

MANUEL ADOLFO ESPEJO MOJICA
ID.: UM10703HAH17685

WESTERN MUSIC AESTHETICS IN CONTEXT II (ESSAY)

Asignación:

**La estética musical a través de la historia: una lámpara en el
laberinto**

ATLANTIC INTERNATIONAL UNIVERSITY
HONOLULU, HAWAII
AGOSTO DE 2012

ESTÉTICAMUSICAL DE LA CULTURA OCCIDENTAL EN

CONTEXTO II

Nombre del estudiante: MANUEL ADOLFO ESPEJO MOJICA
de ID: UM10703HAH17685

1...La estética musical a través de la historia: una lámpara en el laberinto

Abordar la tarea de elaborar un escrito relacionado con la estética es, aunque lejos de ser imposible, exigente y de alguna dificultad, por cuanto, al igual que la epistemología, la moral, la ética y toda disciplina filosófica, se encuentra inmersa en el flujo continuo de la historia y de las sociedades, y así como en las aguas del río de Heráclito es imposible bañarse dos veces, por más de que se intente entrar y sumergirse en las ideas la estética de otros tiempos y aún de los presentes, apenas pueden verse las huellas que esas ideas han dejado en el cauce de la humanidad y tomar nota de ellas como guía para purificarse y nutrirse en las aguas de la actualidad. En el caso específico de la música, por ser ésta un arte que basa su existencia en momentos y recuerdos, para convertirse así en el paradigma e imagen misma de lo efímero del ser, la pretensión de aprehender su esencia, de capturar su belleza o de racionalizar su finalidad se hace aún más ardua, máxime si se toma en cuenta que su vida misma depende como mínimo de tres personas o *agentes*, como las denomina la Profesora Pilar Holguín de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en su texto “Métodos de Análisis Estético” (2008, p. 189): alguien que la cree (compositor), alguien que la ejecute (intérprete) y alguien que la escuche (oyente).

Por lo tanto, antes de entrar en materia, es necesario delimitar algunos aspectos de este texto en lo concerniente a su espectro histórico – social y a sus posibles limitaciones de índole práctico. Por una parte, se ha escogido como terreno para la indagación estética la música de la cultura europea occidental, ya que como anota Enrico Fubini en su “Estética de la Música”, “la progresiva conquista por parte de la música de un *status* fundamentalmente estético es una

vicisitud propiamente occidental y cristiana, en la que no se reconocen otras culturas, ya que en ellas la música desempeña una muy distinta función.” (Fubini, 2004, p. 27 – 28). Esto quiere decir que un análisis de la música de contextos diferentes, requeriría establecer principios teológicos, políticos o sociales de tipo netamente utilitario que distan de considerarla como un elemento hecho para la revelación de muchos aspectos humanos diferentes de los mencionados, con el goce sensible como medio de aproximación, que es como se concibe en occidente.

En lo que toca a la práctica de exposición de este texto, cabe anotar que, al igual que todos los textos que hablan de música y a diferencia de los que tratan de las artes visuales o literarias, debe hacerlo prescindiendo de la materia misma de la que se habla, dejando al lector la inquietud de recordar o acudir personalmente a las fuentes musicales que serán materia de discusión. Sin embargo, se procurará proveer, en la medida de lo posible, direcciones de acceso a sitios de internet que permitan experimentar auditivamente lo descrito.

Así, la pretensión de este texto es, inicialmente, realizar una excursión por diferentes períodos de la historia y del pensamiento occidental, buscando en ejemplos musicales concretos, en lo posible familiares aún para quienes no son allegados de manera profunda y cotidiana al quehacer musical, las huellas que permitan encontrar cuales eran los razonamientos y las aspiraciones estéticas de esos momentos y cómo esas huellas han participado en la construcción del cauce de los acontecimientos que nos hacen lo que somos hoy en día. Luego de esta excursión y como producto de la misma, se expondrá una valoración de la conveniencia de crear en intérpretes, creadores y lo más importante, en oyentes, la conciencia sobre las implicaciones estéticas de su papel en la evolución y permanencia del arte de los sonidos.

La división usual de los períodos de la historia del arte, a saber: Antigüedad Clásica, Edad Media, Edad Moderna (Renacimiento – Barroco) y Edad Contemporánea (Neoclasicismo (Ilustración) – Romanticismo y Siglo XX hasta hoy), resulta ser adecuada para los propósitos de exploración de este escrito y será la que se utilice en el transcurso del mismo. Sin embargo, la multiplicidad de tendencias artísticas y diferencias conceptuales que caracterizan el Siglo XX y nuestros días, hacen necesario dedicarle a este un capítulo aparte. Esta excursión tendrá como referentes principales a Enrico Fubini y su obra “Estética de la Música”, quien describe de una manera sucinta y clara el pensamiento estético musical en las diferentes épocas, a la “Historia de la Música Occidental” de Donald Grout y Claude Palisca que compendian y ejemplifican con sencillez las diferentes épocas del desarrollo musical, y a Theodor Wiesengrund Adorno y su obra “Teoría Estética”, en la que expone puntos fundamentales para entender el arte contemporáneo y actual.

2...El pensamiento musical del mundo antiguo

La sociedad Griega de los siglos VII a.c. hasta su anexión al Imperio Romano generó los pensadores que sentaron las bases de la filosofía en general y por lo tanto de la estética como su rama dedicada a lo sensible, sin que en ese entonces se hiciera dicha distinción. La música, por su presencia extensa en diversas actividades y su facultad de evocar y representar lo efímero e invisible, cercano al alma, fue un punto de especial atención para esta sociedad, por lo que en los escritos de Pitágoras, Damón de Oa, Platón, Aristóteles y Aristoxeno de Tarento se encuentran varias páginas dedicadas a su papel en el plano moral y educativo.

Así, los grandes pensadores griegos vieron la música desde dos aspectos diferentes: un aspecto ideal, en el que se entiende como la máxima expresión del

equilibrio universal y del equilibrio del alma, en cuya especulación se encuentra el entendimiento de los valores máximos de la humanidad, y un aspecto material, en la que se le ve como una simple *τέχνη* (*techné* – *oficio*), un oficio manual e incluso indigno, reservado a momentos específicos como la recitación poética, el acompañamiento de la tragedia, los *simposios* (reuniones de amigos) y las competencias Apolíneas, pero con una fuerte función social, educativa y espiritual. Esa función es el *Ethos*: Así como la pintura está hecha para imitar e inmortalizar la figura humana, la música como arte del tiempo está dotada de la capacidad de imitar lo que en el ser humano es temporal, específicamente sus sentimientos y emociones. De esta forma, quien se expone a esta *mimesis* experimentará una *catarsis* o purificación de esos sentimientos y emociones representados. Por esto, el joven noble debe ser educado en la música, para entender y juzgar convenientemente lo que escucha y filtrar aquellos sonidos que hagan bien a su alma de los que le conduzcan al simple disfrute vulgar.

