

**Entre las Musas y la Ciencia: una Reflexión sobre la Música y el
Criterio**

Miguel Sneyder Roth Calle

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título **Profesional en Filosofía y letras**

Directora:

Doctora Marcela Castillo Villegas

Universidad de Caldas

Facultad de artes y humanidades, Profesional en filosofía y letras

Manizales, Colombia

2021

DEDICATORIA

Este trabajo lo dedico a mis Maestros y amigos Carlos Orlando Rengifo y Fabián Valencia Moreno, quienes me inspiraron a creer en la fuerza de la música y en innumerables momentos de flaqueza, a creer en la mía propia. La dedico también y especialmente al curioso, al que no teme ver la manga del mago, caminar por senderos oscuros y llenar los vacíos del mapa.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi asesora Marcela Castillo por su infinita paciencia, a la Facultad, al Programa y sus docentes por hacerme enamorar de una carrera que jamás sospeché estudiar, a mi madre y a mi familia por el apoyo continuo que le ofrecieron a esta caminata sin brújula.

RESUMEN

El escrito se propone examinar la posibilidad de establecer criterios mínimamente objetivos para analizar en términos estéticos una obra musical: el autor establece un diálogo con teóricos como Roger Scruton y Richard Shusterman para ofrecer perspectivas teóricas aparentemente opuestas pero que terminan apoyando una visión común. También ofrece un ejemplo del análisis haciendo uso de una alegoría de tres posturas: el náufrago, el explorador y el lugareño; dichas posturas corresponden a un primerizo, a un iniciado y a un conocedor del tema y desde ellas parte un análisis a varios niveles de la novena sinfonía en Re menor de Ludwig Van Beethoven para mostrar cómo nuestro conocimiento afecta y enriquece la forma como escuchamos la música.

Palabras clave: Estética, música, juicio estético, criterio, objetividad y subjetividad

ABSTRACT

This text analyses the possibilities of arguing objective judgments in aesthetic terms for the analysis of music. The author uses the point of view of academics like Sir Roger Scruton and Richard Shusterman in order to give a wide perspective on the subject, and those apparently opposite points of view, support the author's one. There's also an example of this possible analysis and this is made by using the Castaway, the Explorer and the Local analogy, where the first is a First-timer, the second is an Initiate and the last one is an Experienced one in terms of a certain subject's understanding. Then this three postures face Beethoven's ninth symphony in D minor in order to show how knowledge impacts and enhances our perception of music.

Keywords: Aesthetics, music, aesthetic judgment, objectivity and subjectivity, criterion.

INDICE

0.	Introducción	7
1.	Apreciación musical: entre el <i>saber qué</i> y el <i>saber cómo</i>	9
1.1.	Saber, arte y tipo de valor.....	9
2.	Utilidad mercantil de las tendencias contra la inutilidad del arte: La batalla por la audiencia. 14	
2.1.	Mercado del arte y cifras	14
2.2.	El arte como necesidad.....	16
3.	Tres posturas: Una analogía.....	16
3.1.	El naufrago	18
3.2.	El explorador	19
3.3.	Lugareño.....	20
4.	Beethoven contra las tres posturas	22
4.1.	Naufrago.....	23
4.2.	Explorador.....	24
4.3.	Lugareño.....	25
5.	Referencias.....	31

Introducción

La discusión acerca del arte, suele verse permeada por un aura de subjetividad profunda y cómoda para su emisor ; la música, no escapa a este inconveniente: de ésta forma, cuando alguien enuncia públicamente que “X” música es mejor que “Y”, fácilmente, el partidario de la música “Y”, contesta que “se trata de gustos y los gustos son subjetivos”, a lo cual sigue un largo silencio reprobatorio contra el impertinente primer personaje, el partidario de “X”, aunque éste tuviese todo un arsenal de argumentos para defender su posición.

El criterio se define como un mínimo de reglas para establecer un juicio o tomar una decisión; en este caso se trata de la fundamentación del juicio estético; el partidario de “Y”, al afirmar que se trata de un fenómeno simplemente subjetivo, está, implícitamente eliminando cualquier regla a la que tuviera que atenderse para fundamentar el juicio estético sobre razones: eliminar las reglas y negar el debate argumentando la autoridad de la subjetividad en el juicio estético haría imposible la existencia de un criterio, toda opinión, fuese informada o completamente desinformada se encontraría al mismo nivel y sería igualmente válida.

Quien escribe este modesto trabajo, piensa que sí hay reglas para jugar al juego de la apreciación musical; aunque suene deliciosamente provocador, una obra puede ser *musicalmente* más valiosa que otra, es decir, sí hay criterios mediante los cuales efectuar un análisis medianamente riguroso de la música y sostengo además que, el hacer consciencia de la riqueza de los elementos que distinguen la música valiosa, de la mano con la actividad misma de exponerse constantemente a obras musicales y/o de hacer música puede llevar a una mayor profundidad del goce estético del espectador.

Es por ello que este texto se encamina a cuestionar si el juicio estético sobre la música puede tener algún atisbo de objetividad: ¿es válido apelar a algún criterio? O estamos frente a un terreno exclusivo de la opinión. En aras de alcanzar una mayor claridad para el lector no-músico he prescindido tanto como es posible de los tecnicismos propios de la actividad musical y dispuse el siguiente orden: primero, un pequeño desglose teórico-histórico para poner en contexto al lector con respecto a los límites del tema; segundo, una pequeña justificación que muestra la relevancia y actualidad de la discusión, tercero, una aproximación teórica a tres posiciones hipotéticas para el espectador de la música: la del náufrago, un espectador primerizo; la del explorador, uno más experimentado y la del lugareño, un espectador formado para comprender lo que sucede en una pieza musical y finalmente, desarrollaré un experimento mental donde cada una de las posiciones, se ve enfrentada a una obra compleja y bien conocida: la sinfonía N°9 en Re menor, de Ludwig Van Beethoven, también conocida como “Oda a la alegría”, esto con el fin de mostrar la diferencia en amplitud y profundidad que tienen las distintas posturas frente a una misma obra, lo cual permitirá hacer explícito el proceso de comprensión de una obra y mostrar cómo este proceso arroja luz sobre la apreciación de una pieza musical, lo cual equivale a pasar de una masa ininteligible y dispersa de sonidos que acaso en lo superficial lograr tocar una que otra fibra de emoción a descubrir una obra con una gran lógica y coherencia interna, que además de despertar una emoción sutil en lo más fácilmente perceptible, logra revelar pequeños secretos de su construcción, de ese entramado interno que suele permanecer en la oscuridad y que acaso nos hace un poco cómplices para con su creador.

