

## LO ASI LLAMADO BELLO EN MUSICA

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT  
Academia de Bellas Artes  
Instituto de Chile

I. LA BELLEZA ES MÁS EXTENSA QUE EL ARTE. EL ARTE ES MÁS EXTENSO QUE LA MÚSICA. DIVISIÓN DEL TRABAJO PRODUCTIVO EN LA MÚSICA (EL COMPOSITOR, EL EJECUTANTE). ESPECIALIZACIÓN DE FUNCIONES EN LA RECEPCIÓN (PÚBLICO, CRÍTICA). EN UN ARTE SE COMUNICA SIEMPRE ALGO MÁS QUE SU SOLA INMANENCIA.

1.1. Así como la belleza es más extensa que el arte, es también la estética más extensa que la filosofía del arte. Pese a los usos más liberales de la palabra "estética" fue empleada originalmente para designar el campo del saber que se ocupaba de estudiar y reflexionar sobre la estructura e importancia de las sensaciones y percepciones. Si bien se le considera, por la naturaleza del campo que debe investigar, una ciencia general (Kant, en *Blaukopf*, pp. 407, 408). De lo perceptible es la así llamada "belleza" (por Ej. Hegel, pp. 40-44) sólo una parte. Y, por la experiencia histórica, no se puede afirmar que el arte sólo tenga que ver con ella. Por otra parte el arte, en cuanto a actividad de la conciencia, con metas y controles, contiene aspectos cognitivos de la conducta que lo hacen complementario de la ciencia (Leontjew, *Tätigkeit...* pp. 81-87, también en *Probleme...*, pp. 257, 406, 414).

1.1.1. La música es un arte y tiene que ver, en cierta medida, con la belleza. Lo "bello" y lo "no bello" estéticos en la música como en la literatura, el teatro y el cine, tienen un carácter temporal en la "transmi-

sión" de sus "lenguajes" (sistemas de signos). Su apreciación pierde este carácter en la elaboración mental de sus características semióticas (sintaxis, significado, uso). Las llamadas "artes espaciales" adquieren un carácter temporal durante una etapa de su apreciación. Las artes temporales entregan un orden de este tipo a las necesarias síntesis posteriores. Las artes espaciales se abren a distintas posibilidades de "desglose" temporal (análisis) y no dependen necesariamente de formas sintéticas de apreciación aunque su forma inicial en el proceso de la comunicación sea una síntesis.

1.2. En las artes espaciales ha predominado, en el curso de la historia, la concurrencia de las funciones de creador (imaginador, anotador, planificador) y realizador de los medios de expresión que llamamos obra de arte plástica (escultura, pintura). Todo esto, naturalmente, además de la función de apreciar el arte. Una división de estas funciones aparece en proyectos de grandes proporciones o que requieren de una especialización de las técnicas de realización (arquitectura). Frente a esto es la música un arte en el que, desde muy temprano, se plantea una división de las funciones creativas (composición) de las realizativas (ejecución, interpretación). Las realizaciones no improvisadas así lo requieren. Sin embargo se hacen notar en el último tiempo tendencias contrarias a esta división de las tareas musicales (Ad hoc Gruppe, en *Kunst und Gesellschaft*, N<sup>os</sup> 5/6, pp. 54-58). La excepción a esta regla se presenta, hasta antes de las máquinas de tocar música que pueden ser programadas por compositores, con los compositores-ejecutantes. El desarrollo de la computación musical podría conducir, sin embargo, a un eventual predominio de los casos en los que una sola persona compone y realiza una obra.

1.2.1. Esto ha adquirido con el tiempo las características de trabajos especializados, con exigencias muy diferenciadas en las técnicas de operación. Los compositores deben dominar la sintaxis musical tanto en la textura (armonía, contrapunto, serialismo, álea, etc.) como en la forma. La posición de estos especialistas frente a la obra de arte se diferencia en forma significativa de aquella del público medio, acercándose, en alguna medida, a estos la decreciente minoría de "entendidos". A esto se añade la pérdida de influencia de estos frente al incremento de aquella de los empresarios y administradores (von Einem, pp. 28-30).

1.2.2. Las reducciones de la relevancia de la apreciación a sólo profesionales y entendidos es, desde el punto de vista de la semiosis de la música, falaz. También lo es aquella que pretende reducir lo esencial a la apreciación de los "legos" totales o parciales, diferenciados, tal vez, por su

experiencia cuantitativa y cualitativa. Al respecto hubo en Chile una experiencia organizada, los Festivales de música Chilena, sobre los cuales hay abundante documentación en los editoriales de la *Revista Musical Chilena*, la mayor parte de ellos, hasta los años sesenta, de la pluma de Domingo Santa Cruz, además de una serie de artículos de Vicente Salas Viu. En consecuencia, es necesario encontrar un plano superior a la suma o síntesis de los aspectos mencionados, para caracterizar la apreciación estética y, dentro de ella, la apreciación de lo “bello”. Análisis sociológicos y estadísticos avanzan en la determinación de un tal plano, apoyados en la psicología social (Leontjew. *Tätigkeit.*, p. 9) y en la sociología de la estética (Lissa, pp. 111, 112, Kneiff, pp. 121-151 y Adorno, pp. 12-30). En este sentido crece la importancia del campo general de actividades habituales del participante en la comunicación con intervención de la música, esto es su lugar en el rodaje diario. Se ha argumentado mucho sobre la importancia de la “cotidianidad” en la práctica del “gusto”. Ella lo es, en gran medida, sin que sea posible reducirla con provecho a una de las partes funcionales mencionadas. Por ello y por muchas otras razones, se disputa sobre estas cuestiones (Borgeest, *Das sogenannte...*, pág. 69 y sig.).

1.2.3. Existen, además, diferenciaciones en la apreciación estética de la obra de arte que son propias de la edad de los que intervienen en el proceso de la comunicación, con una relativa independencia o sin perjuicio de otros factores concurrentes (capa social, situación económica, etc.). Para este caso definimos someramente la comunicación como el proceso en que intervienen la producción, la trasmisión o ejecución de la música y su recepción por parte de auditores.

