

# CATEGORÍAS, VALORES Y EMOCIONES. REFLEXIONES SOBRE ESTÉTICA MUSICAL

## CATEGORIES, VALUES, AND EMOTIONS. REFLECTIONS ON MUSICAL AESTHETICS

Mireia LARRAÑAGA AMORES\*

*Universidad del País Vasco*

**RESUMEN:** En este trabajo planteo algunas reflexiones sobre la estética musical y las formas de crear y apreciar obras musicales desde un punto de vista filosófico-estético. Para ello, expongo las diversas categorías y valores que se despliegan en la experiencia artística y en el proceso de creación musical, con el objetivo de entender cómo percibimos y nos aproximamos a la música y de qué manera la música ha sido concebida y conceptualizada a lo largo de la historia por diferentes pensadores/as. Finalmente, todo lo expuesto servirá para abordar la cuestión de la emocionalidad musical y lo bello que hay en la música como arte.

**PALABRAS CLAVE:** Filosofía de la música, Estética musical, Valores, Categorías, Emocionalidad musical.

**ABSTRACT:** In this paper, I propose some reflections on musical aesthetics and the ways of creating and appreciating musical works from a philosophical-aesthetic point of view. To this end, I present the different categories and values that are deployed in the artistic experience and in the process of musical creation, with the aim of understanding how we perceive and approach music and how music has been conceived and conceptualised throughout history by different thinkers. Finally, all of the above will serve to address the issue of musical emotionality and the beauty of music as art.

**KEYWORDS:** Philosophy of music, Musical aesthetics, Values, Categories, Musical emotionality.

---

\* PDI, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Facultad de Educación de Bilbao. Universidad del País Vasco, Barrio Sarriena, 48940, Leioa. mireia.larrañaga@ehu.eus.

## 1. Introducción

Algo que parece bastante claro en lo referente al arte, su creación y su percepción es que no existe una única forma de hacer realidad ese proceso, así como no hay una única forma de conceptualizar y reflexionar sobre el arte. Igualmente, dentro del abanico de posibilidades de organización de la percepción y la sensibilidad, la música no es menos en este aspecto. Y es que es evidente que tampoco en la música las cosas se crean, se escuchan y se aprecian de una única forma y que todo está abierto a múltiples opciones y percepciones. En este trabajo se pretende reflexionar sobre algunas de estas opciones y formas de creación y percepción.

Partiendo del momento creativo, el músico/a comienza operando como “hombre entero” (Lukács, 1966: 199), es decir, en el ámbito extendido de su cotidianidad y vida social y a través de un *ethos* propio. Sus hábitos, conductas, costumbres e incluso temperamento y moralidad dirigen sus acciones artísticas y forman parte de la obra que resultará de dichas acciones. Pero esa obra, al adquirir consistencia y forma sonora, se vuelve algo homogéneo, relativamente autónomo y encerrada en sí misma. A esto se refiere Lukács cuando habla de “hombre enteramente” (1966: 200), algo que he renombrado como *música enteramente*. La segunda naturaleza de la obra musical, en la que la experimentamos estéticamente, se corresponde con un “medio homogéneo” (1966: 199) que le da sentido. Este medio es el principio que forma la objetividad y las vinculaciones producidas por la práctica humana. En esa homogeneidad estrechamos nuestra percepción de lo que es el mundo únicamente a aquellos elementos que podemos percibir y que dan cuenta del qué de lo recibido y del cómo de sus formas de manifestación.

Pero este medio homogéneo musical debe ser forzosamente plural porque su objeto es el amplio abanico de relaciones de los *músicos enteros/as* entre sí y con el mundo. Por eso es tanto subjetivo (que deviene de cada uno/a) como basado en leyes colectivas o supraindividuales, que serían mediaciones históricamente relativas pero necesarias para poder adquirir esa consistencia de ley. Así, en materia musical, el músico entero/a se ubica en su contexto histórico y con las reglas que en dicho contexto se consideran válidas y colectivamente aceptadas, construye su obra desde su propia idiosincrasia artística. Por tanto, parece lógico afirmar que los medios homogéneos, los paisajes-complejos donde cada obra en

cuestión adquiere solidez y objetividad, se configuran culturalmente porque se adhieren a unas reglas.

Según Fubini (2005), siguiendo los postulados de Combarieu, “el sistema armónico brinda una concreción histórica del pensamiento musical y del modo en el que se expresan las imágenes musicales, que tienden a separarse de cualquier concepto con el objetivo de organizarse aparte, en un sistema aparte” (2005: 413), es decir, como *música enteramente*.

Y todas las modificaciones que se den en el lenguaje musical serán fruto, a sus ojos, de una evolución gradual ligada a factores extramusicales. Así, entender la música supone, entre otras cosas, captar su factor histórico, “que tiene como base un fondo de hábitos comunes a la imaginación del grupo social del que se trate” (2005: 413). Para Fubini, Combarieu defiende que “la organización sintáctica de la música” (2005: 414), ese *estar enteramente*, surge del conjunto de relaciones que se establecen con el mundo humano, de ahí que las propiedades formales y técnicas de la música dependan de la vida social y le deban a ésta su carácter, su *ethos*.

Con todo, y volviendo a las ideas de Lukács, solo en función del equilibrio o tensión entre “la personalidad creadora” (músico entero/a) “y las leyes concretas de cada medio homogéneo” (música enteramente) “se produce la capacidad evocadora de la obra musical” (en Claramonte, 2016: 213). En consecuencia, toda obra, toda creación artística encierra en sí la batalla entre el individuo y la totalidad que lo engloba, y por eso mismo puede servir como puente de conciliación entre ambas formas de estar en el mundo.

