por Baumgarten en 1753 en un libro titulado con el mismo nombre, que reúne las teorías filosóficas sobre el arte y la belleza que fueron escritas anteriormente. Para Baumgarten la estética es *“la ciencia o teoría del conocimiento sensible”* (Zamacois 1990, p. XII) que tiene como propósito el dominio del conocimiento sensible que es en sí *la belleza*. El mencionado autor, introdujo este término para incluir dentro de los estudios filosóficos otro universal: la belleza, a los ya determinados de verdad y moral que tenían una tradición histórica bastante amplia.

Con el tiempo, las definiciones de estética se han ido transformando conjuntamente con su época<sup>1</sup>, de este modo el significado, en ciertos casos, se ha asociado frecuentemente con la Filosofía del Arte. En un glosario de filosofía surge la siguiente enunciación, aproximando y especificando la ambigüedad de términos:

*“La estética aborda el difícil problema de la belleza y de su relación con los objetos artísticos y de éstos con la naturaleza y el hombre. El término estética deriva de la palabra griega aisthesis, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible. Sin embargo, hoy en día se refiere a una rama de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general. Es por tanto una ciencia de lo bello o una filosofía del arte. Hay que diferenciar, no obstante, a la estética de la filosofía del arte, ya que esta última abarca un ámbito mucho más limitado que la estética, restringiéndose a las obras de arte y excluyendo a la naturaleza como objeto de estudio. La estética trata el problema de la belleza sin acotar su objeto a un campo determinado e incluso trata las relaciones existentes entre el arte y la naturaleza.”* (Cibernus 2006)

La anterior definición es presentada por la síntesis y la articulación histórica que define la palabra estética. En ella se puede notar las diferentes posiciones que toma en el contexto el vocablo y por lo tanto, es pertinente referirla con el objetivo de encontrar una definición que permita relacionar a la filosofía con las artes. Para el presente estudio, se tomará una parte de la anterior definición, pues parece ser la más adecuada para encontrar la división que tomará la Estética de la Música. Entonces,

<sup>1</sup> Se puede encontrar varias durante el siglo XX; entre ellas se encuentra la de Johannes Hessen que brinda al vocablo estética el atributo de ser *“una ciencia de lo bello y del arte”* (HESSEN 1959); permitiendo una interpretación bastante amplia del concepto. Croce expone que es *“el estudio de las condiciones de belleza o de la expresividad en la obra artística”* (CROCE 1958) y brinda al igual que Hessen la posibilidad de centrarse en un concepto general de belleza o de la belleza que transmite la obra de arte como cualidad comunicativa de los diversos textos artísticos.

la Estética es una disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general.

Ahora es indispensable articular el anterior concepto con el componente musical, nótese que se genera un problema interdisciplinar: la estética musical. Esta subdisciplina necesita, al igual que el término anterior, ser delimitada para centrarse en la construcción del modelo de análisis estético desde una definición puesta en común. De cierto modo se observará que la música ha encontrado un lugar en la meditación filosófica, que solamente se ha quedado en la abstracción del fenómeno musical desde el aspecto ontológico y no se ha abordado plenamente el objeto en sí: la obra musical. A continuación se presentan las reflexiones de la Estética Musical en la búsqueda de una definición que conduzca a la construcción de normas para el análisis de las obras.

Los orígenes de este campo específico se atribuyen a Hanslick y su texto titulado "De lo bello en la Música" escrito en 1854. En este texto el autor se basó en el pensamiento positivista proponiendo la estética de la música como una ciencia: "*El estudio sobre lo bello si no ha de quedar totalmente ilusorio, tendrá que aproximarse al método de las ciencias naturales*" (1947). Este planteamiento de belleza se determina desde la *forma*, invalidando los postulados de la época romántica que atribuían lo bello de la música a los sentimientos que generaba la misma.

En el siglo XX, el autor alemán Carl Dahlhaus aunque no presenta una definición concreta de lo que es la Estética musical, explicita todos los fenómenos que se originan en la obra y en quien la escucha. Se puede percibir que para Dahlhaus *la estética musical es el estudio de los problemas inherentes a la música en los que la belleza está representada en la unidad*. Y, para llegar a descifrar su estética es necesario asumir aquellos fenómenos como un todo: objetividad, percepción del oyente y significado musical. Enrico Fubini (2001) plantea su definición desde un concepto de corte empírico así: "*es una disciplina que estudia la reflexión sobre la música, su naturaleza, sus fines, límites y obligatoriamente su inmersión en la historia*" (Fubini 2001, p. 16), en la cual necesariamente se recurrirá a otras disciplinas como la historia, la física etc.