1.2.4. Finalmente existe la crítica como forma especial de la recepción, sea hecha esta con o sin publicidad. Ella tiene características muy diferenciadas, de acuerdo a la formación de los críticos y la función que ellos cumplen en una sociedad determinada. Los hay que sólo aceptan criterios “profesionales” en un sentido restringido (académicos) y los que amplían su base de argumentación hacia las ciencias y técnicas auxiliares de la musicología (sociología, estadística, historia, politología, etc.) con inclusión variable, en importancia y cantidad, de argumentos basados en la conducta de un público determinado. La crítica es uno de los factores más importantes en la formación de opinión en la apreciación artística, junto a la “calidad” de las realizaciones y a su posición en la historia local de los participantes en los procesos comunicativos.

1.3. Así como la apreciación de la pintura no se puede reducir a, por ejemplo, los “cuadros” o respecto de la arquitectura a los “edificios”,

tampoco se puede reducir la apreciación de la música a lo que ella entrega en la forma de sonidos y silencios significativos. Menos aún, se puede reducir la música a sus formas de notación. Sobre el particular reina desde hace mucho tiempo la confusión entre música y notación, lo que ha llegado en los países de habla hispánica a expresiones como “tocar por música”, expresando con ello la acción de ejecutar música leyendo una parte o una partitura. La sola extensión de la validez de esta idea equivocada nos da una medida de la dominación irracional de los “entendidos” sobre el ciudadano medio consumidor de arte y de música. Gran parte de la musicología ha estado durante demasiado tiempo dominada por un “sintactismo” desmedido. Una medida de esto representan particularmente las ideas de Hanslik sobre la estética formal y, en nuestra época las de Meyer Eppler en su definición de la música como un cálculo no interpretado (*Die Reihe*, N° 8, pp. 5-10).

1.3.1. Los correlatos extramusicales pueden ser de variado tipo. Es necesario distinguir, aparte de las posibilidades onomatopoiéticas, entre las asociaciones libres, las convenciones y las prescripciones. Nos ocuparemos de las terceras y últimas. La vigencia de una convención puede establecerse a partir de un grupo como una tradición interpretativa. El origen de esta puede ser un síntoma. Aquí aparecen analogías (imitación) y símbolos (compárese con Cooke, *The Language of Music*, pp. 1-33). La historia está llena de ellos. Bástenos como ejemplo la mención de los “ethos” y “pathos”, de los “nomoi” griegos. Cosa parecida ocurre con las “ragas” hindúes, los “pathets” indochinos, los “maqamat” árabes, los “tonos salmódicos” y los “modos gregorianos” de nuestra tradición judeo-cristiana. Además existen las prescripciones, la mayor parte de ellas hechas por los autores para sus propias obras, aunque la posibilidad de reinterpretar obras musicales es un lugar común en la práctica. Esto ha ocurrido hasta la saciedad en el empleo de músicas sin previa interpretación como son fugas, sonatas o sinfonías para “ilustrar” pasajes en obras de teatro, en filmes, como música para ballet, como fondo para la recitación, etc.

2. LO BELLO “OBJETIVO” (NO SÓLO LO INTUIDO SEGÚN B. CROCE). LO BELLO “SUBJETIVO”. LO BELLO EN LA COMUNICACIÓN. ¿QUÉ ES LO BELLO OBJETIVO EN LA MÚSICA (NOTACIÓN, VERSIONES EN VIVO Y CONSERVAS)? QUÉ ES LO BELLO SUBJETIVO EN LA MÚSICA (ASPECTOS SENSORIALES, ASOCIATIVOS, PAPEL DE LA “EXPECTATIVA”).

2.1. Si hablamos de arte, es que partimos del supuesto que hay obras de arte (Croce, pp. 85-96), entre ellas obras musicales (compárese con Bor-

geist, *Das Kunsturteil*, pp. 9-12). Sobre ellas decimos que son o no son bellas pudiendo hacer diferencias de grado y cuantitativas. Hay quienes condicionan el predicado de “arte” sólo a aquellas obras que consideran “bellas”. Todo esto nos lleva a la consideración de la posibilidad de la existencia de lo bello por separado de su evaluación. Si lo bello existe con independencia de su apreciación, podría postularse su objetividad como exterior al sujeto apreciador. Lo problemático de este supuesto es que un mismo objeto sobre el cual se afirma en una ocasión que es bello, se afirma en otra que no lo es. Más aún, la o las mismas personas que encuentran un objeto en un momento dado hermoso, lo rechazan por feo en otro. Esto nos obliga a dudar en la práctica del valor general de lo bello como posibilidad exterior al sujeto que lo valoriza. Pero, hay también “objetos” al interior del sujeto.

2.2. El pensamiento de la “ilustración” en torno a la revolución francesa llevó su influencia, especialmente la de Rousseau, al resto de Europa. Su huella no sólo se nota en Kant, sino que también en Schiller y Goethe. En contra de esto reaccionan, entre otros, filósofos como Fichte, Schelling y, especialmente, Hegel. Este último, con su *Fenomenología del Espíritu* (Geist (inteligencia, mente) ), define y describe lo que podemos llamar los “objetos” del pensamiento (mente) (Störig, pp. 357-479).

2.3. En este sentido existen reacciones frente a objetos exteriores que pasan a ser objetos internos en el sujeto apreciador. El problema de estos objetos, sin embargo, consiste en que la mente no siempre los logra definir ni, menos aún, recordar a voluntad. Estos objetos se transforman en forma dinámica, junto con la historia de la mente del sujeto. En resumen, la existencia de objetos “bellos” no garantiza su estabilidad ni permite formar un sistema de valores permanentes, ni siquiera para juzgar los hechos internos, para qué decir de sus posibilidades de generalizar en la sociedad alguno de estos sistemas, con expectativas de permanencia. ¿Qué son, entonces, lo que parecen ser las “leyes” de la estética? La realidad histórica parece ser más relativa. Aun, partiendo de un “Canon” (ley), nos encontramos con una serie de formas y grados de alejamiento a su respecto para cuyo campo parecen ser más fructíferas la aplicación de “reglas” y “normas”, que ayudan, según el caso, a definir y juzgar cuestiones de “gusto”. Este, en resumen, deviene.