## 2. Atención cuidadosa o *eulabeia*

Heidegger, como teórico de la filosofía de la cultura, desarrolló sus reflexiones sobre esa acción de estar en el mundo:

El *ser-en-el-mundo* que caracteriza al humano no significa que primero sea ser humano sin mundo y que después emprenda una relación con el mundo. Esta no es teórica sino en el modo de estar ocupado en algo, haciendo algo, procurando algo, estando en una tarea [*besorgen*], y eso porque somos cuidado [*Sorge*], por eso nos ocupamos de algo, centrando nuestra

atención en aquello en que estamos atareados. Al mundo nos acercamos en ese caso en una visión del entorno [*Umsicht*] cautelosa, cuidadosa, teniendo en cuenta [*Rechnungtragen*] las circunstancias (en San Martín, 2015: 337).

Ortega también desarrolló una opinión al respecto, defendiendo la necesidad de tener plena conciencia de las cosas que están a nuestro alrededor, “en nuestra circunstancia” (en San Martín, 2015: 330) para poder salir al universo (medio homogéneo) y llegar a lo sublime.

Y justo aquí, el concepto de *eulabeia* de Kerenyi que presenta Claramonte (2016) se antoja útil para hablar de esa “atención cuidadosa” (2016: 277) que nos es necesaria en nuestra querencia artística de estar en el mundo. Para Claramonte, esta atención que vertemos en un espacio o contexto de nuestra vida cotidiana nos hace convertirlo en un medio homogéneo donde se da la unión entre el arte y nuestra sensibilidad. Y es que el arte, como acción humana, está basado en las formas de vivir la vida cotidiana, y parte de esa base conductual (que es la *eulabeia*) para adquirir forma homogénea y objetivación. Rowell (1999) argumenta en favor de este planteamiento diciendo que “la precondition simple más importante para la experiencia estética es un tipo especial de actitud, un estado en el que uno está más receptivo a la experiencia artística intensa, y se caracteriza por la atención crítica” (1999: 17).

Así, este concepto puede aplicarse tanto al compositor/a creador/a, que se vale de una atención cautelosa para tener conciencia plena de lo que está haciendo, como al/ a la oyente que percibe la obra terminada y despliega una actitud mental y auditiva adecuada para poder apreciarla en su totalidad estética. A esto precisamente se refiere también Kivy (2005) cuando habla de “audición arquitectónica” (2005: 252) relacionada con la percepción de la música clásica, esa que consideramos demasiado compleja para poder apreciarla en su plenitud. Esta música, a diferencia de por ejemplo la música popular, requiere de una actitud estética y de un código normativo para apreciarse en su globalidad. El código normativo (auditivo) musical se estableció en el siglo XVIII gracias al protagonismo creciente de la música absoluta (instrumental) y por el desarrollo de una actitud estética por parte del oyente. La aparición del concierto público y los lugares para su interpretación ayudaron a consolidar este código auditivo que exigía del espectador/a una atención concentrada para percibir las características relevantes de la obra de arte. En última instancia, tanto para crear como para percibir en su totalidad, la cosa va de tener una “planificación en mente” (2005: 261), una profunda y centrada atención y un conocimiento específico junto con

una educación musical, es decir, un contexto que pueda servir de referencia para la creación y la percepción.

Y partiendo de esa base común que es la *eulabeia* se puede transitar por las denominadas “categorías estéticas clásicas” (Claramonte, 2021: 130), que a cada paso convierten esa subjetividad inicial en medio homogéneo.

### 3. Categorías estéticas de la música

Estas categorías determinan, junto con los valores estéticos, lo que pasa dentro, esto es, los criterios de acción, percepción y apreciación que desplegamos al entrar en contacto y relación con algo, en este caso un algo artístico-musical. Estas categorías son: la mimesis, la poesis, el apate y la catarsis (Claramonte, 2021).

#### 3.1 Mimesis

En la mimesis, como primera categoría estética, encontramos lo reflejado del mundo y de la naturaleza, las cosas que están ahí y podemos percibir con nuestros sentidos. Por tanto, esta categoría nos enseña lo que preexiste y debemos reflejar en nuestra obra.

Los primeros autores griegos estaban de acuerdo en que el arte puede comunicar un acto de reconocimiento y de descubrimiento cuando el/la que percibe toma conciencia de las semejanzas entre la obra de arte y su/s modelo/s de la naturaleza. Es decir, cuando se percibe una mimesis con la naturaleza. Mediante este concepto Aristóteles elaboró sus especulaciones estéticas sobre el arte, asegurando que “el hábito de imitar es congénito en los seres humanos desde la niñez” y que también lo es “el placer que todos los hombres obtienen en las obras de imitación” (en Rowell, 2009: 56). Así, para Aristóteles la creación de una obra de arte parte de la selección que el artista hace de los elementos generales y esenciales de la naturaleza. De esta forma, de lo inorgánico, de la materia, viene lo vivo, que se refleja en la obra gracias a su capacidad mimética.