1. Apreciación musical: entre el *saber qué* y el *saber cómo*

1.1 Saber, arte y tipo de valor

Para llegar al quid del asunto, ayuda remitirse en un primer instante a la naturaleza matemática de la música y a una cualidad que al mismo tiempo la distingue y aísla de las demás artes: en cuanto a su naturaleza matemática, recordemos que la música se da gracias a una forma particular e intencional de relacionar los sonidos: para que esta serie de relaciones entre un sonido y otro funcionen, esta debe tender a la máxima precisión posible y ya desde la antigüedad, se había establecido distintas teorías que, en aras de lograr dicha precisión, vincularon al sonido con el número, entre estos teóricos de la antigüedad destacan enormemente los pitagóricos: a ellos, a pesar de las sombras que rodean su existencia debemos el primer acercamiento entre la precisión y el arte de la música; la otra cualidad consiste en que se trata de un arte que se da en el tiempo, lo cual la hace especialmente perenne y con un lenguaje completamente exclusivo y técnico que muchos oyentes desconocen. Estas cualidades: la de ser un arte fugaz y cifrado para el profano hace que los primeros acercamientos a obras complejas sean especialmente difíciles en comparación, por ejemplo, con el grueso de las artes plásticas, donde siempre hay un objeto tangible sobre el cual regresar para examinarlo y “rumiar” su contemplación. La soledad de la música en los foros de discusión sobre arte se debe principalmente a que los músicos están demasiado ocupados interpretando su música como para volver al lenguaje común y explicar a las personas que no dominan el lenguaje musical, cómo entender aquello que suena. Pero ¿es necesario algún grado o tipo de *saber* para el disfrute de la música?

Entender las sutilezas y los detalles mejora nuestra capacidad de percepción de la pieza musical y enriquece la apreciación que podamos hacer de ella, además, cuando encontramos

excelencia en una obra de arte, las formas mediocres de esa expresión artística (menos ricas, con menor contenido, mal concebida, impertinente, etc.) se nos hacen menos “disfrutables”, así mismo, dirigir nuestra atención y dedicar nuestro tiempo a las obras maestras de la música, nos abre un enorme portón para apreciar obras con un nivel similar de complejidad y calidad (fuerza expresiva, uso adecuado de los recursos, ingenio en las repeticiones, armonía entre forma y contenido, entre otras características) y para ver estas cualidades no solo en obras del repertorio académico (donde muchas veces la densidad del contenido nubla la vista) sino que también nos permite encontrar la riqueza interior de piezas que escuchamos en géneros musicales más comunes en el día a día. Las obras más básicas de la música exigen muy poco del oyente porque no hay mucho que descifrar allí: la misma cadencia de cuatro acordes en el mismo orden durante toda la pieza no deja mucho a la imaginación y es más bien propia de ámbitos donde la música no es el centro del asunto, me explico: una discoteca moderna no requiere de gran complejidad porque su público está allí para socializar y bailar, no para concentrarse en los detalles y lo que sucede con la música, estos usuarios están allí para *disfrutar* del ambiente y de la interacción social con otras personas; reproducir allí una pieza musical un poco menos básica rompería con ese ambiente de “todos entendemos de igual forma esta música”: el nivel de apreciación y exigencia se iguala hacia abajo, tendiendo al mínimo. No hay que subestimar la función social y la riqueza en sentido antropológico del arte de masas, como advierte Shusterman (2002), formas de arte como el rap y el hip hop (y esto puede extenderse a muchos géneros urbanos actuales) han sido protagonistas de grandes movimientos sociales como portaestandartes de una fuerte crítica social, tanto a través del contenido como de las infinitamente variadas formas de su arte, Shusterman defiende también la riqueza de la fuerza discursiva (en este caso del rap) como un valor agonal, de confrontación por medio de argumentos que se presentan a forma de crítica

social e incluso a modo de crítica del arte mientras defienden su legitimidad y su derecho a mantener la etiqueta de “artistas”, que a veces parece reservada a protegidos de los académicos más acérrimos. Esta fuerte defensa que esgrime Shusterman a favor de la posición del rap y de muchos géneros urbanos como arte, podría parecer contraria a lo que este escrito trata de defender, sin embargo, mi crítica no se dirige contra la etiqueta de estas formas de expresión como “arte”, sino de forma específica al hecho de extender su inmenso valor como crítica social, su riqueza discursiva, su originalidad y su enorme poder de convocatoria hacia una riqueza técnica musical, ya sea de forma o de contenido, de la cual casi que carece si la comparamos con otras formas mucho más abundantes en recursos, hijas por un lado de la historia, por otro de la academia y por otro del folclor.

Si lo que pretendemos es centrar nuestra atención sobre la música, el *goce estético* de la misma, así como el de todas las artes va muy de la mano de la capacidad que tenemos para apreciarla, porque cuando algo se nos presenta como ininteligible desde el comienzo hasta el final es imposible disfrutarlo. Por ejemplo, en el campo del arte conceptual hay una gran cantidad de obras que se nos muestran como ininteligibles, en parte porque respecto a las grandes tradiciones plásticas anteriores, es tremendamente joven, se trata de un campo experimental y no tenemos muchas referencias para apoyar nuestra apreciación estética sobre ellas: el cerebro humano recompensa con disfrute lo que le es familiar y castiga con un mero escaneo lo extraño, es decir, lo percibe, pero no lo puede apreciar a profundidad. Es por esta razón que nuestra comprensión (por básica que sea) sobre la teoría de un determinado fenómeno artístico, en este caso la música, nos prepara para *disfrutar* futuros acercamientos al mismo tipo de expresión artística, ahora, al ser la música un arte tan poco tangible (su esencia está más en el tiempo que en el espacio), una comprensión mínima de su teoría es muy importante para comprender los

detalles de lo que sucede y agregarlos a esa biblioteca mental de referencias y familiaridades que nos preparan cada vez mejor para enfrentar con justicia a la obra de arte musical.