2.3.1. Los objetos internos de los que reciben una determinada música forman grupos que son fruto de la experiencia del sujeto. Estos grupos pueden tener un carácter valorativo, pero también un carácter lógico, sea este causal o formal. Esto lleva a situaciones en las que el auditor espera una clase determinada de acontecimientos musicales y esto algunas veces

en momentos muy precisos de su recepción. La satisfacción de esta expectativa en sus distintos casos produce reacciones de aprobación o de satisfacción, según el caso (L. B. Meyer, *Emotion and Meaning...*). La expectativa, sabemos, varía considerablemente por diversas causas, entre ellas la moda y sus formas en la dinámica de grupos (Clausz, *Woerterbuch...*, p. 214).

2.3.2. La pregunta sobre cuáles son los objetos musicales es sólo en apariencia fácil de responder. Lo que se oye cuando se toca música, da la tentación de afirmar, antes de pensar que la música no existe formalmente fuera de los individuos que la aprecian. Su forma no es como aquellas de las artes plásticas, que se presentan con todos sus elementos juntos. La forma musical sólo se integra en la mente del auditor, según su sensibilidad y capacidad de recordar y asociar lo que ha oído. La forma musical es pasado, aunque en su síntesis (que ocurre en el acto de escuchar) esté llena de expectativas para el que escucha. Así requiere la música, más directamente que las artes plásticas, pero como el teatro (en todas sus formas) y la literatura, de las capacidades creativas del lector o espectador. Aquí es necesario recordar que las formas de notación no son la obra de arte, pese a aquellas partituras que se acercan a lo que es el dibujo o la pintura. Las formas notaciones sólo fijan cómo debe ser la apariencia de la obra o cómo esta apariencia puede ser lograda. El objeto es la obra de arte, la notación es su lenguaje-objeto (compárese aquí con 1.3.). La música posee dos objetos claramente distintos: lo que suena y lo que se piensa sobre lo que suena. Así es el acceso a la forma musical sólo indirecto y, tal vez, más difícil que en las artes plásticas.

3. ¿CÓMO SABEMOS SI ALGO ES PARA OTROS "BELLO"? PROBLEMAS DE LA OBSERVACIÓN Y DE LA COMUNICACIÓN. PROBLEMAS DE LA SEMIOSIS DE LA RECEPCIÓN ARTÍSTICA. VIGENCIA DE VALORES INMANENTES A LA MÚSICA, A SU SIGNIFICADO Y A LAS FORMAS PRÁCTICAS EN QUE ELLA SE USA.

3.1. Es necesario tener en cuenta lo que ocurre con el arte en el proceso de la comunicación, imprescindible para enterarnos de lo que piensan y sienten otros. El arte en general y la música en especial integran procesos comunicativos en los que existen diversas posibilidades de referencia, dentro y fuera de su inmanencia propia. A las referencias exteriores, para los efectos de este escrito, extramusicales, pertenecen también (o pueden pertenecer) los efectos en los auditores. Sensaciones, percepciones, elementos de comprensión y otras formas complejas de relacionar lo reci-

do con otros objetos o al interior de la música misma. Una persona no tiene siempre acceso al mundo interior de otra, por ello es necesario detenerse un poco a examinar cómo esto puede ocurrir. Tal vez sea posible inferir algo de la observación de una persona que oye música y establecer en parte los grados de aceptación de ésta respecto de su recepción. La ciencia de los grandes números, la estadística, puede ayudar en este sentido, al establecer, por ejemplo, qué discos se compran más. Estas observaciones se pueden perfeccionar en la medida en que se sepa cada vez más respecto de las personas que adquieren discos. Lo mismo ocurre con otras formas de demostrar interés para consumir arte, en este caso oír música. Pero aquí no termina esta reflexión, la que debe extenderse a aquellos que demuestran sus intereses haciendo música. Estas observaciones tienen una serie de límites, entre los cuales resalta por su importancia el hecho de que no es posible establecer con certeza qué tipo de motivación concurre a la recepción o a la práctica musicales. Es perfectamente posible que la motivación desencadenante no sea musical. Es sorprendente constatar que motivaciones secundarias o aún más alejadas tengan como consecuencia el consumo o la práctica de la música. Frente a este problema se puede hacer algo si se habla o se escribe sobre la propia recepción o actividad musical. Lo primero se hace con más frecuencia, especialmente en grupos, los que están sujetos a una dinámica que ha sido investigada hasta un nivel que permite la evaluación de ellos. Esto es esencial puesto que los "valores" se establecen en el desarrollo de esta dinámica y esto, de acuerdo a los "roles" que se perfilan dentro de ellos. Dentro de los grupos aludidos hay líderes, opositores, los que dicen a todo que sí, los que se dejan guiar, etc. Todo ello hace pensar que no todos los valores individuales, que nos permitimos presumir para cada persona, tienen una posibilidad igual de exteriorizarse o de ser aceptados por el grupo.

Preguntas claves sobre esto son las que atañen al lugar de la música en la sociedad: según la base y en la superestructura, según los efectos de los contenidos de la base económica, en la sociedad capitalista, sobre la música, según el carácter de mercancía de la música, según sus valores de cambio, de uso y de publicidad y según la productividad en el campo musical y la incidencia de los medios tecnológicos en su desarrollo (Stroh, *Zur Soziologie...*, pp. 30-38). Cosa parecida puede decirse de las sociedades socialistas, en las que la relación del arte con las estructuras de poder produce una serie de valores que pueden ir de de la macroestructura de la política cultural hasta los grupos más minúsculos en los que pueda hacerse valer alguna "razón de estado".