Por ello, no es difícil aceptar la idea de que un pintor/a imita un paisaje en su cuadro. ¿Pero qué es lo que imita la música? Aristóteles encuentra que “en las

melodías hay una posibilidad natural de imitación de las costumbres” (en Fubini, 2005: 79). Esto se debe a que la naturaleza de las armonías es múltiple y que, por ello, al escucharlas en su diversidad, la persona se aproxima de forma diferente a cada una de ellas. Por tanto, según el filósofo, no habría músicas dañinas en cuanto a lo ético porque “la música es una medicina para el espíritu cuando imita con propiedad las pasiones o emociones que nos atormentan” (2005: 80). Y lo que distinguiría al sonido de otras cualidades sensitivas es el movimiento, que se manifiesta en la sucesión de sonidos que se perciben de manera inmediata. Por lo tanto, sería en el movimiento donde se unirían el sonido y las emociones y donde se constituiría la capacidad mimética de la música. Esta teoría, heredada desde Aristóteles gracias a la transmisión de los pensadores del Renacimiento, fue defendida y rebatida por muchos músicos y filósofos del Iluminismo de los siglos XVII y XVIII, como Du Bois, Rameau o Rousseau.

Según este último, “la melodía imita las pasiones” (en Fubini, 2005: 220), pero lo hace indirectamente a través de una conexión originaria con la forma en que se expresan los sentimientos humanos. Si se trata de imitar objetos naturales, lo que la melodía imitaría son las emociones que esos objetos producen “en el corazón de quien los contempla” (2005: 220). Así, “la melodía no representa de forma directa cosas, pero provoca en el alma sentimientos semejantes a los que se experimentan al ver tales cosas” (2005: 220).

Y siguiendo estos planteamientos, ya en la época romántica, Schopenhauer se erige como el pensador que mayores esfuerzos hizo por sistematizar filosóficamente la música. A sus ojos, la música no se limita a representar “las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma” (en Fubini, 2005: 286). De esta forma elabora su “teoría representativa de la música” (en Kivy, 2005: 45), donde ésta es “copia de la voluntad en sí, de la objetividad de la que se componen las Ideas” (2005: 46). Schopenhauer afirma que en armonía el bajo representa los grados menores de la voluntad y, por consiguiente, todo lo inorgánico del planeta. Y en su intento por establecer una relación entre la música y los sentimientos, defiende que “el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende” (en Fubini, 2005: 288), es decir, con el lenguaje universal de los sentimientos. Así, la música nos da su esencia y no el fenómeno, nos da “la universalidad de forma simple, sin la materia” (2005: 288).

Desde una perspectiva más contemporánea, Kivy (2005) matiza estos supuestos entendiendo la música como producto de la mente humana y no como

resultado de causas naturales o metafísicas. Sin embargo, sí sugiere que el sonido musical sea entendido “como función de proporciones matemáticas de la octava”, como un “ley de la naturaleza” que “refleja la estructura del universo” (2005: 54). Esta sería una hipótesis de carácter pitagórico, algo que Kivy percibe en la metafísica de Schopenhauer cuando éste vincula universo con voluntad y música con signo natural. En esencia, la música se basaría en un “ejercicio inconsciente de aritmética” (2005: 54).

Finalmente cabe mencionar, previo paso a la siguiente categoría, la distinción que realiza Kivy entre los dos modos de crear música. A sus ojos ambos son actos de recuerdo, pero serían recuerdos distintos. El primero sería un acto de “recuerdo mediante evocación inmediata” (2005: 24), algo que apela a la memoria y a su capacidad para retener y repetir lo percibido. El segundo, en cambio, se trataría de un acto de “recuerdo mediante reconstrucción imaginativa” (2005: 24), a través de un proceso creativo que requiere de la sensibilidad propia del autor. A este sentido se dirige la próxima categoría.

### 3.2 *Poiesis*

En esta segunda categoría de estrato la cosa va de crear, construir, formar... pero a partir de algo, no desde la nada. La obra se erige desde una mímesis previa, desde aquello a lo que somos perceptivos/as. Así, eso que hemos convertido en orgánico en nuestra acción mimética, eso que está vivo, adquiere mente y psique a través de la acción creativa. Pero, por el hecho de ser creativa y nacer de uno/a mismo/a, en esta acción se da una combinación de formas e ideas que no necesariamente tiene que estar presente en la naturaleza. Mientras la mímesis ejerce una fuerza centrípeta, juntando y atrayendo, la poiesis va de escapar, de sacar una fuerza centrífuga que nos permita fabricar, moldear, hacer con nuestras manos. Y es precisamente en este proceso donde la *eulabeia*, como actitud, adquiere mayor importancia, pues para reflejar aquello a lo que somos sensibles y darle forma, es necesario decantar nuestra atención y elegir unas cosas en lugar de otras. Con este proceso de selección comenzamos a construir nuestra obra, en la que desplegamos nuestra sensibilidad como *artistas enteros/as*, esto es, como individuos intersubjetivos sujetos a una cotidianeidad.

Este proceso creativo, aplicado a la música, puede entenderse mejor observando y analizando el papel del compositor con relación a su obra. En este

sentido, Fubini (2005) menciona a Stravinski, que se presenta como una figura idónea, por pensador y artista, para abordar la labor del compositor musical. Con sus planteamientos, de principios del siglo xx, “Stravinski pretende ponerse al nivel artesano de quien trabaja, *fabrica*, con la ayuda de los materiales que tiene a su disposición” (2005: 366). Para él, el arte supone “un modo de realizar obras según ciertos métodos adquiridos, ya por aprendizaje, ya por invención” (2005: 366). De esta forma, el hecho musical sería resultado de la intención especulativa del compositor/a, que con su voluntad manipula los elementos esenciales de la música, que son el sonido y el tiempo. Así, la poiesis musical se configura como un choque activo entre el ser humano y la naturaleza y se construye apoyándose en un sólido terreno que habrá de tenerse en cuenta siempre. En suma, es el *músico enterol/a* operando desde su subjetividad cotidiana, fabricando a través de su actividad y dándole unidad a su obra. Y esta unidad es fruto de una construcción en la que todas las partes concurren para formar un todo, una *música enteramente*.