Casi todos los aspectos de la técnica, la teoría y el pensamiento estético al respecto de la música pasaron prácticamente incólumes a la sociedad del Imperio Romano durante la ocupación de Grecia por parte de éste, en detrimento de las músicas etruscas o itálicas de las cuales no queda huella (Grout & Palisca, 2004, Vol. I, p. 24), por lo que Roma sirvió simplemente de puente para que dichas ideas llegaran hasta la Edad Media a dominar el panorama sin ningún obstáculo.

Un ejemplo milenario

Puesto que la costumbre de ejecución en la antigua Grecia consistía principalmente en improvisar sobre patrones determinados por los modos (escalas o armonías) y los pies (patrones rítmicos), y ya hemos visto cómo quienes escribían de música se dedicaron a indicar para qué servía y por mucho, como Pitágoras, a establecer matemáticamente de qué estaba hecha, pero no hay

referencias a obras específicas y su interpretación, no han llegado hasta nuestros días muchos ejemplos escritos de música. Sin embargo, algunos fragmentos en papiros encontrados en Egipto, que proceden de la época Romana y lápidas en algunos lugares de Grecia y sus alrededores muestran letras del alfabeto acompañadas de algunos símbolos, escritas sobre sílabas de poemas e himnos, que corresponden a una notación musical que se atribuye a Arquitas de Tarento (Siglo V A.C.) y cuya descripción llegó a la edad media y a nuestros días gracias al tratado *Εἰσαγωγή Μουσική* (Introducción a la música) de Alipio de Alejandría, del siglo IV D.C. (Polo Barrales, 2005).

Gracias a esos fragmentos, podemos aproximarnos (pero no con total exactitud, como se ha dicho anteriormente) a una experiencia sonora, que es la que desde nuestra orilla de la historia nos permitirá proponernos un camino estético hacia la música de la antigüedad clásica. La composición más antigua íntegramente conservada de éste tiempo es el Epitafio de Seikilos, de aproximadamente el año 200 A.C., encontrado en una tumba en Turquía, cerca de Éfeso (Wikimedia Foundation, Inc., 2010).

Esta composición¹, clasificada como *escolión* o canción de reunión, fue encontrada en el epitafio de un tal Seikilos para su esposa Euterpe. Dista mucho en su sonido y su carácter de ser una obra triste y lúgubre, similar a las misas de difuntos de la tradición cristiana occidental, que es lo que tal vez esperaríamos de acuerdo con nuestra costumbre. Antes bien, su sonido se siente como un canto que invita a disfrutar la vida, representado en su impulso melódico

¹ Una grabación, que busca aproximarse a la ejecución original de esta obra, puede escucharse en la página de YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=9RjBePQV4xE>

preferentemente ascendente y su ritmo predominante en pié yámbico (sonido corto – sonido largo). Con esta melodía, se apoya el sentido vital y esperanzador del texto que dice: “Brilla mientras vivas, procura no sufrir sin medida, la vida existe sólo por un instante, y el tiempo cobrará lo suyo” (traducido del texto en inglés que aparece en la página <http://www.youtube.com/watch?v=9RjBePQV4xE>).

Lejos de intentar por medio de la audición comprobar o rebatir las ideas platónicas y aristotélicas sobre el modo y ritmo, basta con afirmar que la construcción y el sonido de esta pequeña pero significativa composición, cumplen con el cometido de producir un deleite sensible por medio del cual es posible reconciliarse, aunque sea momentáneamente con el instante presente y permitirse postergar el sufrimiento ante la contemplación de una miniatura que en su eternidad nos recuerda nuestra fugacidad.

En cuanto al pensamiento estético musical antiguo, se puede concluir que aunque la belleza no es aún el objeto principal de estudio del arte sonoro en aquel entonces, no era posible para los griegos concebir una obra que lograra su *ethos* sin pasar por el hecho sensible de producir placer, idea que trasciende todo el pensamiento musical de occidente (Fubini, 2004, p. 72). Es éste el primer punto de divergencia con otras culturas, en las que se usa la música con fines similares a los que encontramos en la antigua Grecia (exaltación divina, acompañamiento teatral, recitación poética, educación, salud, etc.) pero sin reflexionar sobre el gusto del oyente como principio activo, convirtiéndola para ellos en una especie de herramienta cuya apariencia sensible es indiferente.

3...La Edad Media

Todo el pensamiento musical greco – romano, pero en especial el aparato ético – moral de Platón es legado a la tradición cristiana imperante en la Edad Media europea a través de personalidades como los llamados Padres de la Iglesia (entre los más destacados, San Basilio Magno, San Clemente de Alejandría y San Agustín de Hipona) y del filósofo Severino Boecio, quienes retoman dichas ideas adecuándolas a las necesidades de la naciente Iglesia Cristiana y le dan el valor a la música de ser el vehículo propicio para la exaltación divina y el acercamiento del alma a Dios, pero expresando siempre preocupación por que el componente sensible de la música no opacara dicha función, ese nuevo *ethos* cristianizado. Igualmente, la división de la música como armonía y equilibrio y experiencia sensible, definida por Boecio en las clasificaciones: música mundana, o sea equilibrio universal, música humana, o sea equilibrio corporal y del alma, y la música instrumental, serán un eje del pensamiento de ésta época (Fubini, 2004, p. 82).

Sin embargo, hacia el final de esta época, la aparición de una notación musical progresivamente diastemática² en el siglo XI, que respondió a la creciente necesidad de conservar de la manera más exacta posible para la memoria la ingente cantidad de cantos que correspondían a diversos tiempos y oficios eclesiásticos, así como a la por entonces novedosa costumbre de componer la música, diferente a la improvisación con base en patrones y hábitos, coincidió con la introducción de una incipiente y primaria polifonía en el ámbito de la música eclesiástica, proveniente de costumbres populares y de la música religiosa no litúrgica (Grout & Palisca, 2004, Vol. I, pp. 97 - 98), hechos tales que comenzaron

² La notación diastemática, que comienza con el sistema desarrollado por Guido D'Arezzo (Siglo XI), se refiere a aquella en la que es posible reconocer las alturas absolutas o relativas de los sonidos representados, a diferencia de la notación de neumas que no tenía ningún punto de referencia (adiastemática).

un cambio en las ideas estéticas al respecto de la música, pues aportaban nuevas complejidades al arte musical que llevaban a los músicos teóricos a ocuparse más de dichas herramientas, sus usos y potencialidades estéticas, antes que a las elucubraciones éticas y morales de sus antecesores (Fubini, 1995 (2004), pp. 85 - 87). De esta forma, conceptos como consonancia, disonancia y armonía (en un nuevo sentido más sensible y menos metafísico) comenzarán a fijar los elementos de juicio para describir y definir lo bello en la música de aquella época.