Si se me permite una analogía divertida propuesta por el argentino Alejandro Dolina (2010) veamos el caso del Quijote respecto a dos lectores: El primero, es un hombre de letras, que ha sido educado en la tradición literaria, que como mínimo conoce las grafías y la sintaxis del español, pero que además tiene cultivado su gusto por el género; el segundo es un marinero japonés que acaba de naufragar en las costas de España y se encuentra un montón de manchas de tinta en una resma de papel. El goce estético de quien tiene conocimiento como mínimo de la tradición y del lenguaje, será muchísimo mayor: tanto del Quijote como de Beethoven que quien ignora por completo la tradición y el lenguaje musical; pero no sólo eso, sino que su bagaje estético le permite establecer relaciones y distinciones entre, por ejemplo el bel canto del siglo XVII y el rock de los años 80, gracias a lo cual puede valorar las obras con un mínimo de objetividad de acuerdo a su contexto, a los recursos que utiliza, a sus letras, etc. En este orden de ideas, se hace muy pertinente una reflexión concebida por Roger Scruton, quien en una línea de pensamiento muy cercana a Dolina explica: “en la audición de la música están implícitas percepciones cruciales y básicas para su comprensión. Por ejemplo, está la audición del movimiento, como cuando uno escucha que una melodía, tema o frase se mueve de una nota a otra. Está también el escuchar tonos en oposición al escuchar sonidos entonados; el escuchar un tono más alto que el otro, el escuchar el ritmo (como lo opuesto a la secuencia temporal); el escuchar armonías como lo opuesto a conglomerados tonales y así sucesivamente” (Scruton, 2014) Todos estos elementos los presenta como “básicos” y en efecto, lo son respecto a otro nivel de apreciación y crítica del arte, el de la interpretación, pero, puesto que trabajaremos en un nivel menor de tecnicismos y complejidad, haré pequeñas separaciones dentro de estos

elementos básicos para establecer una jerarquía de complejidad entre ellos, estando en la base el elemento rítmico.

Ahora bien, hay formas distintas desde las que se puede hablar de *conocimiento* o *saber*, en este caso relativo a la música: optaré por hacer la distinción clásica, siguiendo a Damschen (2009) entre un *saber-qué*, es decir, un saber proposicional que se da fundamentalmente desde la teoría y un *saber-cómo*, caracterizado por la adquisición de habilidades personales corporeizadas (establecidas como hábito en un organismo viviente) para realizar exitosamente una acción. Si bien mi texto defiende que el conocimiento teórico es necesario para el desarrollo de una apreciación amplia de la obra musical, no es *suficiente* el disponer de este saber-que para apreciar y además disfrutar de la obra de arte musical; dentro del análisis que hace Damschen, se menciona otra posibilidad, previamente sugerida por David Lewis: un tipo de saber híbrido, donde la información y la habilidad están tan entretnejidos, que separarlos es mutilar la unidad perfecta que conforman. Es este caso híbrido el que nos interesa para la apreciación musical: Una persona perfectamente entendida en la lectura de partituras, en la armonía, gramática musical e historia de la música, puede perfectamente ser ignorante en lo que se refiere a la experiencia de estar en teatros exponiéndose a la música en vivo o carecer de referencias suficientes como para poder juzgar, con criterio, si la interpretación de algún pasaje de Mozart suena mejor bajo la dirección de tal o cual director. Es decir, el saber o el conocimiento al que me estoy y estaré refiriendo en este texto es un saber híbrido, que exige esa conjunción entre unas nociones de teoría de forma tal que se comprenda los aspectos formales y proposicionales de la música y la actividad constante de exponerse a la ejecución de piezas musicales para el enriquecimiento del criterio estético.

2. Utilidad mercantil de las tendencias contra la inutilidad del arte: La batalla por la audiencia

2.1 Mercado del arte y cifras

La idea de esta tesis tuvo su origen en una terraza: concretamente, la terraza de la sede Bellas Artes de la Universidad de Caldas, donde un individuo desconocido para mí, meneaba su celular en el aire tratando de conseguir una mejor señal de WIFI, tal como antaño se hacía con las antenas de televisión. Este individuo lo hacía para poder ver la transmisión en vivo de la Sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorák dirigida por el maestro colombiano Andrés Orozco Estrada con la Orquesta de la radio de Frankfurt en esa misma ciudad. Dicha sinfonía es una de las piezas más conocidas e interpretadas en el repertorio universal y su riqueza musical hace gala del genio de su compositor.

Por asuntos del azar, terminé sentado al lado de la persona que reproducía la transmisión y cuando comenzó, a ambos nos invadió la emoción y comenzamos a debatir sobre la interpretación que estaba llevando a cabo el maestro, dirigimos a nuestra forma las dinámicas (cuando se hace más fuerte el sonido, cuando más suave, cuando se acelera, etc) y debatimos al disentir entre nosotros en nuestras interpretaciones y la del maestro en el móvil. Tras esa experiencia, comprendí varios fenómenos de la música y conseguí un buen amigo, pero quedé con un enorme interrogante: Si hubiese sido una canción de las tendencias musicales que hoy en día inundan Youtube con géneros como reguetón, trap, rap, bachata y otros ¿se hubiese propiciado una discusión similar? ¿Hubiese ganado yo un amigo? a nivel musical ¿qué hubiésemos aprovechado de una pieza de las tendencias?