Brelet (en Fubini, 2005) reelabora algunos de estos planteamientos defendiendo que una creación musical es resultado de escoger entre las dos actitudes creadoras fundamentales: empirismo y formalismo. Con la primera actitud, el creador/a parte de su experiencia directa con el material sonoro y trabaja para renovarlo, es decir, busca nuevas técnicas y sonoridades. Con la segunda actitud, en cambio, no se trata de encontrar y captar el material sonoro, sino de crearlo y darle forma.

Por tanto, el empirismo apelaría a la mímesis, a la materia, mientras que el formalismo sería parte de la poiesis, la forma. Sin embargo, aunque Brelet presenta ambas actitudes de manera independiente, se podría postular que para que una sea posible la otra es necesaria como paso previo. Sin un empirismo anterior que nos permita ver lo que hay (la materia), no podemos dar forma y vida a nada. Es esto precisamente lo que aunamos en nuestra acción creativa, porque cogemos los sonidos que existían y existen previamente y les damos un orden, una pincelada con nuestra sensibilidad artística, y luego los mandamos al mundo como algo construido por nosotros/as y para el resto.

Desde una perspectiva general, la composición musical consistiría primero en que lo inorgánico, la materia, que son los sonidos y su timbre, se llenen de vida cuando el artista los coge y les da un ritmo. A continuación, eso que ya tiene vida y es orgánico se erigirá como una melodía, algo que tiene mente y un carácter estético pues ha pasado por un proceso creativo. Así, transitamos desde

la mímesis hasta la poiesis dando consistencia y objetividad a nuestra obra. Y tras la melodía llega finalmente la armonía, lo plenamente artístico, la ilusión en la que experimentamos estéticamente la obra.

### **3.3 Apate**

Con la tercera categoría de estrato nos damos cuenta de que toda obra de arte es, al fin y al cabo, un juego, un farol que nos echamos y que echamos al mundo. Esta es la ilusión (*ludere*) de jugar contra la creencia de lo dado, un burlarse y reírse de la soberbia del mundo para sugerir después otras formas de estar en el mundo. Por ello, la obra artística aspira a ser más real, a decir cosas más certeras sobre nosotros/as de lo que el mundo tal cual dice. Pero no por ello es más subjetivo, sino al contrario, se basa en un juego colectivo, en proponer y recibir, en compartir un juego que en esencia sabemos que es un cuento. No se miente, por tanto, si las dos personas que juegan saben que están jugando. Por eso mismo, para poder apreciar el juego es necesario jugar, y sobre todo aceptar el juego como es, sin querer salirse de él y degradarlo. Aceptar la ilusión implica una atención cuidadosa y específica, poner en acción todos nuestros sentidos para captarla y apreciarla en su conjunto. Hay que prestar atención al juego. Y aquí vuelve a ser útil el concepto de *eulabeia*, pues si el compositor/a crea su obra prestando una atención especial al proceso, el/la oyente de dicha obra deberá hacer lo mismo para poder acceder al juego artístico, a la experiencia estética en su totalidad. Sin prestar atención, el mensaje no llegará a su destinatario, el juego no será entendido y no se podrá jugar a nada.

A este respecto teorizaron numerosos filósofos y críticos, especialmente en el Romanticismo del siglo XIX, en lo que concierne a la música. Volviendo a Schopenhauer, este pensador nos dice que la música tiene como cualidad exclusiva liberarnos de la “presión ejercida por la voluntad” (en Kivy, 2005: 57), es decir, nos libera del dolor a través de la ilusión que crea, y esa misma sensación nos produce un estado de placer. Esta liberación es exclusiva de la música como arte porque precisamente esta nos entrega *otro mundo*, no el nuestro como tal. Esto constituiría “la experiencia musical pura”, según Kivy (2005: 60). Por el contrario, las artes “con contenido” (2005: 58) no serían liberadoras porque nos enfrentan a aquello de lo que se supone que debemos liberarnos y “generan cuestiones de importancia moral y filosófica que nos enfrentan con el mundo” (2005: 58) en términos de causa-efecto, espacio-tiempo. En definitiva, nos

enfrentan con los problemas de *nuestro mundo*. Por ello, la ilusión de la música se considera más efectiva y profunda que la de otras artes.

Por su parte, el crítico Hoffmann defiende “el poder que tiene la música para evadirnos de las penas y de las miserias del mundo terrenal”, y que por eso ésta se halla suspendida “a mitad de camino entre el sueño y la realidad” (en Fubini, 2005: 295). Para este crítico, por tanto, la música sería también un arte liberador, una ilusión cuyo reino es la fantasía y que nos saca del aquí y ahora de la vida terrenal.