3.2. Por ello es que tenemos que ocuparnos del significado de la música de distintos puntos de vista, especialmente el de los compositores que establecen lo que desean significar con su música y el de los auditores que desean entender el mensaje aludido. La semántica musical en la tradición de Occidente no es fácil de estudiar, porque su codificación no tiene carácter sistemático. Su incompletitud da cabida a una serie de aspectos subjetivos, una parte de los cuales, si concurre el comentario de los mismos, es accesible a evaluaciones de tipo estadístico. El grado de especificación del significado de la música es, al nivel de la notación musical imperante, muy variable y sólo casos como la onomatopeia o los "Leitmotive" permiten asociar con pocas o sin explicaciones previas las expresiones musicales con un significado extramusical. En el pasado (pensemos en la retórica musical (compárese con Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik...*, pp. 1, 2) europeo y en algunas culturas no europeas actuales existen formas más definidas de fijación de contenidos semánticos. Pese a todo existe una semántica musical que funciona intensamente aunque esta no sea plenamente accesible al análisis.

#### 4. LA HERENCIA HISTÓRICA EN LA APRECIACIÓN DE LO "BELLO" Y SU RELACIÓN CON LA APRECIACIÓN DEL ARTE, EN ESPECIAL DE LA MÚSICA.

4.1. Lo principal que entrega la historia sobre la apreciación de lo bello, para nuestro objeto, son valores, incluyendo a su respecto criterios, categorías y, sobre todo ejemplos de lo que se acepta como acreedor de este predicado. Una relación óptima de recepción de la obra de arte en una época determinada goza de una gran extensión de la validez de sus valores aceptados lo que, con frecuencia, lleva no sólo a generalizar prematuramente sobre los mismos para otras sociedades, sino que aun para todo tiempo y lugar. Primero surgen normas, las que, a veces, se transforman (o se las quiere transformar) en leyes. A todo esto, la sociedad humana cambia y con ella sus relaciones de recepción de la obra de arte. La historia de la música está llena de estos casos, pensemos en cuestiones fundamentales como la disonancia, el vibrato, la afinación temperada, la polifonía, etc. Todo parece indicar que las normas alcanzadas son sustituidas por otras. Pero no todo evoluciona por cambios paulatinos de las relaciones de recepción. A veces ocurren estos por la instauración preceptiva de nuevas normas, como en los casos del "allanamiento" introducido por Gregorio Magno en la liturgia de la Iglesia y la introducción del principio serial, por Schoenberg, en un repertorio de sonidos del sistema cromático, incluyendo la generalización posterior de este princi-



pio en parte importante de la música culta hasta los años cincuenta. El problema de la vigencia es para algunos trágico y, para otros, de una perecibilidad inevitable. En este sentido es hasta discutible la vigencia de la forma, si se la ha de medir, en conjunto, por su contenido, su uso y su sintaxis. Aun para los que, como Werner Meyer Eppler han pensado que la música pueda ser un cálculo no interpretado, es válida la última consideración, puesto que tampoco la sintaxis ha sido, por lo menos hasta aquí, formulada para todo tiempo y lugar. ¿Qué valor tienen entonces las versiones “originales”? En el mejor de los casos se puede comprobar la originalidad de una partitura pero ¿qué pasa con las posibles versiones de ella? Hasta aquí, si se piensa que la “belleza” de una obra está en ella pero ¿qué ocurre si se tiene en cuenta la “forma original de recepción”? Por eso dijimos más arriba que la historia nos entrega “valores” que correlacionan con determinadas obras, lo cual no significa que estos tengan todavía, necesariamente, vigencia. En cuanto a la necesaria difusión de valores que produce su posible generalización, deberemos discutirla más adelante, puesto que la fuerza de la permanencia y de los cambios procede rara vez de la inmanencia musical, aparte de algunas pocas características de sencillez y reproducibilidad que, parece, son más aplicables a la música popular que a la música estética o docta. Esto también es discutible, puesto que supone una popularización activa. En una popularización pasiva es posible pensar en músicas extrañas, no reproductibles para una persona pero reconocibles, por lo menos como para ser objeto del desarrollo de una “demanda” con metas de mayor consumo.

##### 5. TEORÍAS SOBRE LA BELLEZA. DIFERENCIA ENTRE ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DEL ARTE. RELACIONES CON ASPECTOS PSICOLÓGICOS (TEORÍAS DE LA PERCEPCIÓN).

5.1. La presencia o no de teorías sobre la belleza no nos impide vivir bajo su imperio, todos los días, dejándonos guiar por ella desde el color y forma de nuestras prendas de vestir hasta la música que oímos, voluntaria o involuntariamente. Así, por ejemplo, una tía, ya anciana, de un amigo muy querido, solía decir que, de los tangos, lo que más le gustaba eran las “reventazones”. Con ello se refería a ciertos atributos o cualidades que ella encontraba allí y que le gustaban. Otros reúnen las cualidades percibidas en categorías como “armonía”, “orden”, “simetría”, “consonancia”, “número”, “proporcionalidad”, etc. Otros, como Santo Tomás, hablan de la expresión de lo “bueno” y “verdadero” (compárese con Borgeest, *Das sogenannte...*, pp. 37-40).

5.2. Aparte de los atributos que nos pueden parecer hermosos en la música que oímos, encontramos muchas veces la belleza en la coincidencia de determinadas apariencias sonoras con nuestras expectativas. En tal caso se puede hablar de una "belleza" que reside en el sujeto auditor (o apreciador, en el caso del arte en general). La música no es, en este caso, sólo lo que suena, sino que la relación entre la "idea" que se tiene de lo que puede sonar y lo que se percibe. Hay aquí un plano superior condicionante que le da un carácter metafísico (y, por lo tanto, meta-estético) al acto de apreciar la obra de arte. Pero, sobre los condicionantes de esta "idea" hay diferentes hipótesis y sobre ellas otras tantas teorías. Tanto la belleza atributiva como aquella basada más en la idea se encuentran, a lo largo del desarrollo histórico de la estética, juntas. Así ocurre en Platón, en Rafael, en Leibniz, para mencionar algunos. Las ideas viven y cambian, sin embargo. Así Beethoven, pensaba que no había regla que no se pudiese romper a causa de aquello que es más bello. Esto quiere decir que la relación percepción-ideación es interactiva. Los casos posibles son: 1) lo más hermoso es inesperado y modifica la idea, creando nuevas expectativas; 2) la posibilidad de algo "más hermoso" surge en el plano de las ideas (se descubre una proporción, o se imaginan las condiciones de una expresión, etc.), para alcanzar más adelante alguna forma aparente. Así sucede, por ejemplo, con las ideas de "isoritmia", de "serialidad", aun descontando la posibilidad cierta de su validez temporal y social limitada.

5.3. Dijimos al comienzo de este trabajo (1.1.) que la estética es más extensa que la filosofía del arte. No es nuestro deseo en este caso entender esta diferencia en el sentido planteado por Ferrater Mora en su Diccionario de Filosofía sino, más bien, lo que el mismo plantea al comienzo de su artículo, citando a Kant, quien considera la estética como la ciencia de los principios "a priori" de la sensibilidad, en comparación con la filosofía del arte (o estética en sentido restringido) o como ciencia de lo bello. Esto con la salvedad de que, nos parece, la estética no es reducible sólo a los mencionados "principios a priori" (si es que éstos realmente existen). Esto es reconocer a la estética como ciencia general. Ello es imprescindible para hacer posible la apreciación de la "belleza" como asimismo lo "no bello", por separado del arte. En el arte, por lo tanto en la música, se presenta un caso especial de lo estético, si nos ajustamos a la definición esbozada más arriba.

5.4. Además, desde que Nahum Efimovitsch Ischlonsky (Véase su trabajo *Cerebro y Conducta*) investigara los fenómenos de inducción psicológica, conviene enriquecer a la estética con ellos. El hace ver que todas las sensaciones, incluso aquellas que producen las obras de arte, generan

en períodos mensurables y previsibles efectos que oscilan entre extremos positivos y negativos. Demuestra, además, que la constancia de los estímulos (o las cadenas o redes de ellos) producen una disminución de su efecto en la sensibilidad. Esto es esencial, pues podría explicar muchos casos de “cambio de gusto” que no tiene base social, sino que individual. Que ello pueda tener consecuencias sociales revela el “oleaje” de la moda, hasta donde se encuentran documentos. El cambio del Organum paralelo a la diafonía o el cambio de la “tonalidad” a la “atonalidad” o el cambio de la polifonía a la armonía son ejemplos de ello. Esta lista podría alargarse más de lo que a primera vista parece. El pensamiento de Beethoven citado más arriba podría continuarse en otro, de Debussy, que se refiere a que lo que hoy consideramos disonancia, será la consonancia de mañana. Lo que Debussy no dice (o, tal vez, no pensó) es que una sociedad habituada a la disonancia puede percibir la consonancia como extraña al sistema. Ello conduciría, por ejemplo, a que las consonancias habría que prepararlas y resolverlas, para ser aceptadas en el sistema.

6. ¿POR QUÉ SE DISPUTA SOBRE GUSTOS? EL PROBLEMA DE LA VIGENCIA DE LO BELLO. ASPECTOS EDUCATIVOS. ASPECTOS SOCIALES (CAPAS, CLASES, GRUPOS, INTERESES ECONÓMICOS, POLÍTICOS, CULTURALES, RELIGIOSOS, ETC.).

6.1. Que sobre gustos se disputa, no cabe duda. El que el gusto se genera de tal forma que conduce inevitablemente a diferencias de apreciación y, por lo tanto, de juicio, se ha discutido más arriba. Que hay también el deseo de no disputar sobre cuestiones de gusto nos recuerdan viejos adagios (de gustibus...). Pero, como se disputa, resulta interesante saber de las motivaciones que están detrás de este hecho.

6.2. El hecho de disputar, discrepar y de luchar por una determinada valoración, significado o sentido de una obra de arte es, aparte de una forma de comunicación, un hecho eminentemente social. Las formas en que esto pueda ocurrir han sido en parte mencionadas más arriba (compárese aquí con 2.3.1.). Sin embargo, los intereses que mueven estas disputas no se pueden reducir a conceptos de dinámica de grupos, sino que debe buscarse su explicación en las causas externas a ella que determinan estos conflictos. Estas causas pueden ser ajenas al arte mismo, lo que hace pensar en que la motivación de consumir arte y discutir sobre él, pese al apasionamiento e intensidad frecuentes, puede ser perfectamente secundaria y aún menos. El arte y, dentro de éste, la música pueden ser

usados, tanto en el acto de consumirlo como en el de hablar sobre él. Esta posición subalterna es más frecuente e importante de lo que una "persona educada" quisiera aceptar, así, de buenas a primeras.

6.3. Nuestra sociedad es compleja, se distinguen dentro de ella clases capas y grupos de distintos tipos. Lo normal es que la mayor parte de los individuos que reciben alguna forma de educación, tengan un contacto con el arte y especialmente con la música que se adecua a la función que el arte tiene en la clase a que pertenece, la capa social en que se mueve, los grupos que frecuenta en sus quehaceres escolares, profesionales o de empleo de sus horas libres. Todo esto, a lo largo de las generaciones puede tender a estabilizarse de tal suerte que un determinado tipo de arte se vuelva tan característico como para ser el arte que acepta una familia o, mejor dicho, un hogar en los casos apuntados más arriba. Es esta forma de surgir, de la función y los valores del arte, lo que permite la excepción del "individualista" o del "original". Pero, no cabe duda, que el acceso a la obra de arte no es igualmente posible para todos los que tengan el deseo o el propósito. Algunos, según sus medios, sociales y financieros, tendrán una educación más o menos esmerada. Y, en el transcurso de sus vidas, según su suerte, un acceso a mejores o peores productos artísticos. Y, aun si dejamos de lado los distintos valores, como puede ser el caso para cierto tipo de música popular y folclórica de gran calidad y fácil acceso, tendremos que reconocer que, como regla general, el consumo habitual tenderá a ser distinto para cada caso. Todo esto genera valores que hacen de las distintas formas de arte símbolos para valores que están fuera del campo del arte y, más en general, de la estética. Para estos valores no es la "belleza" lo decisivo.

## 7. QUÉ COMUNICA Y QUÉ "REPRESENTA" EL ARTE Y LO BELLO EN EL ARTE. LO BELLO COMO NORMA DE PRESTIGIO. EL CASO DE LA MÚSICA.

7.1. Lo que el arte comunica y lo que representa no son necesariamente idénticos. Existen en la práctica por lo menos dos tipos de semiótica artística. La primera tiene que ver con el mensaje que se expresa, siendo lo expresado un "objeto" que puede estar dentro o fuera del lenguaje empleado (ser trascendente o inmanente, autónomo o heterónimo). La segunda es una codificación que va más allá del contexto de una obra, pero que refiere a ella. Para el caso de la música podemos hablar de una semántica "metamusical", cuyos objetos y connotaciones están fuera del lenguaje-objeto (la obra de arte misma). Estas codificaciones pueden ser

muy rigurosas y, por épocas, muy estrechas. Una frase puede ilustrar un aspecto frecuente de estas codificaciones "Dime tus preferencias artísticas y te diré quién eres y con quién andas". Para la música vale en este caso "Dime qué música te gusta y sabré de ti y de tu medio social".

7.2. La música ha sido durante siglos norma de prestigio. Esto vale tanto para las tradiciones de origen europeo como para las tradiciones extraeuropeas. En ellas se presenta, con todas sus implicaciones, siempre la diferencia entre la música culta y la vulgar, aparte de las diferencias entre las músicas por grupos de actividades como trabajo, oración, guerra, diversión o referidas a grupos de interés como hermandades, sectas, sociedades (clubes), etc. La música estatal y, también, lo que no es siempre lo mismo, la música "nacional".

7.2.1. El carácter de norma de prestigio se manifiesta en diversas formas, pudiendo concurrir varias de ellas simultáneamente. Un ejemplo frecuente es el acto de comprar discos. Cada quien los compra según los valores que más conciernen al o a los grupos en que desea desarrollar o mantener un cierto prestigio. Aquí, los "árbitros de la moda" determinan (a través de la crítica o la publicidad) qué es bueno (¡y caro!). El resultado es que los afectados compran más de lo que pueden oír pero pueden declarar su posesión con el efecto deseado. Aquí hay muchos matices reales que van desde los "coleccionistas" hasta los "entendidos" que irradian su sapiencia o su gusto personal a un cierto grupo de adeptos o "fieles". La excepción a esta regla existe y es de un valor inestimable. Hay, efectivamente, personas que consumen música con el objeto de disfrutar, en primer término, de ella. Lo dicho para las grabaciones, vale también para los conciertos y otras formas de, aparentemente, sólo oír música (compárese con Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, pp. 12-30).

## 8. RELEVANCIA DE LA CUESTIÓN ESTÉTICA EN LA SOCIEDAD. PRESTIGIO, NOVEDAD. LA ESTÉTICA COMO CUESTIÓN SOCIAL ANTES QUE PSICOLÓGICA.

8.1. Que la presencia de momentos en que factores estéticos deciden cuestiones del diario vivir hemos discutido brevemente más arriba (5.1.). Si bien la relevancia no es idéntica con la frecuencia, conviene recordar a esta última con el objeto de establecer sobre ésta, como fondo, las cuestiones más importantes. Aparte de la moda, cuya resonancia disminuye con la cantidad de miembros de la clase afectada, cabe mencionar la existencia de un "arte oficial", más o menos definido pero más constante en el

tiempo que la moda, que representa las formas de poder vigente (político, económico, social, mixto, etc.). No sólo la arquitectura revela esto, también los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión en nuestros días. Dentro de ellos, especialmente televisión y, sobre todo, radio, tiene la música una importancia decisiva en la caracterización de este fenómeno.

8.2. La función de señal de prestigio con recursos o posesiones artísticas vigentes, de rancio pasado, es la más fácil de explicar, sobre todo por la vía tradicional. Pero, en nuestros tiempos, caracterizados por un vertiginoso flujo de informaciones, existe un tipo de prestigio que se basa en estar "mejor informado" que otros. Ello supone trabajo y, sobre todo, relaciones y medios para obtener las informaciones supuestas de ser relevantes, sin hablar de la oportunidad cercana de determinar su relevancia, para un grupo determinado, a través del hecho de "dar la noticia". Ejemplo de esto son, aparte de personalidades que lo practican, las revistas especializadas y la crítica.

8.3. Todo esto nos lleva necesariamente a considerar la estética como una cuestión social antes que psicológica. No deseamos negar la existencia de una reacción permanente del sujeto receptor ante la obra de arte, en especial en el transcurso temporal de la música. Pero, lo que los individuos establecen como conducta respecto de la música, es aparte del Ser, como lo es la comunicación misma, un hecho social. Esto de referirse a la música y a su estética dentro de un marco social predominante es, si se quiere, distinto de la música y de su estética en sentido restringido. Pero, sobre la música no sabemos sólo cuándo y por qué suena, sabemos también cuando se hace referencia a ella, cuando a su respecto se realizan determinadas gestiones, cuando se persiguen determinados fines por su intermedio. Si se quiere se trata de un plano superior, "metamusical" y "metaestético" pero, inseparable de la música en un contexto semiótico. Este contexto tiene de sí, por lo menos, tres campos: la sintaxis, la semántica y la praxis musicales, de tal suerte que los últimos no se explican sin los primeros. En otras palabras, la música en la práctica, no se comprende sin explicar su significado y sus principios constructivos. Por último, la música no se puede analizar en forma adecuada sin desentrañar su significado y considerar la conducta de quienes la producen, reproducen y aprecian. Esto último, es la componente social de la semiosis musical. Sin esta, puede prescindir la estética de la sociedad y, si tal hace, de la historia. Lo que queda entonces, si es que algo queda, es la total deshumanización. El juicio sobre cuestiones estéticas y, en especial, musicales, es difícil. Puede resultar a menudo contradictorio y de una validez temporal limitada; aun para

los juicios “musicológicos”. Los juicios pueden ser “objetivos” o “subjetivos”, en todo caso dependientes de su función social, así, por ejemplo, se puede definir la “objetividad”, desde el punto de vista de la sociología, como “intersubjetividad” (Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, pp. 11-14).