Joaquín Zamacois (1990), propone que la estética de la música es la disciplina que *teoriza sobre las condiciones expresivas y las cualidades del sonido considerándose como factor de belleza*. Este autor considera que la belleza radica en las cualidades expresivas del sonido y en la inspiración que posteriormente es asumida por el compositor como una idea que se convierte en forma. Otra de las definiciones sobre el término la realiza el pedagogo y compositor musical salvadoreño Esteban Servellón en un corto escrito sobre la estética propone:

*"La estética se define generalmente como la filosofía o estudio de lo bello. El estudio de lo bello en música sería entonces, el logro de criterio que nos conduzcan a distinguir el porqué una determinada obra es bella y otra no lo es desde el punto de vista estético. Se puede objetar sin embargo que el criterio no siempre es el mejor medio para evaluar la calidad o el valor artístico de una obra. Una definición que prevé excelentes bases para el estudio en cuestión sería: la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, por que coincide con el significado griego del vocablo."* (Servellón 2006)

De lo anterior se puede considerar que para Hanslick la belleza radica en la forma, para Dahlhaus en la unidad, para Fubini en la reflexión histórica, para Zamacois en la expresividad, para Servellón en el determinar un criterio que establezca su belleza junto con los sentimientos que genera, entonces, teniendo en cuenta estos aspectos sintetizados del pensamiento de cada autor se puede decir que la Estética Musical es el *la disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico, socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical*. Así pues queda concebido el concepto, partiendo de la premisa sobre la cual los distintos autores concurren: la necesidad de recurrir a diferentes disciplinas para poder definir que es lo bello en la música.

De la anterior cuestión parte la dificultad que se presenta al analizar la obra, pues no se ha profundizado en la creación de unas categorías, o como se enunció anteriormente, criterios estéticos para la música; esto si ha sido visible en la literatura y sobre todo en las artes plásticas. Teniendo en cuenta a los autores mencionados anteriormente, como aquellos que presentan postulados interdisciplinarios y comprensibles tanto para los músicos como para los filósofos, se pueden vislumbrar las posiciones entre el subjetivismo y el objetivismo que sus axiomas representan y que se analizarán a continuación

## Aportes

### **La Estética musical entre el subjetivismo y el objetivismo**

Los propósitos de *Hanslick* para que exista una Estética Musical son: elevar a la música al sitial de las Bellas Artes, confrontar en su época las atribuciones dadas a la música que se limitaban a describir su belleza en el hecho de generar sentimientos y de su recepción. Los sentimientos que se



encontraban en la obra remontaban a los del autor y al del intérprete, aunque no niega que evoca sentimientos pero aclara que la belleza reside en el ser una *forma en movimiento*, que se expresa a través de símbolos (componente semiológico) que son comprendidos por el oyente pero difíciles de transcribir al lenguaje ordinario. El concepto estético de Hanslick intenta demostrar que es posible analizar la música desde la mirada científica que se desprende de cualquier agente externo a la misma.

Para Hanslick “las leyes de lo bello, en todo arte son inseparables de las características *particulares de su material y de su técnica*” (Zamacois 1990, p. 2), se entiende entonces que lo verdaderamente bello será la técnica empleada para ser escrita e interpretada una obra, sustrayéndose de la capacidad emotiva que genera en el oyente y en el compositor. Al igual que Hegel, plantea la recepción de la obra desde una escucha intelectual y no sensual, pues argumenta que se debe evitar la contextualización de las obras, ni del compositor pues esto se volverá un problema netamente cultural. Así pues, en Hanslick se vislumbra la predominancia de un análisis formal objetivista de corte positivista en oposición de la teoría de los afectos de su tiempo.

Para *Dahlhaus*, la música es un objeto transitorio que solo se percibe después de que se ha recreado. Coincide con Hanslick en el hecho de afirmar que la música es *objetiva*, pero aclara que esta objetividad es percibida de forma indirecta, la recepción objetiva no se produce en el acto. El oyente la re-presentará después del contacto con la misma, cuando puede volver atrás en su pensamiento para analizarla y entenderla como un todo: “*En tanto que forma, dicho sea a modo de paradoja, la música alcanza su propia existencia real precisamente en el momento en el que ya es pasado. [...] Espacialización y forma, regresión y objetualidad se relacionan de forma correlativa. Lo uno es punto de apoyo y requisito de lo otro*” (Chacobo 2006). Con esta cita se evidencia a grandes rasgos, la intención de mediar entre las dos posiciones pero desde el acto de la recepción del objeto.