La interacción del grueso de la población con la música, se da, generalmente, de una forma completamente instintiva, casi primitiva. A pesar de que hace unos años, la enseñanza de música en los colegios brindaba un mínimo de oportunidades para que el pueblo se acercara a una apreciación más fundamentada, más procesada de la música, la rápida extinción de dicha formación conforme avanza el tiempo y el poder que la industria ejerce, parece superar a la artesanía; se hace cada vez menos relevante para el mercado laboral la formación de la faceta artística de la prole. Atendiendo solamente al criterio establecido por la industria, la población está más dispuesta a aceptar cualquier valor artístico, puesto que la música se ha tornado una necesidad del humano moderno tras la aparición del gramófono y sus sucesores y la industria musical puede brindar un suministro más que ilimitado de estímulos fundamentalmente audiovisuales: tengamos en cuenta que según los portales de Semana (2015) y Tubefilter (2019), en 2015 se subía a Youtube la aterradora cifra de 300 horas de contenido en horas por minuto real y el año 2020 cerró con 500 horas, lo cual implica que en un día de existencia humana se sube a la plataforma 720000 horas, es decir 30000 días en un día y en un año se subirán 10'920.000 días de video, o sea 300 siglos de contenido por 365 días del año, esto si despreciamos la tendencia al alza de las estadísticas. Éste fenómeno de la abundancia por sí solo no representa mayor amenaza, pero las causas y las consecuencias de este bombardeo de información son bastante siniestras y generan un círculo vicioso, un Uróboros que se devora a sí mismo: Las plataformas ganan dinero por tiempo de reproducción de sus videos, parte del cual se paga a sus creadores y a la industria, que está en capacidad de crear una gran cantidad de contenido en el mínimo de tiempo usando el mínimo de recursos, así que a cambio de un bajo uso de recursos en el mínimo de tiempo se consigue una cantidad abrumadora de ganancias, por lo cual conviene que el contenido sea: primero, de consumo rápido; segundo, fácilmente

digerible para que cualquiera lo consuma y tercero, que después de consumido, sea fácilmente desechado, olvidado y reemplazado, es decir, poco relevante, puesto que la meta es generar un dinamismo turbulento de intercambio de tiempo por dinero y no el fomento de la discusión, el desarrollo de la capacidad crítica, ni la promoción de actividades en la vida real. La serpiente de la industria musical crea contenido desechable para acelerar su muerte y tras morir se devora a sí misma para renacer.

2.2 El arte como necesidad

3. Tres posturas: Una analogía

Supongamos por un momento -retomando la breve metáfora sugerida en el programa radial “La venganza será terrible” (Dolina, 2010)- que un marinero japonés naufraga cerca de las costas de España y no tiene idea del castellano; logra abastecerse de comida y luego se aburre terriblemente en una costa deshabitada, hasta que se encuentra con un grueso manuscrito escrito en unos caracteres que no comprende: para él son manchas sobre un papel amarillento, para quienes comprendemos el español, en el título de la obra distinguimos lo siguiente: “El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. Nosotros, hubiésemos hallado una fuente de entretenimiento en nuestra solitaria y lamentable condición de náufragos, el marinero japonés habría encontrado material de fácil combustión para la hoguera de esa noche.

Cuando nos acercamos por primera vez a una obra de arte, lo hacemos siempre desde una entre varias posiciones determinadas (que no pretendo reducir exclusivamente a las que voy a tratar aquí): la del lugareño, la del explorador y la del náufrago: El náufrago no tiene idea de cómo llegó a la silla desde la que escucha el concierto de música, probablemente ha sido invitado por un explorador o tuvo la fortuna de hacerse acompañar por un lugareño, que puede iluminar un poco su sendero con una luz más generosa; el explorador tiene ciertas nociones adquiridas

con las cuales asimilar lo que sucede en la obra musical y unas aptitudes que le han permitido percatarse de lo que es esencial, a grandes rasgos, de la obra de arte; por último tenemos al lugareño, alguien que está muy relacionado con el tipo de arte allí presentado, (me resisto a llamarlo “experto”) es alguien que adquirió aptitudes gracias a un primer acercamiento y ha reflexionado, es decir, vuelto sobre el asunto una y otra vez, ha rumiado su contacto con la obra y educado su sensibilidad para posteriores acercamientos al mismo tipo de obra, por lo cual, se siente “como en casa”.

Puede ser que haya otra posición (o posiciones), una anterior, la de aquél que aún no se embarca, y creo que es importante distinguir dos subclases de este personaje: primero, aquél a quien la magnitud del tema le abrumba hasta el punto de no atreverse a embarcar, la podemos ver como un tipo de resignación anti-socrática -“solo sé que nada sé”- que conduce a la pasividad y no a la constante búsqueda e interrogación como la mayéutica y luego está la de aquel que juzga irrelevante adquirir ningún tipo de conocimiento sobre las artes para entenderlas. Particularmente para nuestro caso sobre la música, este personaje puede llegar a jactarse de su propia ignorancia y vale la pena detenernos solo un momento sobre él y recordar nuevamente la frase más popular de Sócrates, si la examinamos en contexto con el resto de datos que sabemos sobre él, nos damos cuenta de que no se trata de una jactancia sino una declaración trágica de la condición humana; la actitud de este personaje impide cualquier tipo de educación de la sensibilidad y el paso a cualquiera de las otras tres posiciones que expongo.

Para ahondar en cada una de las posiciones con respecto a una obra en específico, me quiero remitir a la obra “Sinfonía en Re menor” del compositor Ludwig Van Beethoven ya que, en el año 2020, se conmemoró el aniversario número 250 de su nacimiento. Sin embargo, antes quiero mostrar caso por caso lo que sucede con cada posición que propuse.

3.1 El náufrago

Muchas veces la posición del náufrago es la del punto de partida: un sujeto que por alguna razón termina sentado en la silla de un teatro esperando a que inicie un concierto de “x” música. El náufrago no entiende aún cómo funciona lo que sucede allí y probablemente no recuerda haber escuchado a Vivaldi en su vida. Ya su raíz etimológica reviste cierto matiz de tragedia, *naufragium* viene del latín *navis*, que significa nave o barco y del verbo *frangere*, romper, así, el náufrago es el resultado una nave rota: de igual forma el primerizo está en una situación que no es del todo amable, toda primera vez encierra algún tipo de dificultad que se evidencia cuando el sujeto, aturdido en el teatro, voltea a ver a sus compañeros de silla, se distrae y repara en algún detalle de su vestimenta cuando no comprende lo que sucede en la orquesta.