## 9. CONDICIONES ESTÉTICAS, LÍMITES Y EXTENSIÓN DE UNA SOCIEDAD ORGANIZADA EN CAPAS. VIGENCIA DEL VALOR DE USO EN UNA CAPA DETERMINADA. ¿QUÉ ES UNA BUENA EDUCACIÓN PARA LA APRECIACIÓN ARTÍSTICA?

9.1. Las condiciones estéticas de la recepción de la música tienden a ser cada vez más diferenciadas. Esto ocurre no sólo porque las sociedades están organizadas en clases, capas y grupos de diversa índole. Ello ocurre también porque el producto cultural que alcanza a la sociedad, a fines de este siglo, es cada vez cuantitativa y cualitativamente mayor. En la práctica significa esto que las posibilidades de elección para un individuo medio se incrementan incesantemente. Pese a los esfuerzos de la industria o del “negocio” del arte y de la música, que tiende a la producción masiva y con ello a la uniformidad, las posibilidades son cada vez mayores, de oír músicas distintas. A esto se puede añadir que cada vez es más difícil juntarse para oír y que la calidad de las grabaciones que sustituyen la música en vivo es cada vez mejor. Si consideramos el hecho de que las grabaciones de música histórica son cada vez menos costosas podríamos prorrumpir en ditirambos para la época en que vivimos, si no supiésemos que esta abundancia es engañosa, que dificulta una recepción adecuada, que pervierte con frecuencia las finalidades primeras de las obras “consumidas”. Que todo esto resta importancia a la recepción de obra de arte, en especial de música, sobre todo si se tiene en cuenta la pérdida de concentración en la recepción, la cual es sustituida por una especie de informalidad, dentro de la cual se puede oír sin escuchar o, lo que es peor, de oír con el propósito de poner atención sobre otras cuestiones. Esto se puede ilustrar con una serie de situaciones en que la música que no ha sido escrita o producida para ser ignorada en todo o en parte, es usada como “música de fondo”, esto es como una especie de decorado acústico sobre el cual ocurre lo que es “verdaderamente” importante.

9.2 Pese a todas estas circunstancias, las clases, capas y grupos que usan de la música (o del arte), aceptan o rechazan con sorprendente porfía, determinadas músicas, por “no ser adecuadas” para las funciones asignadas. Ejemplos notorios de esto son los límites de edad que separan deter-

minados repertorios a los grupos de interés jóvenes y adultos, por ejemplo, o, la prolija separación que se observa entre aquellos que oyen voluntariamente o sólo música popular o docta. Esto no sólo se advierte en el mundo occidental, de ello hay pruebas sorprendentes en otras partes del mundo, en especial, en los países socialistas. De alguna manera los esfuerzos hechos por llenar el abismo que separa las músicas popular y docta, no han bastado, subsistiendo éste más allá de las fronteras culturales, las del desarrollo y de los sistemas políticos. En Chile se han hecho notables esfuerzos en este sentido pero, allí, tampoco han sido suficientes sin que nos ocupemos aquí de si ello es o no necesario. La correlación entre ciertos tipos de música y ciertas formas de la organización social nos enfrenta a un hecho porfiado, más porfiado de lo que algunos planificadores culturales o políticos de la cultura han pensado.

9.3. Esto nos abre la pregunta sobre el sentido que puede tener una buena educación musical en estas circunstancias. Aquí las tendencias pueden ser, por lo menos, tantas como las escuelas de educación musical contemporáneas. Sin embargo hay de entre ellas algunas que son más adecuadas que otras para permitir al educando orientarse, de acuerdo a sus tendencias personales, en el campo, cada vez más extenso, de la música que está, en principio, a su disposición. La tendencia en la República Federal de Alemania, por ejemplo, consiste en tratar de formar en general un ciudadano que pueda ser crítico en todos los campos de la cultura, como asimismo, en el de la música. Ello se logra en parte a través de su activación en procesos reproductivos y creativos. Esto es tocar y componer música, con los medios a su alcance, con o sin notación y con capacidades muy heterogéneas de ejecución. Esta forma acerca, sin duda, al educando a una posibilidad de no sólo entender a los músicos, también a los profesionales, sino que de identificarse y diferenciarse de ellos, al mismo tiempo. Sus decisiones son sólo pasivas, ellas se basan también en la experiencia de sus propias realizaciones. No sólo en el cómo se hace y se reproduce la música se trata de discutir temas y problemas con los educandos, se trata también de adentrarse en los motivos que conducen a estas actividades, como asimismo, a los fines que éstas persiguen. Se parte de la música que es para un grupo no sólo conocida, sino que ojalá preferida por éste. Así resulta el trabajo más ameno y, los pasos para ampliarse desde este punto inicial hacia el interés por el contacto con la música de otros, se pueden enfrentar con menos dificultades. Estas tienen más que ver con los límites sociales de los educandos que con la así llamada "belleza" o "fealdad" de la música de otros, suene ésta en forma parecida o, en distintos grados posibles, diferente a la música propia, sea ésta la



habitual, la creada por uno mismo solo o en el seno de un grupo. El elemento decisivo en esta forma de considerar la educación musical es la posibilidad de crear algo propio, lo cual encierra la posibilidad de entender la necesidad de cambios de la cultura musical vigente.

#### 10. BALANCE Y PERSPECTIVAS DE LA APRECIACIÓN DE LO BELLO Y DEL ARTE.

10.1. La apreciación de lo bello en el arte seguirá siendo, en lo que respecta al acto de apreciar, una cuestión personal. Junto a ella, al otro extremo, estará lo que, bajo el signo de las circunstancias sociales se haga al respecto. En un cierto "medio" que no siempre es "justo", estaría la ciencia, en este caso con sus disciplinas, la estética, la filosofía del arte y, finalmente, lo que más nos puede interesar, la musicología (que en su forma sistemática incluye parte de las anteriores). Pero, para nuestra desgracia no somos telépatas, debiéndonos necesariamente comunicar por medios indirectos, los lenguajes (de signos, de gestos, de sonidos, etc.), corriendo el riesgo de no ser entendidos, de no expresar lo que deseamos, de ser malentendidos, de decir, con o sin propósito, una cosa por otra. La sociedad seguirá pesando con sus estructuras sobre lo que se diga de la cultura. Algunas de éstas cambian más rápido y otras lo hacen más lentamente, tanto que nos parecen inmóviles, sobre la pasajera estructura de la música, estableciendo y destruyendo vigencias. De acuerdo a formas siempre nuevas de diferenciarse y de ponerse de acuerdo, tal vez optimizando estas posibilidades, cuya meta podría ser una cultura musical universal, con una máxima diferenciación individual. La otra posibilidad es que la diversidad minimice las posibilidades de ponerse de acuerdo sobre cuestiones estéticas, por ejemplo, sobre la "belleza" en música y que se pierda, como en un mar, la posibilidad de llamar bello a algo definible, reproducible y audible, y que la diversificación se desenfrene hasta hacer imposible la comunicación sobre estas cuestiones. Nos parece, sin embargo, que el "metazoo" que llamamos humanidad, encontrará para estos problemas soluciones prácticas, las que tendrán dimensiones finitas y domeñables para una forma de sociedad que puede abarcar muchos millones de seres humanos. Que algunos seguirán buscando síntesis entre grupos cada vez mayores, aun las que son o parecen imposibles, ¡qué duda cabe!

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Ad hoc Gruppe zur 23 Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, "Gegen reaktionäre Handwerkelei der Theorielehrer!!!", Darmstadt 1969. En la revista *Kunst und Gesellschaft*, N<sup>os</sup> 5/6, Stuttgart: Nubaumverlag, 1970.
- ADORNO, THEODOR WIESENGRUND. *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1968.
- BLAUKOPF, KURT. *Musik im Wandel der Gesellschaft*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1982.
- BORGEEST, CLAUS. *Das sogenannte Schöne*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1977.
- BORGEEST, CLAUS. *Ueber Gott und die Welt*, Bad Soden: Claus Borgeest, 1978.
- BORGEEST, CLAUS. *Das Kunsturteil*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1979.
- CLAUSZ, GUENTER y OTROS (eds.). *Woerterbuch der Sychologie*, Colonia: Pahl-Rugenstein, 1976.
- COOKE, DERYCK. *The Language of Music*, Londres: Oxford University Press, 1959.
- COPLAND, AARON. *What to listen for in Music*, Nueva York: Mentor Books, 1953.
- COPLAND, AARON. *Music and Imagination*, Cambridge USA: Harvard University Press, 1953.
- CROCE, BENEDETTO. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: G. Laterza e figli, 1969. Trad. en Edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- DANIELOU, ALAIN. *Sémantique musicale*, París: Herrmann, 1967.
- DAHLHAUS, CARL (editor). *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln: Hans Gerig Verlag, 1971.
- DAHLHAUS, CARL (editor). *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott, 1970.
- DIBELIUS, ULRICH. *Herausforderung Schönberg*, München: Carl Hanser Verlag, 1974.
- FERRATER MORA, JOSÉ. *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- HARTIC, MATTHIAS/KURZ, URSULA. *Sprache als soziale Kontrolle*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1971.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Vorlesungen über die Aesthetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- KAGAN, MOISSEJ. *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Aesthetik*, München: Korbiskern und Tendenzen Damnitz Verlag, 1974.
- KLAUS, GEORG/BUHR, MANFRED (editores). *Wörterbuch der Philosophie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972.
- KNEIFF, TIBOR. *Musiksoziologie*, Köln: Hans Gerig Verlag, 1971.
- LEONTJEW, ALEXEJ NIKOLAJEWITSCH. *Probleme der Entwicklung des Psychischen*, Frankfurt/Main: Athenäum Fischer Taschenbuchverlag GmbH & Co., 1973.
- LEONTJEW, A.L. *Tätigkeit, Bewusstsein, Persönlichkeit*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1977.

- LISSA, ZOFIA. *Neue Aufsätze zur Musikaesthetik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag, 1975.
- METSCHER, THOMAS. *Kunst und Sozialer Prozess*, Köln: Pahl-Rugentien Verlag, 1977.
- MEYER-EPPLER, WERNER. Definición de la música en la revista *Die Reihe*, N° 8, Viena: Universal Edition, 1962.
- MEYER-EPPLER, WERNER. *Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation*, *Die Reihe*, N° 8, Viena: Universal Edition, 1962.
- MEYER, LEONARD B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- POUSSEUR, HENRI. *Musique, Sémantique, Société*, Tournai: Casterman, S.A., 1972.
- RUNES, DAGOBERT D. (editor). *Dictionary of Philosophy*, Ames Iowa, Littlefield, Adam & Co., 1958.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (editor). *Literatur und Kunst-Wozu?*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1982.
- STÖRIG, HANS JOACHIM. *Weltgeschichte der Philosophie*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1953.
- STROH, WOLFGANG MARTIN. *Zur Psychologie der musikalischen Tätigkeit*, Weinsberg: Bertold Marohl Musikverlag, 1984.
- STROH, WOLFGANG MARTIN. *Zur Soziologie der elektronischen Musik*, Zürich: Amadeus Verlag, 1975.
- UNGER HANS - HEINRICH. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, Hildesheim, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979.
- VON EINEM, GOTTFRIED. *Komponist und Gesellschaft*, Karlsruhe: Verlag G. Braun, 1967.