Fubini, como se expuso anteriormente, brinda una definición de la Estética Musical que puede generar confusión puesto que no delimita lo que es realmente para él, la reflexión sobre la música. Es posible que lo que se quiere decir con reflexiones, sea la idea sobre la cual insiste constantemente: el *pensamiento musical como reflejo de la historia* en sus diferentes periodos. A partir de estos se interpretan las circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon, en primer lugar al compositor, las obras, la asimilación del intérprete para la comunicación con el público y por último la elaboración intuitiva y racional del oyente a partir de la escucha de las obras. En este caso se percibe gradualmente como el autor asume las dos posiciones, la objetivista al relacionar el pensamiento musical con la historia (positivismo) y luego declara, como última etapa el proceso mental del oyente; antes de explicitar lo anterior, llama la atención que este autor sugiere que el conjunto de elementos se *interpretan*.

Zamacois resalta la importancia de tener en cuenta el vínculo estrecho entre la Estética de la Música con la historia para responder al interrogante del *por qué estético*, sugiere que dentro de este análisis se debe tener en cuenta “*el grupo racial, la cultura y la situación geográfica de los pueblos que desarrollaron sus propios cánones de belleza y sensibilidad*” (1990, p. 8). Esta cuestión además de responderse desde la historia, debe recurrir también a las diferentes disciplinas y elementos que conforman la música (la historia, la teoría musical, las formas musicales, la melodía, el ritmo o la armonía). Zamacois, al parecer, presenta una posición netamente objetivista que se sustenta desde la historia y desde la musicología para expresar *lo estético*.

En el texto de Servellón, se puede comprender que el autor solamente analiza la estética de la música desde de un enfoque meramente psicológico musical referido a la percepción: “*la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, por que coincide con el significado griego del vocablo*” (2006); se percibe que el autor puede asumir una tendencia subjetivista relacionada con los aspectos psicológicos de la percepción musical.

Hasta este punto, se puede concluir que aunque existen unas posiciones al respecto del tema de la subjetividad y la objetividad, ninguno de ellos propone claramente categorías o criterios para realizar el análisis estético y así, explicitar la estética de una obra musical. Entonces, se hace necesario realizar una propuesta que permita abordar el objeto de la música y discutir sobre la necesidad de ubicarse en una de las dos miradas: la subjetiva o la objetiva, o intentar el dialogo entre ambas; a continuación se presentará un modelo que intenta reunir ciertas propuestas de categorías propias de la música.

### **Un modelo experimental de análisis estético**

Para construir un método que indique el cómo realizar el análisis de una obra musical, primero es necesario delimitar quién es el sujeto que realizará esta acción, ya que el acto musical requiere de tres agentes importantes para su existencia: compositor, intérprete y oyente; pero en el caso que aquí se plantea ¿es posible la existencia de una cuarta persona?

Adorno comenta:

*“El carácter lingüístico del arte nos lleva a reflexionar sobre qué es lo que habla en una obra de arte; propiamente no es un qué, sino un quién, el sujeto; pero no el que crea la obra ni el que la recibe. [...] Ni siquiera en la producción factual decide la persona privada”* (Adorno 1983, p. 220)

Lo anterior indica que en realidad son muchos sujetos, los que interactúan en una composición musical y se puede pensar que no sería necesario en nuestro tiempo asumir una posición en la cual solamente se observe el objeto o a uno de los tres sujetos nombrados anteriormente; el mismo carácter de la música hace que sea un acto colectivo:

*“[...] concuerda con esto el hecho central de que las obras de arte, aún llamadas individuales, habla un nosotros, no un yo, y con tanta mayor pureza cuanto menos se adapten externamente al nosotros y a su idioma. También bajo este aspecto la música expresa ciertos caracteres extremos en el arte sin que esto le conceda por lo demás prevalencia alguna. Pero el hecho es que ella dice inmediatamente, con independencia de sus intenciones, nosotros”* (Adorno 1983, p. 220)