En este punto quiero que recordemos la situación del náufrago de mi primer ejemplo, un náufrago japonés que no tiene idea del castellano y se encuentra un manuscrito del Quijote: es imposible que este personaje experimente un goce estético con la lectura del Quijote, porque, en primera instancia, ¡no lo puede leer! Se necesita un conocimiento, por básico que sea para reconocer los caracteres, asociarlos con conceptos y sólo entonces, comprender al nivel más superficial la obra de Cervantes.

Ahora bien, el tema principal que nos convoca es la música ¿qué tienen que ver un náufrago y Cervantes con la música? Poco, pero sí la asociación que hemos hecho con algunas complejidades añadidas: Mientras la literatura queda consignada en papel y la pintura en un lienzo, la música es un arte que se desarrolla esencialmente en el tiempo, por lo cual, la comprensión del tiempo o *tempo*, es el primer elemento que enfrentamos al acercarnos a una pieza musical. Desde una edad muy temprana, podemos identificar e imitar ritmos y esa capacidad de identificar estímulos sonoros en el tiempo han hecho parte de nuestro set básico de

habilidades de supervivencia por miles de años; cuando, por ejemplo, ante una señal de alarma, podemos responder instantáneamente y refugiarnos en un lugar seguro, cuando identificamos el sonido de un animal peligroso o cuando se escuchaba a la distancia los redobles del ejército enemigo. Esta fijación del ritmo como unidad más básica del entendimiento musical se refleja hoy en muchos géneros musicales cuyos únicos recursos son una percusión y ritmos tan fuertemente marcados que los otros elementos fundamentales: la armonía y la melodía (al igual que la letra) pasan a uno segundo plano, no les es esencial.

De igual forma que la asociación entre caracteres y conceptos (significante y significado) componen el nivel más básico de acercamiento a un texto, la comprensión del ritmo es el nivel más elemental de la comprensión de la música.

3.2 El explorador

Había dicho que el náufrago llegó a esa silla en un concierto por accidente: el explorador sabe por qué está allí, tiene al menos una idea de entrada de aquello que va a enfrentar en el teatro, se trata de un iniciado. Como todo iniciado, el explorador es un individuo curioso, que está allí en búsqueda de algo: busca el sentido de esa pieza musical y la búsqueda de ese algo le permite comprender a un nivel menos básico que el del náufrago lo que sucede en la orquesta: cuando, por ejemplo se presenta el tema principal de alguno de los movimientos de una sinfonía y sutilezas, variaciones dentro del mismo, puede seguirlos y comprender su relación: mientras el náufrago ve manchas en el manuscrito que encontró, el explorador reconoce los enunciados: “en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”.

Una aclaración con respecto a esto que parece una escala que asciende hacia el lugareño es la siguiente: el lugareño no es un sabio respecto a los anteriores ni el explorador frente al náufrago; lo que diferencia a cada una de las posiciones que planteo es qué tan amplia es su

comprensión del arte. El náufrago, en el mejor de los casos encuentra una continuidad al ritmo y logra seguir alguna melodía mientras el explorador abarca la comprensión del náufrago y logra enlazar las piezas del rompecabezas que es una obra musical para encontrar un sentido particular dentro de la misma.

3.3 Lugareño

Examinemos por un instante la curiosa relación entre Platón y Sócrates: un joven Platón, ávido por respuestas y conocimiento sigue fervorosamente a un hombre que declara que su única certeza es la inmensidad de su ignorancia. Me atrevería a dibujar al lugareño como la figura socrática de esta relación: en muchos casos, un explorador ávido se encuentra con una persona que además de la pieza musical, tiene un contexto, un cierto bagaje que le permite establecer relaciones por fuera de la obra y ayuda a iluminar su camino, me explico: si vamos a la novena sinfonía de Beethoven, podemos decir muchas cosas fijándonos solamente en la obra, pero si nos salimos de ella, encontramos que ya en la fantasía coral había un precedente para lo que sería después lo que conocemos como el “himno de la alegría”, es decir, el tema principal del cuarto movimiento y podríamos seguir tirando del hilo hacia otros trabajos de Beethoven o por su letra hasta el mismísimo Schiller.

Propongo la figura de Sócrates porque el lugareño, es decir, el experimentado, sabe que la inmensidad de lo que no alcanzará a conocer siempre eclipsará con su sombra al terreno de lo que sabe, sin embargo, sigue aprendiendo y comparte esa pequeña luz con el explorador “platónico”, un explorador ávido que aspira a abarcar cada vez más hasta que, a su vez, la experiencia lo convierte en un Sócrates. De esta forma podemos eliminar al individuo arrogante de la posición de lugareño: el que cree abarcar el conocimiento mientras menosprecia el saber y el proceso ajeno, no es consciente de su propia diminuez dentro del gran campo que es el

conocimiento del arte, en este caso, de la música, lo cual lo convierte en una caricatura pintoresca del maestro que pretende ser.

Anteriormente expuse varias posiciones desde las cuales el espectador encara la música, sin embargo, todas estas posiciones requieren de un foco preciso de la atención, esto es, que ella se centre en el fenómeno concreto, pero la actualidad nos ofrece un panorama mucho más amplio que la simple forma clásica de la apreciación musical: hoy la gente no se reúne día tras día en torno a la música para dedicar un momento importante del día a dicha actividad, sino que el afán del día hace que la actividad de escucha sea un telón de fondo para desarrollar toda clase de actividades que, cuál ventanas de un computador, se van superponiendo la una sobre la otra y dejan atrás, como elemento amenizante, a la música. Nos encontramos con gran variedad de sonidos dispersos en el ambiente que se nos presentan como “lo normal”: Un bombardeo de música es lanzado desde un local que compite contra el del negocio vecino por atraer más clientes que no están allí por cualquier otro motivo excepto por la música misma.

Para nuestros ancestros, la música era un acontecimiento digno de atención: uno se sentaba y participaba, ya fuese como un espectador activo o como ejecutando la pieza como músico, además, la música estaba profundamente ligada a los fenómenos sociales particulares de cada cultura, a la historia, a la literatura y muchos otros campos: si nos ponemos a examinar la temática manejada por los compositores de épocas pasadas, encontramos una inmensa variedad de tópicos relacionados con los compositores y sus estilos: Bach, por ejemplo además de estar influenciado por el movimiento barroco incluso aportó y perfeccionó elementos que ahora hacen parte de la definición misma de este periodo de la música, pero no contento con esto, mejoró la precisión del método de afinación hasta entonces usado gracias a su obra “El clavecín bien temperado”; Mozart redefinió el estándar de perfección en la composición destacando con

excelencia en todas las formas musicales conocidas para su época, desde el informal y alegre scherzo (música “ligera” generalmente compuesta como divertimento para las cortes) hasta el réquiem, una de las formas más serias de la música clásica, además sembró las primeras semillas de rebeldía del artista para con sus mecenas y Beethoven rompió con todos los esquemas tradicionales de la sinfonía llevándola a un nuevo nivel de complejidad y duración y además contribuyó a la consagración del músico como artista independiente incluso afrontando a las más altas esferas del poder, como lo hizo en su carta al príncipe Lichnowsky: “Príncipe, lo que es usted, lo es por azar y nacimiento; lo que soy yo, lo soy por mérito propio. Príncipes hubo y habrá miles más, pero sólo hay un Beethoven” (Stringham, 1955). Ahora bien, la producción y reproducción masiva de música, que desde la invención del fonógrafo viene aumentando exponencialmente debería hacernos detener a pensar qué implica este fenómeno: los grandes músicos del pasado tardaban años en crear una obra presentable para el público, los músicos tardaban otros tantos años aprendiendo todas las técnicas necesarias para su ejecución y los espectadores llegaban a presenciar la música dirigiendo a ella toda su atención porque era considerada como algo valioso, que requería de un largo proceso creativo y activo en todos los implicados mientras hoy tenemos nuevos sencillos y nuevos álbumes que al siguiente día tienen cuatro millones de reproducciones.

4. Beethoven contra las tres posturas

En este apartado corresponde hacer un análisis de lo que sucede con la comprensión musical de cada una de las posturas que expuse anteriormente: se trata de un experimento mental donde quien escribe es el mismo conejillo de indias; He tenido la fortuna de enfrentar en vivo

múltiples veces esta pieza del repertorio universal y recuerdo nítidamente las impresiones que me causó ser su espectador a medida que me formaba también como músico. La siguiente, más que una mera especulación, es el transitar de mi proceso de interiorización de esta pieza a través de más de diez años de relacionarme con ella. Recomiendo enérgicamente visitar la versión de la novena sinfonía de Beethoven por la Western Eastern Divan Orchestra, bajo la dirección de Daniel Barenboim (2020), para tener una mayor cercanía con las interpretaciones tentativas que siguen a este párrafo.

4.1 Náufrago

Tal como se dijo anteriormente, el náufrago es capaz de percibir lo más elemental de la obra de arte, por lo cual encontraría algún sentido en las partes más melódicas y con más fuerza expresiva del primer movimiento, en concreto la primera parte. Seguramente tendría reminiscencias de unos motivos repetitivos o leitmotiv (pequeñas secuencias de notas con relaciones idénticas o muy similares entre sí, es decir que suenan igual o casi igual al repetirse) que escuchó en algún momento, pero no podría determinar con facilidad cuando fue que llegaron por primera vez y luego de que pasen los pasajes más fuertes, el problema llega cuando este primer movimiento comienza a evolucionar y a integrar nuevos elementos, cambios sutiles que transforman el carácter general de la pieza, ocurre justo allí la desconexión, porque la obra excede la capacidad de percepción del náufrago, entonces esperará por el siguiente movimiento; el segundo movimiento, rápido, enérgico, marcadamente contrastante y festivo. Este movimiento puede llamar la atención del náufrago y engancharlo con sus ritmos pomposos, es seguramente, después del cuarto, el más sencillo de asimilar, si bien hay elementos maliciosamente complejos que se camuflan bajo un velo de ligereza, lo fundamental de este movimiento no es especialmente complejo de percibir; el tercero será el movimiento más oscuro para el náufrago,

porque rompe relación con todos los anteriores y no tiene ese carácter entusiasta, tiene un carácter sereno, pero conserva cierta intensidad, pero la única forma de que cobre sentido es con una comprensión general de la obra, por lo cual el náufrago será nuevamente absorbido por la pieza y probablemente le será bello, pero aburrido; finalmente, el cuarto movimiento será donde más esté a gusto el náufrago. La primera parte presenta una breve introducción y acto seguido, se presenta el tema principal, el de la alegría, aquél fragmento cuya terriblemente mediocre y famosa adaptación al español reza: “ven escucha hermano la canción de la alegría”. Este tema se repite con los solistas y el coro y se convierte en el leitmotiv principal del movimiento, será además el principal asidero del náufrago y lo más “disfrutable” de la obra entera, porque es aquello que puede reconocer, le es familiar.

Esta primera aproximación tiene varios inconvenientes, entre ellos, el que no brinda una experiencia completa de la obra, sino una fraccionada y parcial, porque que el náufrago no tiene elementos para atar los cabos y establecer relaciones por ejemplo entre el primer y el segundo movimiento, entre el segundo y el tercero, entre el tercero y el cuarto y la síntesis del cuarto con el resto de los movimientos, lo cual parece ser el punto clave de la novena sinfonía, como veremos con el explorador y el lugareño.