Huelga decir, que sería completamente erróneo pensar que la música profana y popular no existiese en aquellos tiempos. Por el contrario, la riqueza de los cantos de goliardos, juglares, trovadores y troveros es objeto de estudio y fascinación aún en la actualidad, a pesar de las escasas fuentes que permitan reproducirlos de manera fidedigna. Dicha escasez no corresponde a la falta de interés de los habitantes de esta época por transcribir dichas composiciones, sino al alto costo y grado de especialización y dificultad que dichas transcripciones reportan, por lo que se prefería aplicarlos a la valiosa música de la Iglesia. Sin embargo, sobreviven diversos manuscritos en notación neumática y algunos en tetragrama que han permitido aproximarse a obras tan importantes como los “Carmina Burana” o cantos de la abadía de Beuren, que tratan sobre la “trilogía preferida” de la juventud masculina (no sólo medieval) consistente en el vino, las mujeres y la sátira (Grout & Palisca, 2004, Vol. I, p. 80) y el “Juego de Robin y Marion” del trovero Adam de la Halle, que corresponde al género conocido como *pastorela*, ancestro lejano de la ópera cómica (Grout & Palisca, 2004, Vol. I, p. 84).

Sonidos de la Edad Media

En esta parte del recorrido, se pretende mostrar las dos caras de la moneda: por un lado, la música religiosa, con su *ethos* platónico de transmisión del mensaje

divino pesando sobre ella y por el otro, la música profana, semilla siempre presente de la música como arte humano que crecerá en los tiempos siguientes.

Se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que en la versión monofónica de la música religiosa medieval, es decir, el canto gregoriano, se parece mucho a la pintura románica y bizantina, con un estatismo, una obscuridad y una severidad aparentes que incitan al oyente a la quietud, a escuchar atentamente el mensaje de la divinidad, se entienda o no la lengua latina en la que discurre el texto. El adjetivo “aparente” que se ha usado, se refiere a que, al igual que las mencionadas pinturas coetáneas, estas obras poseen un brillo y un movimiento en potencia, como la flecha que se encuentra en el arco tensado al máximo, esperando un sutil tirón del entendimiento para desencadenar una veloz carrera hacia la comprensión y aceptación de los misterios que porta.

El canto gregoriano es una de las expresiones musicales más conocidas por su difusión como música religiosa dentro de la Iglesia Católica y aún como “música de relajación” en medios comerciales. Sin embargo, para facilitar al lector algunos ejemplos que le remitan a esta emblemática forma de música, se le sugieren tres grabaciones de obras disponibles en la Internet: Ave María³, Introitus Spiritus Domini⁴ y Alleluia⁵.

Así mismo, la versión polifónica de la música religiosa medieval, representada desde el más sencillo *organum* hasta las complejidades del *ars nova* muestran el

³ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=d6ILOoa47Vo>

⁴ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=vArNf76XxYo>

⁵ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=KnU4yLZs8BU>

creciente colorido e iluminación del período llamado gótico, cuya máxima manifestación se percibe en los vitrales de Notre Dame, Exeter, Colonia o Westminster, o en las expresivas pinturas de Cimabue, Buoninsegna o los primeros grandes maestros flamencos (Spengler, 2006). En efecto, este tipo de música, que puede aparecer a veces recargada y exagerada en sus procedimientos melódicos, resemblance aquellas construcciones ojivales con vitrales policromados, en ocasiones incomprensibles, pero a los cuales es inevitable observar con gran admiración. Así, la obscuridad anterior que obligaba a meditar en quietud el mensaje divino era reemplazada por la luminosidad y el dinamismo que representaban a la divinidad omnipresente y siempre activa, como expresara uno de los principales filósofos de la época, Robert Grosseteste (Siglo XIII): “La primera forma⁶ corpórea, que algunos llaman corporeidad, es la luz, en mi opinión. Esto porque la luz en su misma naturaleza se difunde a sí misma en todas las direcciones” (Grosseteste, 1978 (2010)).

De éste estilo, menos popular que su antecesor el canto gregoriano y que su sucesor renacentista, se ofrecen cuatro ejemplos en los que puede encontrarse su contraste con el pasado y el espíritu de búsqueda de la mencionada luminosidad: Organum Duplum supra Alleluia Pascha Nostra de Leonin⁷, Organum a 4 supra Viderunt Omnes de Perotin⁸, Gloria de la Missa Notre Dame de Guillaume de Machaut⁹ y Sequentia de Phillpe de Vitry¹⁰.

⁶ La Forma primaria, entendida en el contexto del discurso neoplatónico, corresponde a la idea perfecta de algo.

⁷ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=Gq5B3M4jRtQ>

⁸ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=O2TDS255jSE>

⁹ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=4U7mPwGx7Ls>

¹⁰ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=JtoYzKX-e2A>

En cuanto a la música profana, se ha seleccionado un canto que se podría considerar como epítome de la expresión popular de la época: se trata del canto No. 196 de la colección Carmina Burana, llamado “In Taberna Quando Sumus” – Cuando estamos en la Taberna (Harsch, 1996). De esta obra, se dispone tanto de la versión más moderna y popular realizada por Carl Orff¹¹, como de versiones que de manera exhaustiva buscan aproximarse a la recreación del ambiente medieval¹². En ambas, puede notarse ese espíritu de descomplicación contrario a la fuerte presencia religiosa, la melodía es sencilla y repetitiva, hecha para que todos los asistentes a una taberna la vociferaran más que cantarla, agitando sus jarras llenas de espirituosos líquidos. Una sección intermedia, que imita sarcásticamente la recitación eclesiástica, incrementa su carácter pagano y cómico. Su belleza, seguramente no reconocida por los encumbrados teóricos de la época, radica precisamente en su poder de liberar al hombre de las tensiones tanto de la labor física como de la intelectual, por medio de su sencillez melódica y rítmica, en la que casi es posible sentir la relajación provocada por la embriaguez.