Así pues se da cabida, necesariamente a otro sujeto dentro de la música: el intérprete, pero el intérprete del intérprete musical y por ende el intérprete del compositor, en la situación en la que ninguno de los dos realice un texto de análisis estético musical; este hecho se dará en la misma medida de la articulación entre música y filosofía, pues este “otro” intérprete develará el contenido de una composición musical a través de su comprensión, expresión o traducción del objeto. En este caso se recurre a la hermenéutica, como la herramienta que permita a este “nuevo intérprete” posicionarse como la cuarta persona en el acto musical; pero este, se enfrentará a la problemática que representa la “traducción del texto musical” en cuanto a la imparcialidad u *objetividad* respecto del contenido analizado y la mediación con su propia percepción subjetiva que penetra el análisis<sup>2</sup>. Gadamer señala:

*“Así pues la obra de arte no lingüística cae propiamente en el ámbito de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo. En este sentido amplio, la hermenéutica contiene a la estética. La hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño. [...] Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente un encuentro consigo mismo. Pero en tanto que encuentro con lo propio, en tanto que una familiaridad que encierra ese carácter de lo sobrepasado, la experiencia del arte es, en un sentido, genuino, experiencia, y tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la experiencia: integrarla en el todo de la orientación propia en el mundo y de la propia autocomprensión.”* (Gadamer 1996)

Con la definición que se planteó en la introducción de este texto se proponen los siguientes elementos para la construcción de un modelo de análisis, pues este en primer lugar buscará evidenciar *qué es lo bello* de una composición musical. Si se tienen en cuenta los aspectos enunciados en la definición, se plantean los siguientes criterios para analizar una obra:

## Criterios propuestos para realizar un análisis estético

Los criterios que se exponen a continuación, permitirán al hermeneuta de la música organizar de forma ordenada la información que se necesita para entender la totalidad de la obra. Con el ordenamiento dado se puede indagar sobre su origen, la ideología y lo que se percibe de ella a partir de los dos primeros preceptos. El origen permite conocer la ubicación cronológica y espacial de la composición, además de investigar sobre la experiencia artística y estética de su creador. La ideología permitirá observar qué está contenido en la obra, teniendo en cuenta el material temático musical y reflexivo escrito por el autor. El último criterio se centra en la comprensión del origen, el contenido y si fuese posible, en el propósito mismo de la obra, por parte de quien realiza el análisis para luego hacer explícito el componente ideológico y lo bello de la composición musical. Obsérvese la evidencia.

### *El porqué de la obra*

#### ¿Cuál es el contexto socio histórico y geográfico de la obra?

Es indispensable la ubicación temporal y social de las obras por analizar, pues la obra es el reflejo de determinada cultura: *“Las obras son una entidad histórico-social, un producto del hombre y su historia que tiene su raíz y origen fundamental (aunque no único) en la expresividad de la voz humana”* (Adorno 2000). Conociendo este aspecto será más fácil su comprensión y su articulación con el momento histórico de su creación, interpretación y aceptación del público. Al ser un reflejo de la cultura transmite los parámetros impuestos por la misma para considerar la obra bella y en ella buscar los valores propios.

<sup>2</sup> A su vez, el lector y oyente del análisis reinterpretará al hermeneuta, la ejecución musical y al compositor.



Acerca de la pregunta por el contexto geográfico y su necesidad de ubicación, se puede decir que esta es una pregunta opcional para el analista, ya que no todas las obras requieren de esta explicación, solamente aquellas que se apartan de la historia y el lenguaje de la música europea. Entonces se pueden incluir el indagar por las diferentes músicas que se hacen en el mundo o en periodos diferentes, el contexto geográfico toma una relevancia inesperada, ya que las costumbres y la misma geográfica influye en el modo de ser. Zamacois comenta:

*“Si se tienen en cuenta las diferencias raciales y de situación geográfica de los pueblos, aunque únicamente se consideren dos grandes grupos, Occidente y Oriente, con las historias respectivas de su cultura y de su civilización, ya deberá aceptarse la existencia de una diferencia inicial en la concepción de Belleza y, como consecuencia, la de dos tipos distintos derivados de la sensibilidad, a la vez distinta, de occidentales y orientales.”* (Zamacois 1990, p. 8)

### ¿Quién la creó?

Dentro de la comprensión de la obra es necesario preguntarse por el origen de la misma y en este criterio es donde entra a actuar el compositor. Porque las obras no son autónomas, fueron el medio de expresar “algo” por parte de “alguien” con los procesos requeridos para hacerlo. Ortiz (2004) sugiere involucrar del compositor dentro del análisis, ya que la obra no es autónoma y este tuvo que tomar múltiples decisiones para construirla. Entonces la relación entre compositor y obra será fundante; conocer su biografía corroborará el contexto socio histórico de la obra y su trayectoria compositiva permitirá acercarse al conocimiento de *cuál es la experiencia* que posee el autor.