Finalmente, según Langer, “la música, como todas las artes, es una apariencia, una ilusión producida por los sonidos” (en Fubini, 2005: 383). Por ello, lo esencial de la música residiría en la constitución de un tiempo virtual, cuya apariencia sería la del movimiento orgánico, “la ilusión de un todo indivisible” (2005: 383). Es, en resumen, la ilusión de una mimesis de nuestro ritmo interior, un ritmo que es básicamente la preparación de nuevas tensiones a través de la resolución de las precedentes. Es, por tanto, un ejercicio de catarsis.

### **3.4 Catarsis**

La catarsis, como cuarta y última categoría de estrato, nos habla de la capacidad de purificación que tiene la obra de arte una vez objetivada y convertida en medio homogéneo. Se trata, en esencia, de un ejercicio de tensión y relajación, algo que se puede apreciar claramente en la catarsis que se da entre los grados V y I del piano. El acorde de dominante (V) actúa como un punto de tensión, como un sonido que debe resolverse y relajarse yendo a la tónica (I), a su resolución lógica. Así, escuchamos una tensión y su posterior relajación como una secuencia lógica de acordes, como algo que debe ser así para que el/la oyente pueda experimentar esa catarsis en su totalidad.

Aristóteles fue el mayor precursor de este concepto y llegó a distinguir tres tipos de catarsis (en Claramonte, 2021: 196). En primer lugar, estaría la catarsis formal, esa que nos presenta un nudo y su desenlace, como apreciamos en cualquier tragedia de Shakespeare. Otro tipo sería la catarsis emocional, que nos enfrenta primero al miedo para después hacernos sentir piedad y compasión. Y finalmente estaría la catarsis conceptual, en la que un acto de peripecia nos lleva a reconocerlo como tal en una progresión de elementos añadidos. La experiencia

estética plena, por tanto, se da cuando existe un libre juego de las facultades de estas tres catarsis. Así, el beneficio moral que Aristóteles le otorga a la música pasa a través del mecanismo de la catarsis, porque los que son “sacudidos vigorosamente” al oír “cantos sagrados que impresionan el alma se hallan entonces en las mismas condiciones de quien haya sido curado o purificado” (en Fubini, 2005: 79).

Fubini (2005) refleja también las aportaciones de Meyer uniendo psicología y estética y viene a decirnos que “en la experiencia cotidiana, la no estética, las tensiones que crean las inhibiciones de deseos y actitudes no se resuelven”, mientras que en el arte, “estas fuerzas dejan de existir cuando encuentran una resolución y una conclusión” (2005: 386). Para Meyer, es la música misma la que crea estas tensiones, la que crea el cambio y ofrece resolución. Así, el estímulo de la música no se refiere a un concepto, sino más bien al acontecimiento musical que está por llegar. En otras palabras, el significado de la música es el resultado de la espera y la resolución, un tiempo de transición en la que se genera un placer emocional o intelectual. De esta forma concluye Meyer que el significado se manifiesta “en la medida en que la relación” catártica “entre tensión y solución se vuelve explícita y consciente” (2005: 387).

Con ello se entiende que la música es un proceso dinámico y temporal más que un algo estático y rígido. Pero, como todo arte, también está sujeta a valores sin los cuales no podríamos apreciarla estéticamente. Rowell afirma que “los valores musicales no son absolutos” sino que “son productos culturales” (2009: 18) y por tanto fruto del consenso social. Y es que los valores estéticos que desplegamos para apreciar la obra musical son contrastables, objetivables e intersubjetivos, esto es, miradas y percepciones puestos siempre en relación.

#### 4. Valores estéticos en la música

Después de dar cuenta de *lo que podemos conocer* dentro de *lo que hay*, es decir, de conocer las categorías de estrato que corresponden a cada una de las estructuras de nuestra realidad (inorgánico, orgánico, psíquico y sociológico objetivado), queda saber sobre *lo que podemos apreciar*. La tarea consiste ahora en cargar esas categorías con valores que nos permitan apreciar la música estéticamente, que sirvan como pistas que nos ayuden a descifrar el jeroglífico musical en todas sus capas. Porque los valores estéticos no dan cuenta de algo que ya existe en la

realidad, sino de algo que exigimos y pedimos que esté ahí para que nos sirva en nuestros juicios (Claramonte, 2016; 2021).

#### **4.1 Valores de estrato**

Este primer grupo de valores, también llamados estructurales, nos permiten apreciar partes de la obra artística. Por eso son de estrato, porque a través de ellos apreciamos unas cosas y no otras, estratificamos la obra y nos decantamos por unas características en vez de otras. Pretenden legitimarse con algo que está ahí y por tanto intentan reflejar algo que se quiere ver en la obra. De este modo aspiran a mostrar un arraigo en dicho objeto y a tener un sentido estético que lo abarque.

Los valores estructurales dependen de los antecedentes de aquel/aquella que mira, oye y percibe, de su aproximación axiológica a la obra. Por ello, se trata de decantaciones de valor que cada persona despliega al enfrentarse al objeto artístico, y por lo mismo diferirán entre sí al aproximarse de manera diferente y con ojos diferentes al mismo objeto. Por este motivo, nos perdemos una gran parte de su trasfondo estético y solo damos cuenta de aquello que más nos interesa o más nos llama la atención. A este respecto menciona Rowell (2009) a Cone, quien contrapone dos formas básicas de percepción musical. La primera es la audición sinóptica, que significa *de lado a lado*, esto es, una “audición estructural” que “se ocupa de la unidad de toda la composición” y de “la forma en que los detalles encajan en el todo” (2009: 131). Esta audición permitiría experimentar la obra musical como objeto, como forma percibida. Y también se corresponde con la antes mencionada “audición arquitectónica” de Kivy (2005: 252). Sin embargo, la música es más un proceso que un estado, y es por su calidad esencial, el tiempo, un arte que se diferencia del resto. Es tiempo estético y dinámico que no puede verse ni acotarse a unas medidas visuales. Este arte se percibe por el oído y en un tiempo especial y progresivo, por lo que literalmente tiene que pasar tiempo para poder apreciarla en su estética.