Así, el pensamiento musical de la época, continuación de las doctrinas éticas de la antigua Grecia, queda ciertamente reflejado en la realidad sensible de sus obras. Las obras religiosas, cuya calidad estética radica muchas veces en su complejidad y monumentalidad, con sus sílabas alargadas y ornamentadas pretenden dejar muy claras las palabras y su sentido místico, para lograr así el cumplimiento de su misión de vehículos de la palabra divina y formar las almas de los hombres buenos, miembros de la Iglesia. Por su parte, la música profana, con formas repetitivas y fácilmente reconocibles, parecería que no pretendiera llegar

¹¹ Una interpretación puede escucharse en <http://www.youtube.com/watch?v=-XqwSOX98e8>

¹² Por ejemplo, la interpretación en <http://www.youtube.com/watch?v=7DMcG3UCYO>

más allá de la experiencia sensible, sin embargo, es esta misma pretensión de futilidad y transitoriedad la que le otorga la libertad de ser simplemente bella y ganarse, con esa belleza, un lugar privilegiado en el intelecto del oyente.

4...La Edad Moderna

La herencia idealista y ética de la antigua Grecia sufre con la consolidación de la polifonía como lenguaje musical, un proceso de singular disolución. Por un lado, la división entre música ideal y música sensible se deshace en la preocupación de los teóricos y pensadores por las crecientes complejidades de esta última, para encontrar que aquello que se ubicaba en un lugar indeterminado del universo se explicaba de una manera concreta en la naturaleza misma del sonido, por lo que ocuparse correctamente de este garantizará la aproximación a ese abstracto anhelo ideal de épocas pasadas. En lo tocante al aspecto ético, la ecuación que ubicaba al placer como medio para producir un sentimiento se desplaza en sentido contrario: la música promueve una emoción en el oyente, quien finalmente disfruta (o sufre) sintiéndola, por lo que el *telos* de la música ya no es la emoción, sino el placer en sí. Ambas ideas concuerdan con el pensamiento renacentista que busca la belleza en la imitación transparente y proporcionada de la naturaleza (Fubini, 2004, p. 105).

Con estos principios, se formarán corrientes que en principio (siglos XV y gran parte del XVI) defenderán la polifonía y encontrarán formas de depurarla de los *ex abruptos* a los que esta llegó en el *ars nova*, fijando reglas claras y sencillas que darán origen a lo que conocemos como contrapunto y armonía, así como configurando además el sistema tonal como lenguaje predominante sobre los modos eclesiásticos. Entre ellos encontraremos compositores y teóricos reconocidos de la época como el flamenco Johannes Tinctoris, y los italianos Gioseffo Zarlino y Giovanni Artusi. Entre ellos, cabe destacar a Zarlino, quien

utiliza la descripción matemática de los cuerpos vibrantes para establecer los principios fundamentales de la armonía tonal que se desarrollará posteriormente, a la vez que aterriza el ideal de la música *mundana* por medio de su explicación física (Fubini, 2004, p. 95).

El final del siglo XVI marca la tardía llegada del espíritu renacentista a la música (Fubini, 2004, p. 93). Si bien se suele identificar al Renacimiento musical con la polifonía, este hecho es puramente cronológico, puesto que la corriente de pensamiento que inspiró la literatura de Dante, la pintura de Leonardo y la arquitectura de Brunelleschi buscaba mirar al pasado greco – latino, y esta mirada se dio en la música de manera postrera, cuando ya las otras artes transitaban por el manierismo hacia el barroco. Así, los músicos y pensadores de mediados y finales del siglo XVI encontraron la polifonía inadecuada para un verdadero renacer del arte musical grecolatino, que encontraron basado en la música como elemento acompañante y potenciador del texto cantado, por lo que promovieron la sencillez melódica sustentada en un aparato armónico sin grandes pretensiones, representado en el *bajo continuo*¹³, dando paso a lo que se conocería como melodrama, que es la semilla de la ópera. Entre quienes defienden esta posición, se encuentran el flamenco Henricus Glareanus y los italianos de la llamada *Camerata Fiorentina* o *Camerata dei Bardi*¹⁴, de los que Vincenzo Galilei (padre de Galileo) es su miembro más destacado (Fubini, 2004, p. 98).

¹³ El bajo continuo era el conjunto compuesto por un instrumento grave (una viola da gamba bajo o un violonchelo) y un instrumento armónico (teclado o laúd) que hacía sonar los acordes sobre los que se sustentaba la línea melódica. En ocasiones, la parte del teclado era doblada por conjuntos instrumentales. Se puede asimilar a la función que cumplen el teclado, la guitarra y el bajo en conjuntos de música popular como el rock o el Jazz

¹⁴ La “*Camerata dei Bardi*” era un conjunto de intelectuales, músicos y literatos que se reunían en el palacio del Conde Giovanni Bardi en Florencia a finales del siglo XVI.

De ese mismo espíritu de regreso al pensamiento greco – latino, ya entrados en el siglo XVII, surge una teoría que si bien no determinó en gran medida la creación musical del Barroco, tuvo un eco renovado en el Clasicismo y el Romanticismo. Se trata de la teoría de los afectos, es decir, una codificación minuciosa de los efectos anímicos y emocionales producidos en el oyente (Grout & Palisca, 2004, Vol. I, pp. 324 - 325), que busca retomar la doctrina del *ethos* platónico, pero, como ya se dijo, teniendo el placer como meta y no como medio. Planteada con claridad por Zarlino y Galilei, su sistematización más completa fue realizada por el jesuita alemán Athanasius Kircher (Fubini, 2004, p. 104).

No obstante la fuerte oposición a la polifonía, apoyada en gran parte por la Iglesia Católica de la Contrarreforma, la autonomía de la música sobre el texto ganó paralelamente un amplio terreno que permitió el florecimiento y desarrollo de la música instrumental. El racionalismo y el empirismo, corrientes de pensamiento predominantes en la época, favorecieron el estudio de la música desde puntos de vista matemáticos y físicos. Así, continuando con la obra de Zarlino y Artusi encontramos entre los “libertadores” de la música como lenguaje autónomo a Martín Lutero, René Descartes, Gottfried Leibniz, Leonhard Euler y finalmente a Jean Phillip Rameau (Fubini, 2004, p. 102).

La imagen del renacimiento musical vs. La cima intelectual del barroco

Para lograr un acercamiento sensible a los pensamientos musicales expuestos anteriormente, se han escogido dos obras que se encuentran en los dos extremos que dichas ideas plantearon. Por un lado, acudimos a la obra del gran Claudio Monteverdi, compositor que en sus madrigales compendia el sentido de la llamada por el *seconda prattica*, es decir, el uso de la música al servicio del texto,

librándola de los compromisos de la rigurosa teoría contrapuntística a favor de la expresión, buscando que la melodía y la armonía, en particular el uso de la disonancia fueran fiel reflejo de las palabras cantadas (Grout & Palisca, 2004, Vol. I, p. 323). En la “contraparte” ofrecemos una conocida obra del compositor alemán Johann Sebastian Bach, de quien puede decirse sin lugar a dudas que resume en su trabajo la intelectualidad y racionalidad de la música instrumental del barroco.

Caludio Monteverdi escribió nueve libros de madrigales, es decir canciones no religiosas con temas diversos (descripción de paisajes, temas amorios, pequeños dramas, etc.) en los cuales se observa una clara evolución desde un estilo moderadamente polifónico hacia el melodrama de comienzos del barroco. La obra escogida para esta discusión es “Amor”¹⁵, de las tres que conforman el opúsculo “*Lamento della ninfa*”, que a su vez hace parte del octavo libro de madrigales llamado “*Madrigali guerrieri et amorosi*”, datado en 1638 (CPDL.org, 2010).

En la audición de esta obra puede sentirse la magistral conjunción entre texto y música, objetivo de la *seconda prattica*. Aún sin estar familiarizado con el idioma italiano, la melodía imprime a cada parte del texto su melancólica intención. Es fácil encontrar, por ejemplo, el sentido de lamento en las palabras repetidas, cuya melodía asciende en cada reiteración, agregando la tensión espiritual de quien ha sido abandonado que se eleva como una petición al cielo. También los comentarios narrativos del coro masculino se unen al lamento, pasando de la mera descripción a convertirse en el apoyo que la doliente ninfa reclama en su tristeza. No cabe duda de que el aparente sacrificio de la monumentalidad lograda

¹⁵ Grabación disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=wAPxEW16SCA>

por maestros anteriores como Josquin des Prez, Gesualdo di Venosa o Adrian Willaert no ha sido en vano, pues con la simplificación de la melodía y el acompañamiento sencillo y claro del bajo continuo se pudo desplazar el placer de la belleza, de la admiración por el entramado contrapuntístico, imagen sonora de los rosetones y vitrales gótico como se mencionó anteriormente (vid. supra, p. 9), a la claridad del sentimiento conmovido por el sonido de la música.

La obra que se toma como ejemplo de Johann Sebastian Bach es la conocidísima Toccata y Fuga en Re menor BWV 565¹⁶. Quienes hemos escuchado esta obra, aún sin tener conciencia de ello, nos enfrentamos a un edificio sonoro de grandes dimensiones y construcción monumental que conduce a un estado de perplejidad comparable al que se puede sentir al ingresar a lugares como la Catedral de Viena, el Palacio de Versalles o la Capilla Sixtina. El asombro es de tal magnitud, que en ocasiones puede confundirse con el terror. Su contundente y entrecortado inicio es una frase imperativa que llama al silencio, en medio del cual surgirá la revelación de increíbles misterios sonoros. De esta forma, la Toccata, el ejercicio de reconocimiento de la tonalidad para el oyente y de la técnica y digitación para el ejecutante, se convierte en todo un discurso que anuncia con palabras altisonantes la próxima llegada de la expresión suprema de la práctica equilibrada, racional, pero al mismo tiempo elegante y espiritual de la polifonía, representada en la fuga.

La entrada de ésta ressemble una espiralada nube de incienso que deja ver, entre rayos de sol, una indescriptible pero portentosa figura que avanza levitando hacia nosotros para revelarnos, desde su etéreo pedestal, verdades racionales y

¹⁶ Puede escucharse en http://www.youtube.com/watch?v=FXoyr_FyFw

matemáticas con las palabras espirituales de la melodía, la forma y la perfección armónica. Por supuesto, esta es solo una de las miles de imágenes que pueden aparecer en la mente del escucha, pues por su carácter de música absoluta no pretende en realidad formar ninguna, sino plantear la pregunta. Puede verse así como el valor estético que se obtiene de una pieza de esta forma y magnitud, se encuentra precisamente en su capacidad de alejarse del lenguaje humano, de eludir significados verbales o visuales intencionales (Adorno, 2004, pp. 109 - 111) y proponer retos estéticos o como los denomina Adorno (2004, p. 164), enigmas, a quien lo escucha.

Como conclusión de esta parte de la historia, se puede afirmar que el período de la Edad Moderna es el que marca la liberación de la música y en cierta forma también de los músicos de un carácter servil que le había acompañado durante siglos, ya que, bien sea a partir de la suavidad, sencillez y transparencia textual de la música vocal tardo – renacentista y del barroco temprano, en la que se disfraza un imperativo que mueve con precisión las más diversas emociones, o en las construcciones sólidas y profusamente ornamentadas e iluminadas de la música instrumental, con su eterna pregunta irresoluta, se sueltan las riendas para que el arte y los artistas de los sonidos ocupen posiciones de liderazgo en un hecho artístico, que pasa de ser un acompañante de ocasiones especiales y órdenes políticas y religiosas, a tener su propio ritual y espacio, como poco a poco lo fueron ganando también la pintura, la escultura y la literatura.

5...Edad Contemporánea

La llegada de la ilustración en el siglo XVIII afectó todos los aspectos de la vida cotidiana en el mundo, al punto que se puede incluso relacionar con la independencia de todas las colonias europeas en América. La actividad y el

pensamiento musical no estarían por supuesto exentos de dicha influencia, que lleva a la música desde el lugar que ocupaba en el fondo de la jerarquización de las artes, a ser el arte principal e ideal en el siglo XIX.

En el comienzo de esta transformación, en el medio germánico se discutía lo tocante a la música instrumental con respecto a la esencia y significado de ésta. Es así como en Alemania se lleva a cabo el desarrollo de la teoría de los afectos por parte de teóricos como Johann Mattheson (“La nueva orquesta Abierta”) y Adolph Scheibe (“Doctrina de Figuras”) quienes en sus obras hacen correspondencia una a una de las emociones humanas con determinados movimientos melódicos, armónicos o timbres orquestales, formando una suerte de léxico con sus correspondientes reglas retóricas y sintácticas (Fubini, 2004, p. 108), basados en los efectos encontrados en el acompañamiento del texto en el melodrama. Ésta concepción dio lugar al surgimiento del *Empfindsamer Stil* (estilo sensitivo), representado por Carl Phillip Emmanuel Bach (hijo de Johann Sebastian) y otros músicos del norte de Alemania, quienes ponderaban su estilo como aquel que “«llega al corazón» por medio de la melodía”, al contrario de la música del pasado (principalmente la de J. S. Bach), a la que rechazaban como un árido e inútil acompañamiento incapaz de expresar cualquier cosa (Fubini, 2004, p.108).