### El qué de la obra

#### ¿Cuál es el Lenguaje y la forma de la obra?

Este es el aspecto netamente musical que permite al oyente formado en la música distinguir el lenguaje utilizado para la composición de la obra y su relación con el contexto socio histórico en el que se encontraba el autor. El lenguaje que se plasma es lo que realmente es lo tangible en la música: *“El objeto es la obra de arte, la notación es su lenguaje-objeto”* (Becerra 2006). Articulado al lenguaje se encuentra la forma, término bastante ambiguo y muy tangible para algo intangible; se refiere a la coherencia del discurso musical concebido por el compositor como una unidad a pesar de las partes que se puedan encontrar en él, y como tal, él puede elegir múltiples formas para la organización de ese discurso. Ese discurso es una representación mental para los tres actores de la música: el compositor, el intérprete y el oyente.

#### ¿Cuál es el contenido y la expresión de la obra?

Estos dos aspectos están profundamente ligados con los anteriores y a la vez mutuamente ligados entre sí, ya que por medio de la forma y el lenguaje se imprime “algo” y ese “algo” se expresa, se comunica. Adorno lo describió así: *“El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan y solo hay que descifrar su configuración y no la disolución del enigma. La acción del compositor es casi la de un traductor con la sociedad”* (Adorno 2000, p. 12). Se entenderá esto como lo propuso Dahlhaus dentro de su definición de la estética musical: la música tiene un significado “intencional” ya que cobra sentido cuando el oyente logra captarlo. El develar ese “algo” que tiene la música hace que el *“nuevo intérprete o hermeneuta musical”* se identifique con ello descubriendo su belleza. Dentro de la corriente psicológica de la estética, *“Vischer la conceptuaba como uno de los diferentes grados de nuestra vida afectiva en los objetos, especialmente en los bellos, y cuyo resultado es identificar el objeto con nosotros y a nosotros con el objeto”*. (Forns 1972, p. 299)

En el arte se transmite ideas *supramusicales* de sus autores y es en este apartado donde será posible articular el hecho musical con el pensamiento filosófico de cada época, permitiendo encontrar la expresión subjetiva como parte de la construcción cultural; así la obra no se entenderá solamente, como “algo” que genera placer y se limita a comunicar formas que no tienen nada que decir del contexto en el que se encuentra. Quien analice el contenido deberá buscar la manera de pensar determinada que fundamenta la composición musical y de este modo podrá evidenciar la tendencia musical y filosófica que puede contener dicho acto musical.

De lo anterior se concluye que es necesario indagar por los problemas filosóficos planteados por la época y encontrar la relación con la obra, pues hacen parte del contenido ideológico de la misma. Así pues, al elegir música Latinoamericana necesariamente surgirán las cuestiones propias de la filosofía del subcontinente, por ejemplo el hombre, la cultura, la historia, la emancipación, la geografía o el mestizaje, entre otras, inmersas en las distintas composiciones hechas a lo largo de la historia. Estas premisas pueden ser incluidas consciente o subconscientemente por su autor, ya que estas cuestiones han sido constantes dentro de la construcción histórica de América Latina.

Teniendo en cuenta el contexto en el que está propuesta experimental se presenta, se sugiere aplicarse en la música latinoamericana erudita del siglo XX, especialmente en Colombia por



la necesidad imperante de re-conocer y difundir estas obras. Esto supone que dichas composiciones (fueron analizadas 3 obras) incluyen ciertos temas de la filosofía latinoamericana, aunque su temática pareciera distinta entre ellas, se perciben dos cuestiones: la que trata sobre *el mestizaje* y la que refiere a *la tierra*. Sobre el mestizaje, se hace referencia necesariamente a la mezcla racial surgida en la Colonia y posteriormente al mestizaje cultural que se ha desarrollado; Francisco Larroyo (1989) comenta que Uslar-Pietri “*designa mestizaje al propio hecho, que advirtiéndolo primeramente en la literatura, le ha llevado después a todo el ámbito de la cultura*”; posteriormente Larroyo comenta que “*el hombre americano debe convertirse en cruzado para rescatar su definitiva cultura; una cultura mestiza*” (1989, p. 15)