Aquí entra la segunda forma de percepción, la aprehensión inmediata, esa que es “fruto de nuestra respuesta a un contacto directo, nuestro reconocimiento de los valores vividos” (Rowell, 2009: 131). Y es que la mente común no puede experimentar el tiempo como totalidad, a diferencia de lo que ocurre con una pintura o un edificio, que en esencia pueden apreciarse visualmente en su totalidad a pesar de no captarlos en términos estéticos. Con la música tenemos esa

cuestión previa que solo nos permite percibir “una sección del espacio-tiempo, unida por relaciones de punto a punto, de momento a momento” (2009: 131). Por eso argumenta Cone que “no podemos estar seguros de que nuestra sección del espacio-tiempo se pueda comprender como un objeto estético, pero sí podemos disfrutar de su inmediatez”, de lo que él denomina “superficie estética” (en Rowell, 2009: 131-132). A esto se refiere igualmente Levinson cuando habla del “concatenacionismo” (en Kivy, 2005: 232) en la música, esto es, de la “cuasi audición” (2005: 233) con la que vamos uniendo partes de corta duración que se implican unas con otras. Y esta audición sería *cuasi* porque solo somos capaces de captar fragmentos de la música, un par de compases en el recuerdo y otro par en el futuro.

Así, una completa audición estética sería aquella que goza de las dos formas de percepción, en la que ambas se dan simultáneamente permitiéndonos apreciar cada detalle y comprender su papel en la forma del todo.

#### **4.2 Valores modales**

Con estos valores podemos apreciar aspectos de la obra que son cualitativamente más genéricos y que apelan a factores de orden y variación. Así, al escuchar una música percibiremos su regularidad, su consistencia o por el contrario su tendencia al cambio y lo imprevisible. En conjunto juzgaremos la obra en base al equilibrio conseguido entre estabilidad y novedad y la catalogaremos con calificativos que son para nosotros certeros y que legitiman nuestra valoración (Claramonte, 2016; 2021).

Supongamos, en términos musicales, que nos aproximamos a una canción y lo primero que apreciamos es que el ritmo se corresponde con un 3/4, una estructura ternaria, y seguimos la obra a través de ese ritmo. Con esta aproximación estratificamos la obra y nos centramos en uno de sus múltiples aspectos estéticos, es decir, estamos operando con valores de estrato. Pero mientras transcurre la obra, percibimos que el ritmo ha variado y se encuentra ahora en un 2/4, un patrón binario, y en un par de compases vuelve a cambiar a un 3/4, siguiendo con este juego rítmico hasta finalizar la obra. Esta variación nos obliga a prestar atención al resto de aspectos musicales, pues un cambio de ritmo debe ir en consonancia con la melodía y su armonización. Entonces, haciendo uso de los valores modales, concluimos que el ritmo, *en relación con el resto de aspectos*, ha

sido coherente tanto en su estabilidad inicial como en los cambios efectuados después, porque todo tenía un sentido de conjunto. Finalmente podemos valorar si, para nosotros/as, esta obra es satisfactoria, bonita o aburrida.

Y precisamente con el fin de ofrecer un juicio válido, Kant nos dice que este “no se debe basar en caprichos, prejuicios y el autoafecto” a nivel individual, “sino en cánones de juicio válidos” (en Rowell, 2009, 135) para todos/as. Kant habla de adoptar una postura que permita “ubicarse un poco más lejos del objeto artístico para poder tener una visión más objetiva” y de establecer una distancia emocional entre la persona y la obra, para “mirar más allá de las preocupaciones inmediatas y personales” (2009: 135). Los teóricos de la fenomenología, por el contrario, entienden que la percepción de la música, como fenómeno, debería ser “un proceso de descripción de nuestra experiencia con datos sensibles, no basada en teorías o suposiciones” y que apele a “esa parte de nuestro conocimiento que poseemos independientemente de cualquier experiencia” (2009: 140). Así, se presenta a la persona oyente como un agente activo de las percepciones y no como una receptora pasiva de creaciones inmutables e invariables.

Volvemos a toparnos en este ejercicio de apreciación con ese concepto transversal que abarca tanto al/a la que propone como al/a la que recibe, la atención (audición) cuidadosa que nos ayudará a percibir la música con la suficiente distancia y que determinará si hemos sido capaces de captar estéticamente la obra. A través de ella, desarrollamos la capacidad de percibir como acordes a tonos simultáneos, como melodías a acordes concatenados y como ritmos a acentos y duraciones sucesivos, para luego fusionarlas en una experiencia organizada.