Por otro lado, las especulaciones sobre la música previas a la plenitud de la ilustración, comienzan a verla en un sentido autónomo como expresión pura del sentimiento, generando debates y discusiones con quienes querían mantener el status de la música como un acompañamiento servil y racional de la poesía.

Dichas discusiones nacen en el ámbito del melodrama (ópera) entre los partidarios de la *Tragedie Lyrique* francesa, coherente desde el punto de vista dramático y racionalmente musicalizada, y los defensores de la ópera italiana,

que sacrificaba la construcción y ejecución dramáticas para favorecer el lucimiento de los cantantes y de la orquesta, es decir, demostraba más musicalidad (Fubini, 2004, p. 111).

En una línea similar de discusión, se encuentran las disputas entre Jean Phillippe Rameau, ya mencionado por su defensa de la música y más específicamente de la armonía como representación del orden natural y elemento unificador e independiente de la nacionalidad o el idioma, y Jean Jacques Rousseau, quien tomando partido por la primacía de la melodía en el melodrama italiano y por la perfecta unión entre música y palabra, denuncia el exceso de racionalidad de Rameau. Esta discusión, a la postre, entrará a ser mediada por otros enciclopedistas e ilustrados como Diderot y D'Alembert en Francia y Kant en Alemania, quienes junto con el concepto de gusto, es decir, la capacidad subjetiva de discriminar las sensaciones introducido por el pensador inglés Anton Ashley Cooper, Conde de Shaftesbury (Wikimedia Foundation, Inc., 2010) y que hizo eco en varios ilustrados franceses como DuBos, Voltaire y Batteux, comienzan a otorgar a la música el papel de lenguaje independiente e indeterminado (Fubini, 2004, p. 118).

Ésta visión del enciclopedismo será la que finalmente contribuya a la reforma tanto de la apreciación de la música como de su realización, dando paso a su entronización en la cima de la jerarquía de las artes que caracterizó al romanticismo. En efecto, el pensamiento del siglo XIX encontró el mayor potencial de la música precisamente en su falta de significados directos y expresos, a pesar de todos los esfuerzos por racionalizarla y dominarla concientemente desde el *ethos* griego hasta las *figuren* alemanas, en una época en la que pueden caber las palabras de Adorno al respecto del arte moderno: “las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera ese mundo” (Adorno, 2004, p. 10). De esta

manera, los filósofos más destacados del siglo XIX, entre ellos Schelling, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche considerarán a la música el arte perfecto, por cuanto la función del arte es representar lo inrepresentable, hablar los lenguajes no verbales y acudir a partes del alma a las que no puede accederse por medio de la lógica o la razón.

El final del siglo XIX trae entonces nuevas preocupaciones para los pensadores al respecto de la música, una vez reconocida su autonomía y su poder como arte. De un lado, Richard Wagner pretende elevar el carácter de la música al regresar por una parte al pensamiento de Rousseau de la necesidad de reunir de nuevo la poesía y la música como artes que nunca debieron ser separados, a lo que Wagner agrega los conceptos escenográficos y dramáticos de su “*Gesamtkunstwerke*” (Obra de arte total) y por otra a una cierta reaparición de las “*figuren*” en el concepto de los *leitmotiven* (motivos conductores) (Fubini, 2004, p. 125). En otra orilla, Eduard Hanslick en su obra “De lo bello en la música” toma la recién ganada autonomía de la música para someterla a una visión positivista inscrita en la corriente estética del formalismo, en la que se promueve la idea de que el valor estético del arte se encuentra en sus aspectos estructurales, subvalorando o incluso ignorando los efectos y las apreciaciones emocionales que puedan involucrarse al juzgar una obra (Fubini, 2004, p. 128). Esta última visión favorecerá el desarrollo de ciencias como la musicología, la psicología de la música o la sociología de la música.

Una muestra de la Edad Contemporánea

Entre la extensa producción de música que aparece entre 1750, año del fallecimiento de Johann Sebastian Bach y el comienzo del siglo XX, cuando en la música, como en todas las artes, comienza la aparición de una amplia multiplicidad de tendencias que marcan una nueva era de desarrollo, no es

sencillo inclinarse por un limitado número de ejemplos en los que la estética de esta época pueda ser resumida. Así, es difícil escoger en una paleta que trae desde la perfección y equilibrio formal de las obras de Haydn, Mozart, Schubert o Brahms hasta la exuberancia de piezas como las de Liszt, Berlioz, Wagner, Bruckner o las de cualquiera de los adeptos a las corrientes nacionalistas como Dvorak, Tchaikowsky o Rimsky – Korsakoff. Sin embargo, tomando en cuenta los aspectos expuestos, muchos de ellos aparentemente en irreconciliable disputa, es posible verlos plasmados en la música de Ludwig van Beethoven: la música producto de la mente de este maestro renano aparece simultáneamente como lenguaje absoluto del sentimiento, perfección y respeto de la forma, y en el caso específico de las obras en las que incluye la voz, unión clara y fluida de texto y música.

Es así como el sublime cuarto movimiento de la 9ª sinfonía¹⁷, que incluye la conocida “Oda a la Alegría”, con texto de Federico Schiller, se toma como punto de referencia para ejemplarizar la música del siglo XIX y su merecido puesto que este siglo le otorga como primera entre las artes. La belleza de esta obra está más allá de cualquier duda. Es al mismo tiempo descriptiva y enigmática: los acordes y la frenética melodía del inicio anuncian algo de lo que puede percibirse su carácter terrible y poco amable, pero no su naturaleza, que entra en combate con fragmentos de los movimientos anteriores y con referencias a la conocida melodía del coro, que sin depender del texto describe algo espiritual y portador de sosiego.

La unión con el texto es una pieza maestra en donde cada sílaba se apoya en acordes fuertes y maravillosamente enlazados que funcionan como plataformas que

¹⁷ Grabación disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=PtU8dm08XCE> (parte 1), <http://www.youtube.com/watch?v=F2IVQIBIDtU&feature=related> (parte 2) y http://www.youtube.com/watch?v=S9hWrmz_ZXw&feature=related (parte 3)

pretenden lanzar este canto en todas las direcciones: hacia las profundidades de los menos favorecidos y abandonados de toda alegría como esperanza, hacia los seres libres como un credo, como un elemento de unidad y fraternidad, y hacia el cielo mismo como súplica y acción de gracias al mismo tiempo.

Para concluir, puede decirse que el pensamiento del siglo XIX, el siglo del nacimiento de varias naciones, de nuestros sistemas económicos, educativos y científicos actuales es también el siglo en el que el arte se reivindica como parte esencial del espíritu humano, en especial la música, que demostró finalmente que desde su humilde posición anterior de artesanía vulgar siempre nos ha permitido el contacto con lo indescriptible e inenarrable y que ahora, como reina de las artes, nos abrirá puertas a nuevos mundos que antes nos estaban vedados por que no podíamos comprender el espíritu de los sonidos.

6...Siglo XX y actualidad

No puede declararse finalizado del todo el ciclo que comienza en el romanticismo. Las ideas estéticas, al fin de cuentas, siguen las líneas que se determinaron en el siglo pasado: existe un formalismo que niega la posibilidad de que la música tenga alguna función expresiva, se centra en la idea de la música en sí misma, cerrada e impenetrable, es bella o no, válida o no, admisible o no dependiendo de forma exclusiva de la coherencia de sus diferentes componentes, sean estos tonales o atonales, aferrados a las formas clásicas o establecidos como un *continuum* sonoro renuente a finalizar. En ésta línea se encuentran pensadores como Igor Stravinsky, Leví – Strauss, Leonard Meyer, Boris de Scholezer y Gisèle Brelet (Fubini, 2004, pp. 135 – 139).

De otro lado, la música trata de someterse a premisas estéticas menos centradas en sus aspectos constitutivos y más en sus aspectos emotivos, buscando un significado y un lenguaje en su organización, como se ve en los planteamientos de Suzanne Langer, quien afirma que en efecto la música es un lenguaje simbólico de expresión de sentimientos, pero que no posee unidades significativas prefijadas, sino que nacen y mueren en cada obra (Fubini, 2004, p. 140). En una orilla opuesta, se han extendido estudios de semiología encargados de la música como lenguaje, basados en gran parte en los estudios de la música tonal realizados por Heinrich Schenker, quien encuentra la existencia de diferentes capas estructurales en la música tonal, asimilables a unidades significativas (Fubini, 2004, p. 142), que han llegado a generar teorías como la semiología musical de Jean Jacques Nattiez o la teoría generativa de la música, evidentemente emparentada con el análisis lingüístico, planteada por Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (Lerdahl & Jackendoff, 1999)

En un punto independiente de las visiones anteriormente mencionadas, encontramos al filósofo alemán Theodor Wiesengrund Adorno, uno de los puntos de referencia obligados en la estética del siglo XX. Su principal postulado, que aplica a todas las artes, se basa en el contenido de verdad de una obra, que no es otra cosa que la solución objetiva del enigma que plantean, a la cual sólo se llega por medio de la reflexión filosófica (Adorno, 2004, pp. 172 - 175). De esta manera, el arte no está limitado en términos de representar o no representar, de significar o ser bello por su forma, sino que su valor se encuentra precisamente en lo que oculta o en lo que deforma, que es precisamente lo que alberga la esencia del objeto al que alude la obra de arte (Adorno, 2004, pp. 340 – 341).

De esta manera, librando al arte de sus funciones sociales, éticas y morales, Adorno es uno de los principales defensores de la Nueva Música, aquella que, a partir de los excursos que comienzan a apartarse del manejo tonal en Debussy,

Ravel y los demás músicos impresionistas, llega a los planteamientos de nuevos sistemas musicales como el dodecafonismo de Schönberg y la segunda escuela de Viena y a partir de ahí a planteamientos teóricos que varían de obra a obra, como las composiciones de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage y otros compositores contemporáneos.

Para terminar esta excursión por la estética de la música, cabe decir que la música contemporánea no puede captarse escuchándola con el alma puesta en los conceptos tajantes de bello / no bello, significativo / no significativo, etc. prevalentes en el pasado. De hacerlo así, la multiplicidad de estilos que aparecen en la música del siglo XX y la actualidad, podría terminar acogándose a la tesis de Arthur Danto: “El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica.” (Danto, 2005). Las obras del presente no están pensadas para un placer inmediato o una emoción inmediata, se dirigen al alma, pero su tránsito es diferente y aún inexplicable, según la conclusión de Adorno: “La decadencia del arte de la que hoy es tan habitual como resentido hablar sería falsa, formaría parte de la adaptación. La desublimación, la ganancia inmediata y momentánea de placer que dicen que el arte tiene que proporcionar, queda intraestéticamente por debajo del arte, pero realmente esa ganancia de placer no puede ofrecer lo que se espera de ella” (Adorno, 2004, p. 423).

Arte musical del siglo XX

Como muestra de la música del siglo XX, se escogió un fragmento de la obra “El Martillo sin Amo” de Pierre Boulez¹⁸. La diferencia entre ésta obra y todas las descritas anteriormente es abismal. En las demás era fácil seguir estructuras cercanas al lenguaje como frases, palabras, armonías o partes específicas. Se tiene entonces la sensación de una obra “fea”, que no llena nuestras expectativas. Sin embargo, acercarse a una obra de este estilo, implica la misma mente abierta que es necesaria para contemplar una pintura de Dalí o apreciar una escultura textil: no está hecha para ser bella ni para representar, sino como un reto que nos obliga a leer entre líneas e interpretar más allá de lo puramente sensible. Esta obra reúne varias ideas contadas como en el hablar cotidiano, con altos y bajos, cambiando de acento de acuerdo a la intención y ofreciendo un panorama previo de lo que será una serie de poemas cantados por una contralto. El subtítulo “Avant l’artisanat furieux”, además, entrega una “pista hacia el enigma”: los sonidos se suceden como las ideas y vociferaciones de quien ha perdido algo importante y necesita encontrarlo de inmediato.

Como conclusión en cuanto al arte musical contemporáneo, a pesar de la recalcada importancia de tener la mente abierta y dispuesta, es necesario tener la prudencia y precaución suficientes para evitar emitir juicios estéticos sobre la música del siglo XX basándose en una validez que aún no es evidente y apreciándola como dice Stravinsky de manera “esnobista” (Stravinsky, 1939 (2006), p. 33). Debido a que los aspectos formales y semánticos de esta música aún no son parte del dominio público como sí sucede con la música de los siglos anteriores, que son conocidos aunque sea de manera básica por ser compartidos en gran parte con los géneros populares, podemos ubicarnos en un primer peldaño de la apreciación estética, en el que muy posiblemente se ubicaron los no

¹⁸ Grabación en <http://www.youtube.com/watch?v=DJ2L9Of4gJY&feature=related>

conocedores de las complejidades polifónicas en su primera aparición: “me gusta” o “no me gusta”; el paso siguiente, preguntarse “por qué me gusta” o “por qué no me gusta” dependerá de las aspiraciones y necesidades intelectuales y espirituales de cada persona.

7...Un Laberinto y una Lámpara: a manera de Conclusión

“Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (Adorno, 2004, p. 9). Esta frase, más que expresar un pesimismo profundo de cara al quehacer musical, en todas sus etapas, es decir, la creación, la interpretación y la audición, plantea un enorme reto: la música, como una expresión humana cuya fecha, lugar y razón de nacimiento se pierde en la noche de los tiempos, cuya función ha pasado desde la servil compañía de la palabra hasta la revelación suprema de las entrañas del sentimiento humano, se ha convertido en un laberinto lleno de falsas salidas que llevan al desencanto y hasta al aborrecimiento de este arte. Así, la reflexión estética es como una lámpara que permite encontrar la puerta adecuada que lleva a la comprensión y el disfrute, sin embargo, su forma de uso aún se encuentra confusa y tal vez por eso elitizada.

Es por eso que cobra importancia en los espacios de formación musical, incluidos en ellos los conciertos, que forman al público, promover la reflexión estética, por supuesto en niveles diferentes. Las preguntas del ¿Cómo?, el ¿Por qué?, y el ¿para qué? de las obras musicales son la constante desde la Antigua Grecia hasta nuestros días. Hasta ahora, dichas preguntas se han dejado en manos de los filósofos y eventualmente de los compositores, pero en la medida en que se hagan parte de la cotidianidad de los intérpretes y escuchas, se puede garantizar en gran medida una continuidad y una mayor evolución en el arte musical.

Esta es misión de los músicos educadores y de los educadores de éstos, quienes deben, a su vez asumir el papel de “intérprete del intérprete” o “cuarto agente” en el hecho musical, como describe Pilar Holguín: “Así pues se da cabida, necesariamente a otro sujeto dentro de la música: el intérprete, pero el intérprete del intérprete musical y por ende el intérprete del compositor, en la situación en la que ninguno de los dos realice un texto de análisis estético musical; este hecho se dará en la misma medida de la articulación entre música y filosofía, pues este “otro” intérprete develará el contenido de una composición musical a través de su comprensión, expresión o traducción del objeto” (Holguín Tovar, 2008, p. 190). La asunción de este papel, permitirá al educador, sin lugar a dudas, ser el portador de la mencionada “lámpara” que permita a las personas a su cargo y por intermedio de ellas a los compositores, intérpretes y escuchas presentes y futuros encontrar el disfrute consciente de la música.

8...Bibliografía

Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética* (20a ed.). Madrid: Ediciones Akal.

Aristóteles. (2005). *Patricio de Azcárate, Obras de Aristóteles (1873). Política, Libro Quinto, Capítulo V*. Recuperado el 14 de 07 de 2010, de Phñ, Proyecto Filosofía en Español: <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc03173.htm>

Aristóteles. (2005). *Patricio de Azcárate, Obras de Aristóteles (1873). Política, Libro Quinto, Capítulo VI*. Recuperado el 14 de 07 de 2010, de Phñ, Proyecto Filosofía en Español: <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc03176.htm>

Aristóteles. (2005). *Patricio de Azcárate, Obras de Aristóteles (1873). Política, Libro Quinto, Capítulo VII*. Recuperado el 14 de 07 de 2010, de Phñ, Proyecto de Filosofía en Español: <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc03178.htm>

CPDL.org. (15 de 07 de 2010). *Claudio Monteverdi*. Recuperado el 16 de 07 de 2010, de CPDL.org, Free Choral Sheet Music: http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Claudio_Monteverdi

Danto, A. (2005). *Temakel - Mito, Arte y Pensamiento*. Recuperado el 18 de 06 de 2010, de El final del Arte: <http://www.temakel.com/textfildanto.htm>

Fubini, E. (2004). *Estética de la Música* (2a ed.). Madrid: Machado Libros.

Gómez Pantoja, J. (2003). *Historia Antigua: Grecia y Roma*. Barcelona: Ariel.

Grosseteste, R. (1978 (2010)). *On Light or The Beginning of Forms, translated by Clare C. Riedl*. Recuperado el 05 de 07 de 2010, de Athenaeum Reading Room: <http://evans-experientialism.freewebspace.com/grosseteste.htm>

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2004). *Historia de la Música Occidental* (Vol. I). Madrid: Alianza.

Harsch, U. (1996). *Carmina Burana - Carmina Potoria*. Recuperado el 14 de 07 de 2010, de Bibliotheca Augustana: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur_cpo1.html#196

Holguín Tovar, P. J. (2008). *Métodos de Análisis Estético*. (M. d. Jacquier, & A.

Pereira Ghiena, Edits.) *Actas de la VII Reunión - SACCOM* , 187 - 194.

Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1999). Una visión general de la estructura jerárquica en la música. *Orpheotrón, No. 5* , 17 - 42.

Pérez Perazzo, J. I. (2002). *La música en la Antigua Grecia o el Preámbulo de la Música Occidental*. Recuperado el 09 de 07 de 2010, de Hitos de Nuestro Sistema Musical: http://www.histomusica.com/hitos/20_grecia.html

Platón. (2010). *La República*. Recuperado el 13 de 07 de 2010, de Formarse Libros: <http://www.formarse.com.ar/libros/republica.zip>

Polo Barrales, F. (06 de 2005). *La teoría musical griega: Las obras teóricas más tardías*. Recuperado el 15 de 07 de 2010, de Alonso Cano: Revista Andaluza de Arte, No. 6:
<http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano6/LA%20TEOR%CDA%20MUSICAL%20GRIEGA%202.htm>

Spengler, O. (2006). *La decadencia de Occidente, Volúmen 1, Capítulo IV*. Recuperado el 4 de 07 de 2010, de La Editorial Virtual:
http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Spengler_Oswald/LaDecadenciaDeOccidente_Vol01_04.htm

Stravinsky, I. (1939 (2006)). *Poética Musical* (3a. ed.). (E. Grau, Trad.)
Barcelona: Acantilado.

Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética: La estética medieval*. Madrid: Akal.

Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Akal.

Wikimedia Foundation Inc. (12 de 03 de 2010). *Seikilos Epitaph*. Recuperado el 14 de 07 de 2010, de Wikipedia, the free encyclopedia:

http://en.wikipedia.org/wiki/Seikilos_epitaph

Wikimedia Foundation, Inc. (14 de 04 de 2010). *Historia de la Estética*. Recuperado el 10 de 06 de 2010, de Wikipedia, la enciclopedia Libre:

http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_estetica