En cuanto a la segunda cuestión, la tierra es otra forma de vivir del latinoamericano. Aquí *la tierra está humanizada*; esta concepción posiblemente, sea parte de la herencia prehispánica que pervive en cada uno de los habitantes de América Latina. Existe un hombre andino, del litoral, de la llanura o de la selva que se reconoce a sí mismo por su geografía, geografía que modela los otros componentes culturales y es tan vital como él, pues entre los dos se comunican. Kusch (1976, p. 74) dice: “*Detrás de toda cultura está el suelo*”. Entendido como la necesidad de un sostén físico de la cultura, un punto de apoyo que recibe la necesidad de estar fijo en un determinado lugar. Esta pertenencia da sentido a la vida. Al respecto Larroyo advierte:

“*el fundamento telúrico de la cultura entera y eo ipso de la filosofía como manifestación superior de ésta, actúa por medio del subconsciente del hombre, cuya esencia es que confiere sentido a las cosas y obras del mundo entorno.*” (Larroyo 1989, p. 23)

### Deducción del análisis

Este aspecto dará cuenta de lo percibido desde los dos planteamientos anteriores y permitirá la comprensión global de la composición evidenciando *lo bello de cada obra*, el origen de lo bello (si la obra requiere esta explicación) y el propósito de la misma. El objetivo más importante es el establecer que es lo que hace que la composición musical sea bella y permanezca en la historia. Los otros dos criterios, el origen de lo bello y el para qué de la obra musical pueden ser opcionales, teniendo en cuenta el tipo de composición o la época.

Si se eligiese incluir el para qué de la obra, deberá responderse la siguiente pregunta: ¿cuál es el propósito de una obra musical? La respuesta debe ser cuidadosa evitando especulaciones y recurriendo en primera instancia al diálogo o a las referencias dadas por el compositor; solamente él puede decir con propiedad el propósito de su creación. De lo contrario la historia puede demostrar que toda la música escrita en cualquier contexto histórico o geográfico sea occidental u oriental tiene dos propósitos primarios: el primero *EXPRESA, comunica “algo” y el segundo es utilitario*, crear para una ceremonia, ganarse el sustento o para un concurso. Lo que debe primar en un análisis estético musical, entonces, es ese ‘algo’ que se comunica a través de la obra, tanto en lo material como en lo ideológico (refiriéndose a categorías o cuestiones filosóficas como en el caso de la filosofía Latinoamericana).

La obra fue creada para ser escuchada, esto generará un doble fenómeno comunicativo y expresivo; en primera instancia el que se produce desde el compositor y es descrito por Forns de la siguiente manera: “*La música ejerce sobre el hombre tan extraordinario poder emotivo, porque tiene alma, un contenido espiritual, que da a sus elementos valor expresivo, borrando el significado preciso de cada uno de ellos, para convertirlos en partes integrantes de un todo ideológico, que es la obra de arte*” (Forns 1972, p. 173). En segunda instancia el hermeneuta de la música o nuevo intérprete plasmará otro tipo de expresión para su objeto y articulará las dos posturas, la subjetiva y la objetiva, proponiendo una ,que en si misma trascenderá la subjetividad del analista, sin excluirla. Se plantea entonces que el hermeneuta musical se expresa a través de la *transubjetividad* para encontrar la expresión de lo captado y revelarlo a la sociedad. Según Adorno:

“*La expresión es algo transubjetivo, es la figura de ese conocimiento que, al preceder a la polaridad sujeto-objeto, no la reconoce como definitiva. [...] La expresión estética es la objetivación de lo inobjetivable, de tal modo que mediante ésta se convierte en un inobjetivable de segundo grado, en lo que a la obra de arte dice, que no es la imitación del sujeto. Pero la objetivación, que coincide con el arte, también necesita de la expresión del sujeto que la ha producido y ha empleado, por hablar en burgués, sus propios impulsos miméticos*” (Adorno 1983, p. 151)

Con estas acciones del *nuevo intérprete* se pretende enfocar lo visto por el este, para ser encontrado por el otro para que en ese otro se identifique y con ello se genere el *re-conocimiento* (Gadamer 1996) de la obra musical.