4.2 Explorador

El explorador logra intuir a grandes rasgos los puntos esenciales de las partes, por ejemplo, que el tema del primer movimiento es extraordinariamente rico en variaciones. (curiosamente, este “poder reconocer” actúa como una especie de auto-halago: nos sentimos bien cuando logramos descifrar algo que en un primer instante podía parecer complejo, tal vez es ese el atractivo de las obras maestras, mientras más mejoran nuestras herramientas para extraer información y sensaciones, esa veta nos ofrece más y más recursos, al punto que no sabemos si

esa cantidad de recursos que creemos ver están realmente allí o qué tanto de eso tan significativo se lo dimos nosotros). El segundo tiene un ritmo un poco más dinámico, agitado e intenso además de una fuga, una estructura o forma musical en la cual unas voces contrastan en el ritmo con las demás voces y se persiguen mutuamente con melodías similares a modo de persecución, luego las voces de esta fuga se unen para formar una sola. Luego tenemos la gran incógnita: el tercer movimiento, adagio, un movimiento completamente distinto a los demás, que rompe con los esquemas porque a pesar de tener un carácter más bien apacible y dar una sensación de calma, presenta unos picos de tensión inesperada -el sentido de éste tercer movimiento dentro de la obra completa, difícilmente se encuentra al fijarse únicamente en el sentido técnico e interno de su composición- a los cuales sigue una pequeña pompa que da paso al cuarto movimiento, el más conocido de todos. “Freude!”, “alegría”.

El movimiento final hace un recuento del tema principal de todos los movimientos anteriores en el orden en que fueron apareciendo, para, finalmente, a modo de resolución, presentar el tema del cuarto movimiento, que, en su primera aparición lo hace sólo instrumentalmente. Los contrabajos introducen la melodía de una forma casi imperceptible, a ellos se suman todas las cuerdas, que, a la vez que repiten la misma melodía, le suman fuerza, luego de un intenso juego de tensiones, el tema principal explota con toda su fuerza y luego una pequeña sección interpretada por los instrumentos más agudos, desata el mismo estruendo del inicio del movimiento, con el que, por primera vez en la historia, entra la voz humana como protagonista de una sinfonía.

4.3 Lugareño

Frente al lugareño se expanden dos horizontes: uno completamente técnico y en cuanto técnico, objetivo e instrumental y otro horizonte, tal vez más libre y especulativo, que da pie a

más discusión y debate. El horizonte técnico abarca complejidades propias del lenguaje musical y entra en detalles eruditos en cuanto a lo netamente musical que pudieron escapar al explorador, tales como un giro melódico en las frases, la acentuación de la importancia de tal o cual instrumento por parte del director, los posibles motivos del tal énfasis. Por ejemplo, tras la introducción tímida del tema de la alegría, que nos presentan las cuerdas graves de la orquesta, llega una sección donde las tensiones se unen y durante de varios compases se sostiene esa tensión para generar un efecto de resolución mucho más potente y triunfal, sin embargo, no todas las interpretaciones ofrecen esta experiencia de la misma forma: algunas juegan más que otras con el tiempo, otras se apoyan más en el volumen para crear este efecto de tensión y otras interpretaciones optan por un balance: cada una de distancia de una forma u otra respecto de la partitura original, porque el director tiene una interpretación propia de la obra: una forma de verla y una forma de expresarla a través de su instrumento, que es la orquesta. Este es uno de los horizontes abiertos para el lugareño, que no se distancia mucho del explorador en cuanto a la naturaleza de su actividad.

El otro horizonte, se expande mucho más lejos de la obra en cuanto conjunto de sonidos y técnicas para representar lo escrito en una partitura: el horizonte especulativo es, en cierta medida, extra-musical, si bien está íntimamente relacionado con la música, por ejemplo: Sabemos de Beethoven que tuvo una gran admiración por la figura de Napoleón Bonaparte; el fuerte carácter del compositor lo puso en gran cantidad de ocasiones en malos términos con personajes que gozaban de una amplia protección del poder monárquico y Beethoven jamás se vio a sí mismo como artesano. Los músicos de su época, el gran Mozart incluido, eran vistos como artesanos: se veía de la misma forma a un panadero que concluía una tanda deliciosa de panes y a un músico que presentaba la más sublime de las piezas musicales: la actividad musical

nunca se vio como un proceso artístico sino hasta la llegada de Beethoven. Napoleón representaba para nuestro compositor una ruptura total entre el poder y las cosas que antes se encontraban absurdamente sometidas a él, entre ellas, la artesanía y el arte, así pues, cuando las huestes de Napoleón proclaman “Libertad, igualdad y fraternidad”, un Beethoven emocionado compone su tercera sinfonía, que en un comienzo se llamaría “Napoleón”, sin embargo, tras concluir, sucede algo totalmente inesperado: Napoleón se declara Emperador y Beethoven cambia inmediatamente de parecer, la llama Heroica y la dedica “al recuerdo de un gran hombre” y junto a esta caída de un héroe, cae su confianza en aquella proclama de “libertad, igualdad y fraternidad”. Como todos sabemos, Beethoven sufrió una pérdida gradual de la audición que lo llevó a una profunda depresión y a la sordera, es en este estado en el que se da a la composición de la novena sinfonía, su obra más representativa.

Movimiento I: Allegro ma non troppo, “Liberté”.

La obra nace de la más simple de las semillas musicales: la afinación de la orquesta. Cada que una orquesta va a tocar, se toca una serie de intervalos para garantizar que todos los músicos tocan con afinación idéntica, es lo más básico, es el principio más elemental: en esta sinfonía, el comienzo hace parte de la pieza dándole un aire primitivo que rápidamente se contrasta con la furia del tema principal: tres llamados a la capacidad máxima de volumen de la orquesta. La libertad, la primera de las proclamas de la revolución, aquella que ha de ser tomada por la fuerza y no sumisamente reclamada, este movimiento transmite esa fuerza y su conclusión enérgica y determinante anuncia el logro del fin propuesto, sin embargo, quedan dos proclamas más, lo cual indica que uno de los movimientos necesitaría una proclama distinta a las francesas.

Movimiento II: Scherzo, “Égalité”.

El segundo movimiento comienza con una forma musical que se hizo especialmente célebre gracias a Johan Sebastian Bach: una voz establece el tono y el ritmo de una melodía, luego otras voces van surgiendo con características afines y se comienza una persecución entre ellas, un delicioso juego entre consonancias y disonancias que surgen al ir tan juntas las unas a las otras, esta es la forma musical llamada fuga: en el segundo los violines se presentan como protagonistas, pero enseguida entra el resto de las cuerdas imitando su voz para luego distanciarse y distribuir el protagonismo: así se da un juego de tensiones al que luego se unen los vientos y finalmente se unen todas al mismo nivel en una fanfarria juguetona. Aquellas voces que antes se encontraban distanciadas en una lucha por el protagonismo se unen ahora en condición de igualdad para un vigoroso unísono. Al mismo tiempo se presenta musicalmente una idea mientras extra musicalmente da pie para interpretar la segunda de las proclamas de la revolución: igualdad. Conforme evoluciona musicalmente el movimiento, las voces dejan de atropellarse entre ellas y cada sección de la orquesta brinda el espacio para que la otra tenga su momento de protagonismo con variaciones de un mismo tema y es ahora cuando brilla el genio de Beethoven: nos lanza un guiño, casi imperceptible hacia el final del movimiento donde se anticipa la forma musical del cuarto movimiento, lo cual sugiere que por este camino hay algo de eso que se busca, de ese estado anhelado, de la “chispa del elíseo”, de Oda la alegría.

Tercer movimiento: Adagio, molto e cantabile, “Fraternité”

Nos presenta un contraste brutal en comparación con los dos movimientos anteriores: el primero y segundo movimiento transmitían energía, movimiento rápido y fuerte, pero éste tercer movimiento es un movimiento hipnótico, casi una fantasía, si lo miramos evolutivamente podría

ser la etapa culmen, como si los movimientos anteriores fuesen pequeños pasos para llegar a un objetivo: Libertad, como el primer requisito, luego igualdad para establecer unos consensos y finalmente llegar al deseado paraíso de Fraternidad, pero este movimiento se ve súbitamente interrumpido: las trompetas anuncian un cambio, un nuevo orden, tal vez un nuevo emperador y aunque por algunos instantes se mantiene la calma fraterna, no se trata más que de aquella que precede a la tormenta, la que trae el movimiento final.

Finale: ¡Presto, “Freude!”

Un estrépito sacude a la orquesta: casi todas las disonancias posibles reclaman nuevas melodías, exigen un cambio, los contrabajos lideran el reclamo que luego, en voz de un barítono dirá: “¡Oh amigos, no esos tonos! entonemos otros tonos más agradables y llenos de alegría. ¡Alegría, alegría! Acto seguido, la orquesta comienza a proponer sonidos explorando cada uno de los anteriores temas principales de los movimientos: La orquesta entera rechaza violentamente el tema del primer movimiento, como cuestionando ¿somos realmente libres y de serlo, todo está bien gracias a ello? la respuesta entonces no es la libertad; luego los vientos proponen el tema del segundo movimiento, pero la orquesta también lo rechaza: un nuevo emperador ha sido declarado, ello implica necesariamente el surgimiento de unas nuevas desigualdades además del discurso vacío de su portavoz y como consecuencia de ello, la confianza en una supuesta fraternidad, no es más que una ilusión y así el tercer tema también es rechazado, sin embargo, de las cenizas de todos ellos surge un nuevo elemento, ya vaticinado: alegría, un tema ascendente, un objetivo que no busca especialmente la grandeza ni ostentación, sino la simple y llana felicidad, un estado en el que todos estamos en bienestar:

“¡Alegría, bella chispa divina,

hija del Elíseo!

¡Penetramos ardientes de embriaguez,

¡Oh celeste, en tu santuario! Tus encantos atan los lazos

que la rígida costumbre rompiera;

y todos los hombres serán hermanos

bajo tus alas bienhechoras”

En pocas palabras, la propuesta de Schiller (s.f), adoptada por Beethoven fue reemplazar ideas que acarrear tantos conflictos como la lucha a muerte por la libertad, la eterna batalla entre las singularidades y la igualdad y un malestar conjunto y silencioso camuflado como fraternidad por el más sencillo de los sentimientos humanos: la alegría, la felicidad. El simple hecho de velar por una felicidad general, hace innecesarias las guerras y da un vuelco a todo un sistema de valores basado en metas individuales seguidas por quienes han perdido de vista el norte, que es la felicidad.

Lo anterior es una interpretación extra musical de lo que ve un lugareño en la novena sinfonía de Beethoven, si se quiere especulación en buena parte, pero con asidero en reglas y elementos que provee la teoría musical.

5. Referencias

- Barenboim, D. (Dirección) (2020). Beethoven: Symphony No. 9 Daniel Barenboim & the West-Eastern Divan Orchestra (complete symphony). Extraído de:
https://www.youtube.com/watch?v=HljSXSsm6v9M&ab_channel=DWClassicalMusic
- Carnegie Hall. (s.f) *Standard English Translation*. Extraído de:
<https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/All-Together-A-Global-Ode-to-Joy/Texts-and-Translations/English>
- Damschen, G. (2009). Dispositional Knowledge-How Versus Propositional KnowledgeThat. Debating Dispositions. Issues in Metaphysics, Epistemology and philosophy of mind. Berlin, De Gruyter
- Dolina, A. (2010). Alejandro Dolina responde sobre la definición y calificación de la música. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=eik3V8gocnQ&ab_channel=orongolat
- Ingenieros, J. (1987). El hombre mediocre. Bogotá, Editorial Retina
- Lockwood, L. (Dirección) (2009). Why beauty matters [Película]. BBC
- Scruton, R. (2014). La experiencia estética: Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura. México, Fondo de Cultura Económica.
- Semana (2015). Youtube recibe 300 horas de video por minuto. Extraído de:
<https://www.semana.com/cuantos-videos-recitbe-youtube-minuto/208804/>
- Shusterman, R. (2002). Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte. Barcelona, Idea Books, S.A.
- Stringham, E. (1955). Listening to music creatively. New Jersey: Prentice-Hall INC.

Tubefilter. Hale, J. (Autor) (2019). More Than 500 Hours Of Content Are Now Being Uploaded

To YouTube Every Minute. Extraído de:

<https://www.tubefilter.com/2019/05/07/number-hours-video-uploaded-to-youtube-per-minute/>