#### **4.3 Valores de necesidad**

Pero, además de desplegar valores con los que apreciar el objeto artístico, también utilizamos valores que tratan de nosotros mismos/as y parten de una carencia y una potencia como posibilidad. Estos valores nos revelan precisamente aquello de lo que carecemos y no de lo que carece la obra, y por tanto son fundamentales. Y son fundamentales porque refieren a las nueve necesidades básicas que nos caracterizan a los humanos como especie: subsistencia, protección, afecto, entendimiento, ocio, participación, creación, identidad y libertad. Con estos valores exigimos que la experiencia se ajuste a algo, y ese algo son precisamente estas necesidades humanas. Así, el juicio crítico es aquel que se llena de valores

que satisfacen esos fundamentales que guían nuestros anhelos como personas. Son por tanto universales e invariables. Lo único que cambia es la manera en que satisfacemos esas necesidades, que viene determinado por distintos satisfactores.

Estos satisfactores remiten a la necesidad de encontrar un equilibrio entre los valores, buscar un punto donde no se den extremos y no se impida el cumplimiento de alguno de ellos. La clave sería la no inhibición y el no impedimento, evitar la destrucción buscando una satisfacción sinérgica donde se puedan mezclar y unir valores. Estos supuestos, que vienen de la teoría económica de Max-Neef, nos hablan en esencia de que en el arte, como en la música, esperamos llenar huecos fundamentales que nos ayuden a definirnos como personas (Claramonte, 2016, 2021).

## 5. Emociones y música

Así, con una mochila cargada de categorías y valores, podemos abordar esa cuestión clásica de la emocionalidad musical y de cómo se produce. Tras estas cuestiones está también la incógnita de si la belleza de la música reside en las emociones que nos hace sentir, en si la valoramos como bella porque nos emocionamos con ella o en si nos emocionamos con ella porque es bella.

Al contemplar una obra física, como una pintura, nuestras valoraciones se relacionarán a *eso que hay ahí*, e irán unidas al objeto que tenemos delante en la realidad palpable. Y por supuesto eso no impedirá que la experiencia con el objeto artístico sea profunda, significativa, trascendente o emocionante. Pero la imaginación, que es esencial para conectar con cualquier tipo de arte, funcionará siempre en relación a ese algo que se está viendo, a un parámetro fijo. En cambio, y por ello característico, la música opera de forma distinta en nuestro ser. Es, para empezar, un arte invisible, un algo sonoro que no podemos ver, que no podemos tocar ni oler. Y por ello, su percepción no nos limita a nada, no nos construye a ningún parámetro físico concreto, y esto permite que nuestra imaginación vuele más fácilmente.

La música instrumental no nos dice nada *per se*, no posee un “contenido manifiesto” (Kivy, 2005: 224), en comparación con un libro, que sí lo tendría. Lo manifiesto se puede observar de forma generalizada. Pero la música instrumental no se puede observar, a pesar de poder ver al músico/a ejecutando una

obra. No estaríamos viendo la obra en sí, sino al/a la artista llevándola a cabo, como se puede ver al pintor/a pintando un cuadro. Por ello, la música tendría un contenido latente, “oculto y codificado”, que necesita de una “estrategia interpretativa” (2005: 224). Pero antes de descifrar ese contenido latente, la música nos permite disfrutar de ella de manera inmediata, porque por su carácter etéreo no nos exige prestar atención a nada específico. Es la ilusión por excelencia, una fantasía que podemos intentar comprender, pero que también nos hace disfrutar de su misterio, de su juego.

Y aquí entrarían las emociones, que no nos hablan tanto de la obra como de nosotros mismos/as. Las emociones no vendrían del objeto artístico, sino de nuestra experiencia del mismo, de un conjunto no siempre claro de factores que nos hacen sentir algo al escuchar una música. Para Kivy sí que parece haber un consenso entre los filósofos/as de la música al afirmar que la música puede describirse en términos emocionales y expresivos. Se acepta que la música puede ser expresiva en una amplia variedad de emociones y que por ello podemos sentir cosas con ella. Pero la música no puede ser, lógicamente, ni triste ni alegre en sí, pues no es un algo vivo. Al decir que un sonido es melancólico estamos hablando *figuradamente*, y por tanto nos referimos a una emoción figurada. Esta postura no impide, sin embargo, ver que si usamos tantas veces términos emocionales para hablar de música es porque, en esencia, la música tiene “cualidades emotivas” (Kivy, 2005: 68) que son oídas.

Rowell afirma que “la música es un lenguaje tonal sensualmente atractivo, autocontenido y que se caracteriza por un movimiento abstracto, incidente y un proceso dinámico” (2009: 146). Y aquí asegura que “estas cualidades abstractas pueden provocar ciertas clases de afecto” (2009: 146) siempre que el/la oyente esté inclinado a ello. En estos términos se expresa también Meyer cuando dice que “a menudo la música despierta afecto a través de la mediación de la connotación consciente o de procesos de imágenes inconscientes” y que evoca “pensamientos semiolvidados de personas, lugares y experiencias” (en Rowell, 2009: 132). En su vivencia, “la música puede dar origen a imágenes y cadenas de pensamiento que, por su relación con la vida interior del individuo particular, pueden dar como resultado final el afecto” (2009: 132). A esto Meyer lo llama “forma asociativa de audición” (2009: 132).

No podemos negar que la música y las emociones vienen de ese mundo de lo abstracto donde las cosas se experimentan de manera más amplia y libre en comparación con las artes visuales y plásticas. Y los valores que utilizamos para

juzgar la música son igualmente abstractos: timbre agudo o grave, ritmo lento o vivo, melodía exultante o contenida, armonía rica o austera. Por ello, no parece descabellado experimentar algo abstracto en términos abstractos. Una escultura y una catedral pueden valorarse por su robustez, por su material, por sus medidas o por su ornamentación. Son todos valores apreciables a simple vista pues la obra en cuestión es apreciable a simple vista. Con la música no se podría decir con total sentido y lógica que se trata de algo robusto, duro o grande. Podríamos tomar, en cambio, la forma textual de la música, la partitura, y a partir de ella juzgar la pieza musical con parámetros (estos sí) como los intervalos, los silencios, la armonización de las notas y su métrica. Sin embargo, esta partitura no sería la obra en sí, sino solo una representación visual de lo que es la obra. La música no adquiere pleno sentido si se percibe y se aprecia únicamente a través de su representación textual, pues su medio esencial es el sonido y, por tanto, parece exigir también una aproximación axiológica abstracta.

Kivy (2005) afirma que el sonido tiende a estimular un estado en “un oyente consciente y sensible” y que “este estado provoca que el oyente perciba en la música sus cualidades expresivas” (2005: 181). En otras palabras, nuestro estado anímico y mental está atento y receptivo para encontrar cualidades expresivas en la música y, en consecuencia, emocionarse con ella. En este orden de cosas llegamos a lo bello en la música, a la belleza que apreciamos en ella como máximo logro y cumplimiento de una mirada para el valor. En este ejercicio estético se aprecian claramente dos grandes posturas: el formalismo y el sentimentalismo del siglo XIX.

Los formalistas como Hanslick insisten en una estética de la forma y de los valores formales de la música, que como arte asemántico y ambiguo es “algo análogo al sentimiento” pero “sin relación directa con él” (en Fubini, 2005: 323). Estos defienden que la belleza, como valor último, viene de captar los aspectos netamente formales y objetivos de la música, de analizar su composición y partes constituyentes desde una perspectiva científica y sistemática. Tras este análisis, podremos juzgar una música como bella y sublime, porque ha logrado precisamente satisfacer las necesidades, en este caso intelectuales, de la persona oyente. Es decir, habrá desplegado los tres tipos de valores estéticos y, en un intento de equilibrio, habrá llegado a una valoración lo más acertada (*accurate*) posible. Esto no impide que esa belleza sobrecogedora de lo sublime le haga sentir cosas al oyente, pero serán emociones derivadas de una apreciación analítica previa. Será un placer intelectual, no visceral.

Los teóricos del sentimiento, como Wagner o Schopenhauer, en cambio, prestaron atención a la expresión y consideraron “la música como el lenguaje del sentimiento, capaz de expresar y comunicar éste con todos sus matices” (en Fubini, 2005: 323). Así, llegamos a lo sublime por la belleza de las emociones que nos expresa la música, porque nos ha tocado el corazón y nos ha sacudido por dentro. Aquí ya no se trata tanto de técnicas y formalismos sino de conectar la indeterminación de las emociones con la indeterminación de la música, vivir algo abstracto en términos abstractos.

## 6. Conclusiones

Con todo, ambas posturas pueden ser totalmente complementarias y no excluyentes a la hora de valorar como *bella* una obra musical, y pueden también aunar las categorías y los valores que caracterizan a la experiencia artístico-estética. El *kalon* del que hablaban los griegos para referirse a algo bello, placentero y bien hecho puede encontrarse en una aproximación axiológica formal y sentimental. La estética musical debe dar cuenta de lo bello que hay en ella desde sus aspectos sensibles y racionales, pero no aceptando una dualidad excluyente, sino tomándolos como dos formas diferentes pero compatibles y complementarias de percibir y apreciar la obra musical.

En definitiva, para que un juicio estético sea legítimo y válido debe abarcar el conjunto de valores estéticos, desde esa distancia axiológica, pero también debe apelar a una emoción, a sentir algo. Las categorías y los valores que se despliegan en la acción, percepción y apreciación dirigidas a la música hablan, en última instancia, de una experiencia estética lo suficientemente real como para provocar una emoción en nuestro interior. A través de la conexión auditiva con los sonidos musicales, establecemos una relación con ellos y quedamos sujetos/as a todo aquello que venga de esa relación, tanto en términos emocionales como intelectuales.

Pero si no siento nada al escuchar una música o no estoy conectando con ella, no estaré dejándome introducir en su ilusión y no llegaré a jugar con ella a través de esa ilusión. Con ello se impide que la música evoque y emocione, y por consiguiente el proceso de experiencia artística-estética termina fallando y quedando sin resolución, sin posible catarsis. La experiencia estética total, por tanto, no está reñida con esa evocación, con el dejarse llevar y sentir un placer

visceral/intelectual, sino más bien es total gracias a esa evocación, y podemos considerarla un logro artístico porque ha conseguido acabar su recorrido y llegar a su punto final: el placer de la belleza.

## Bibliografía

- CLARAMONTE, J. (2016). *Estética Modal*, Madrid: Editorial Tecnos.
- (2021). *Estética Modal. Libro Segundo*, Madrid: Editorial Tecnos.
- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.
- KIVY, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre comprensión musical*, Barcelona: Editorial Paidós.
- LUKÁCS, G. (1966). *Estética 2. Problemas de la mimesis*, Barcelona: Editorial Grijalbo.
- ROWELL, L. (2009). *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- SAN MARTÍN, J. (2015). *Antropología Filosófica II. Vida humana, persona y cultura*, Madrid: Universidad Nacional a Distancia (UNED).

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0



Enviado: 05/01/2022

Aceptado: 04/07/2022