## Implicancias

Los estudios interdisciplinarios, entre música y filosofía, que surgen desde el siglo XIX permitieron que la música fuera analizada por la Filosofía, pero aún existen vacíos que dejan fuera de la reflexión músico-filosófica a los sujetos que intervienen en el acto musical. Entonces se hace necesario continuar en la construcción de una reflexión conjunta que permita discernir la música, contemplando todos sus aspectos sin sesgar sus rasgos de humanidad que son evidentes dentro de sus componentes morfológicos y en sus actores. Así mismo los teóricos musicales deben volver a contemplar la ontología musical y el sentido supramusical que está contenido en ella misma involucrándose dentro del mismo análisis, pues este es el sentido de la música: la sensibilización humana.

En el caso del análisis estético musical de las obras, se hace necesario proponer categorías para la música como fueron planteadas para el arte visual, permitiendo acercar la música al acto analítico. El hecho de plantear la mirada estética hacia la música connota en primer lugar, asumir la categoría de la belleza, pero esta no será la única y es indispensable definir otras que puedan interpretar el sentido de la música en las comunidades, la geografía, etc.

Es necesario continuar profundizando en la construcción de un modelo o modelos de análisis estético que acerquen la música y el pensamiento de cada cultura. La hermenéutica y hermenéutica analógica, específicamente puede ser un modelo para plantearse en la música. Ya que no es conveniente asumir posturas univocistas en un arte que implica, en primer lugar, un diálogo entre música y filosofía y en segundo lugar porque es pertinente asumir que dentro del examen de la obra musical caben distintas posibilidades de interpretar ese texto particular.

Se debe construir el rol de "la cuarta persona" en el acto musical, para que el analista no sea solamente, la persona que descompone el todo en sus partes excluyendo su propia percepción de la obra. Los estudios musicales fueron los primeros en sugerir los parámetros para abordar la obra pero aún no plantean un lugar para la persona que toma esos parámetros, en cuanto a los estudios filosóficos la hermenéutica plantea este lugar, pero no define criterios para la música.

Es una tarea vital en América Latina, especialmente en la música erudita, comenzar con este tipo de análisis estéticos que permitan construir el pensamiento musical propio de cada época, país o compositor, pues hasta ahora esto parece difuso. Esto significa que también es indispensable profundizar en el acercamiento estético a la música indígena, la música folclórica o popular como parte del movimiento musical latinoamericano a lo largo de su historia e indirectamente esto puede desarrollar un planteamiento estético en la educación de los pueblos de América Latina.

## Referencias

- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Becerra, G. *Lo así llamado bello en la música* En <http://www.gbecerra.scd.cl/LoBello.htm> (Página consultada el 13-02 2006).
- Beuchot, M. (1998). *Hermenéutica Analógica*. Publicado en *Universidad de México* (Revista de la UNAM), 567-568 13. Edición de Nora María Matamoros Franco.
- Croce, B. (1958). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dalhaus, C. (1999). *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Books S.A.
- Dalhaus, C. *Estética de la Música*. Recensión realizada por David Chacobo. En <http://es.geocities.com/dchacobo/EsteticaMusica.PDF> (Página consultada 22-11-2006).
- Forns, J J. (1972). *Estética aplicada a la música*. Madrid: Imprenta de José Luís Cosano.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la Música*. Madrid: A. Machado libros, S.A.
- Gadamer, H-G. (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos S.A.
- Gadamer, H-G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Glosario de Filosofía. Cibernous: mapa y territorio de la filosofía. *Proyecto educativo premiado por el CNICE 2000*. En <http://www.cibernous.com/glosario/alaz/estetica.html> (Página consultada 23-03-2006).
- Hanslick, E. (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Hessen, J. (1959). *Tratado de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

- Larroyo, F. (1989). *La Filosofía Iberoamericana*. México: Editorial Porrúa S.A.
- Ortiz, J. (2004). *La problemática del análisis en la música contemporánea*. Mesa redonda organizada por el instituto "Carlos Vega" el 12 de Junio en el IUNA.
- Randel, D. (1997). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Servellón, E. Estética. *Red Musical.Org 2006*. Soportado por Red Cultural Art Associated En <http://www.redmusical.org/homenaje/servellon/escritos.php> (Página consultada 7-11-2006).
- Zamacois, J. (1990). *Temas de Estética e Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor.