

**LA ESTÉTICA NIETZSCHEANA. UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE
REGGAETÓN Y MÚSICA CLÁSICA.**

JELIZZA VIVIANA GALVIS MOGOLLÓN

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2013

**LA ESTÉTICA NIETZSCHEANA. UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE
REGGAETÓN Y MÚSICA CLÁSICA.**

JELIZZA VIVIANA GALVIS MOGOLLÓN

Tesis de grado para optar al título de FILÓSOFO

Director:

DR. JORGE FRANCISCO MALDONADO

Filósofo

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2013

AGRADECIMIENTOS

Aquellos que esperaron que mis frutos dieran logros, gracias por la paciencia que mostraron hacia mí.

A mis padres, por ese apoyo económico y moral que me ofrecieron durante el transcurso de mi vida. A mi único hermano, por siempre confiar en mí y mostrarme su apoyo. A mis demás familiares por siempre mostrarme los valores básicos para enfrentar toda dificultad que se presentara en la vida.

Al igual, agradezco a Daniel Ramírez, por ese apoyo y ayuda incondicional que me ofrece cada vez que lo necesito. A mis amigos que siempre creyeron en mí, y que me mostraron la fortaleza para seguir adelante.

Y no olvidando a mi director, Jorge Francisco Maldonado, que me ha dirigido con mucha paciencia y comprensión este trabajo, agradezco todo lo que me ha ofrecido en el poco tiempo que estado a su lado aprendiendo.

DEDICATORIA

“Una obra no se crea, nace de todo sentimiento profundo del corazón. Esa obra, es la misma música, aquel espejo que refleja las emociones del alma de un gran compositor.”

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	10
1. RECOPIACION HISTORICA DEL SIGNIFICADO DE ESTETICA MUSICAL	12
1.1 EDAD ANTIGUA: LAS PRIMERAS HUELLAS DE LA MÚSICA EN LA HISTORIA	13
1.2 EDAD MEDIEVAL: UN CAMBIO DE IMAGEN EN LA MUSICA	22
1.3 EPOCA ILUSTRADA: UNA NUEVA CARA, UNA NUEVA MÚSICA	32
1.4 EDAD MODERNA: LA MUSICA ES MAS QUE UN LENGUAJE	38
1.5 EDAD CONTEMPORANEA: EL NUEVO RUMBO DE LA MUSICA	43
2. LA ESENCIA DE LA MÚSICA. CONCEPTO MUSICAL SEGÚN NIETZSCHE	47
3. CRISIS DE LA ESTETICA MUSICAL CLÁSICA, DESTITUIDO POR LA POPULAR NO-ESTETICA MUSICAL DEL REGGAETON	72
3.1 EL REGGAETÓN	73
3.2 LA MÚSICA CLÁSICA	82
3.3 REGGAETON vs. CLASICA	88
BIBLIOGRAFIA	91

RESUMEN

TITULO: La Estética Nietzscheana. Un análisis comparativo entre Reggaetón y Música Clásica.*

AUTOR: Jelizza Viviana Galvis Mogollón **

PALABRAS CLAVES: Reggaetón, Música Clásica, Estética, Nietzsche.

RESUMEN:

El presente trabajo tiene como objetivo, realizar una comparación a partir del concepto nietzscheano de estética musical, entre el género musical Reggaetón y la Música Clásica, con miras a afirmar la ausencia de dicha estética en aquel género. Para realizar cabalmente la tarea propuesta, encontré necesario dividir el trabajo en tres capítulos. En primera instancia, me centraré en el análisis de lo que ha sido la estética musical durante toda la historia, planteada a través de la mirada de algunos pensadores que se han preocupado en abordar dicha problemática desde su propio contexto espacio-temporal, en cada una de las edades que divide el tiempo histórico. En segundo lugar, para aclarar las respectivas dudas que se tengan, y contextualizar la problemática planteada, expondré el análisis del concepto de estética musical en Nietzsche, con cada una de sus características derivadas de la interpretación de este autor, de la tragedia griega. Y por último, expondré *grosso modo* las características más peculiares del Reggaetón y la Música Clásica, para finalmente realizar el respectivo análisis de cada una, partiendo de un análisis de la melodía, la armonía, la rítmica y el sonido, además de la concepción estética nietzscheana, con el fin de mostrar que la rítmica que maneja el Reggaetón es un ritmo que no manifiesta ni la más mínima expresión de emoción, se debe al manejo sonidos repetitivos constantes dentro de una obra, a diferencia de la música clásica que se presenta como la música expresiva sin la necesidad de la lírica para manifestar las emociones de un solo compositor. Por ello se hace el análisis comparativo, para informar que la música del Reggaetón no es estética, hacemos el señalamiento a la música, la rítmica como tal y no a la lírica, y lo que respecta con la música clásica, se le llama estética por lo dicho anteriormente, por el manejo de emociones en la música sin la necesidad del apoyo de la lírica.

*Proyecto de Grado

**Facultad: Ciencias Humanas. Escuela: Filosofía. Director: Dr. Jorge Francisco Maldonado

ABSTRACT

TITLE: The Nietzschean Aesthetics. A comparative analysis between Reggaeton and Classical Music.*

AUTHOR: Jelizza Viviana Galvis Mogollón **

KEYWORDS: Reggaetón, Classical Music, Aesthetics, Nietzsche.

ABSTRACT:

This work aims, from a comparison of the Nietzschean concept of musical aesthetics, between the Reggaeton genre and Classical Music in order to assert the absence of the aesthetic in that genre. To fully realize the proposed task, found it necessary to divide the work into three chapters. Firstly, I will focus on the analysis of what has been musical aesthetics throughout history, raised through the eyes of some thinkers who care enough to tackle this problem from its own spatiotemporal context in each ages dividing historical time. Second, to clarify the respective questions you have, and contextualize the issues raised, I will analyze the concept of musical aesthetics in Nietzsche, with each of its features derived from the interpretation of this author, of Greek tragedy. And finally, I will roughly most peculiar characteristics of Classical Music Reggaeton and to finally perform the respective analysis of each, based on an analysis of the melody, harmony, rhythm and sound, plus the design aesthetics Nietzsche, in order to show that it handles Reggaeton rhythm is a rhythm that does not show even the slightest expression of emotion management is due to the constant repetitive sounds within a play, unlike classical music which is presented as expressive music without the need for poetry to express the emotions of a single composer. For this comparative analysis is to inform the Reggaeton music is not aesthetic, do the pointing to the music, the rhythm as such and not to the lyrics, and with regard to classical music, is called aesthetic the above, for managing emotions in music without the need for support from the lyric.

*Graduation Project

**Faculty: Humanities. School: Philosophy. Director: Dr. Jorge Francisco Maldonado

INTRODUCCION

La música, es un concepto que posee mil definiciones. El arte de las musas, neutralizador de sentimientos, logra mantener estable toda crisis crítica que puede contraer el hombre debido su vida cotidiana.

Tanto la música como la estética abren imaginaciones nunca vistas, para que los espectadores puedan formular nuevas ideas para su vida, en especial en la parte sentimental, ya que el hombre tiende hacer tan rutinario que olvida que alguna vez fue hombre libre, y que la esclavitud que consigue debido a su cotidianidad, elimina toda esas facetas de crecimiento como ser, y sus facciones logran ser amargos sentimientos y recuerdos.

Sabemos de antemano, que la concentración es primordial para la realización de ciertas acciones. Es prioritaria en el hombre para que cometa ningún error al expresarse con otros, pero también para ello, observamos que la relajación va de la mano con aquella, ya que para enfatizarse en las acciones, el relajarse es tan necesario, que los sentidos estarán activados y así se facilitara toda acción a realizar.

Aunque tanto los sentidos como los sentimientos son la llave para la expresión de toda imaginación, ilusión, deseos, u otras emociones que el hombre quiere alcanzar sin importar que tan bien se sienta, hay una probabilidad de que este quiera darse a saber y que otros puedan disfrutar de esa tranquilidad.

La música clásica, es el arte más cercano que logra que el hombre pueda sentirse en plenitud. La única dificultad que manifiesta, es que se está perdiendo como arte. Es decir, que los géneros actuales de mayor aceptación, tales como el Reggaetón, ha conllevado a que la música clásica pierda todo contacto, con el hombre, en el sentido de que su ejemplo como arte que manifiesta la realidad y los valores vitales, además de la no renuncia a la vida, ha sido reemplazada por

sentimientos que nacen únicamente de un interés comercial, que supedita la música como arte, a un simple intercambio de compra-venta entre el que la produce y los consumidores.

1. RECOPIACION HISTORICA DEL SIGNIFICADO DE ESTETICA MUSICAL

El análisis del concepto estético de la música, desde la edad antigua hasta la contemporánea, como fundamento de la belleza del mundo, se ha convertido en una problemática en el campo académico, dada su complejidad, que nace a raíz de la gran variedad de conceptos que han sido aportados en el transcurso del tiempo. Todo aporte que se ha dado en la historia, debe ser considerado como parte constituyente de un hilo para la construcción de una definición clara de la estética musical. Esto no debe significar en algún momento entender la historia (para este caso la del concepto de estética musical) como un proceso lineal construido a partir de una génesis y de una visión teleológica de la realidad. Esta historia, debe ser entendida como un proceso de constante cambio y movimiento, sujeta a avances y retrocesos, donde las relaciones sociales y la relación dialéctica entre estructura y superestructura, juega el papel de motor de la historia. Para el caso exacto del concepto de estética en la música, esto se refleja en el hecho palpable, que las ideas de un pensador, si bien en algún momento se puede asemejar a la de otros, en ningún momento son idénticas a la de estos. Este pensamiento individual, va a estar condicionado por el contexto material al que se encuentra sometido el pensador, claro es, sin desconocer el papel trascendental del proceso de conciencia en la humanidad.

Para aclarar de forma concisa lo anteriormente dicho, dividiré el análisis anteriormente planteado a partir de las épocas que divide el tiempo histórico, a saber, edad antigua, edad medieval, época ilustrada, edad moderna y edad contemporánea. Simultáneamente, utilizare a modo de citación la obra del reconocido musicólogo italiano Enrico Fubini (1935), ***La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX***, para explicar *grosso modo*, cómo en la historia, la música ha tenido diferentes acepciones, expuesta desde el punto de vista de los diferentes pensadores o filósofos. En dicha obra Fubini, además de dedicarse a explicar cómo la música a través de su historia ha pasado por diferentes

definiciones e interpretaciones, nos brinda respecto a lo estético, un mapa de la cuestión.

1.1 EDAD ANTIGUA: LAS PRIMERAS HUELLAS DE LA MÚSICA EN LA HISTORIA

La música es para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo.

Platón (427 AC-347 AC) *Filósofo griego.*

Por Antigüedad, entiéndase la época histórica cuya temporalidad va desde la invención de la escritura, hasta la caída del Imperio Romano de occidente en 476 d.C. El inicio de esta, no debe ser entendido como una ruptura total con lo “prehistórico”, dado que existen fenómenos socioculturales, tales como las concepciones religiosas, relaciones de producción y hasta la misma técnica (por nombrar solo algunos), que reviste en su interior procesos de “larga duración”. Al igual que existe una gran amplitud temporal en la antigüedad -aproximadamente desde el milenio IV a. de C., hasta el mediados del siglo V d. de C. -, existe un gran número de pueblos y civilizaciones. Podemos nombrar algunas tales como las ubicadas en Egipto, Mesopotamia, China, India, etc. Pero para el caso exacto de este capítulo, nos centraremos en el análisis de la Antigua Grecia, más exactamente en la ciudad-estado Atenas.

Al respecto, observamos que existen muy pocos registros o tratados que nos hablen de la forma mediante la cual se presentaba la música, además, de saber en qué espacios se componían, quién era el público que acudía al encuentro con este magno espectáculo, y lo trascendental para nosotros, que sentía el músico a la hora de componer.

Debemos reconocer que para la música en la antigua Grecia, el concepto de estética, aun no tiene una acepción, dado que no es, sino hasta la ilustración, que se designa así al acto de reflexionar filosóficamente cada uno de los problemas que se derivan del arte. Pero además, si se rescatara y analizara lo que significó la música para la civilización griega en el ámbito de las mentalidades, la mitología y personajes tales como Apolo, Orfeo y Dioniso, observamos que eran utilizados para mostrar que ellos como amantes de la música, entendieron dicho arte a partir de lo mitológico, donde la música sería una creación de armonías que estremecían el cuerpo del hombre para distraer su mente y expulsar sus sensaciones impuras.

Los griegos, fueron los primeros en crear la ciencia de la música, académicamente conocida como musicología, además de ser los creadores de las leyes numéricas de las relaciones entre los sonidos y el sistema armónico.

Era característico encontrar, que el arte musical se hallaba de alguna forma u otra relacionado con la poesía. Es de esta forma, que la palabra comienza a convertirse en el sostén de la música, en el sentido, que el canto ocupaba un lugar preponderante y determinante en la cultura musical griega. Este último se encontraba supeditado a aquel, al igual que la utilización de los instrumentos se limitó al simple acompañamiento de la voz humana¹. Encontramos tal aprecio en la sociedad de la antigua Grecia hacia la música, que dicho arte era más respetado que otros, como el de escultor, dado que para los antiguos este arte musical ayudaba a formar el carácter de los hombres.

Etimológicamente la palabra Música, proviene del griego *téchnē*, que podría ser definido como el "arte de las musas". Dicha definición no debe ser entendida como algo arbitrario. Este origen etimológico de la palabra, lo entendemos únicamente cuando comprendemos el contexto socio-espacial en el que se creó. Sabemos bien que el sistema de creencias, mediante el cual se sustentaba lo religioso en la

¹HONOLKA, Kurt. *Historia de la Música*. Madrid: EDAF – Ediciones y Distribuciones S.A. 1979. P. 41 - 44

antigua Grecia, se encontraba estrechamente relacionado con la existencia y la necesidad del mito. Este tipo de creencias, era el sustento espiritual, pero también intelectual del conglomerado humano griego, donde los fenómenos naturales, sociales y culturales fueron entendidos en base a este tipo de creencias. Para el caso de la música sucedió lo mismo. Como nos comenta Kurt Honolka, este fenómeno musical, estaba fuertemente relacionado con el mundo de los dioses, que era reflejado a través del mito. Los griegos consideraban a los dioses que veneraban, como los únicos creadores de la música. Esto se sustenta, en la existencia de una serie de personajes míticos que alimentaban y afirmaban dicha creencia, tales como Orfeo, Linos y Amphion, además de otros que eran considerados como los creadores de algunos instrumentos, V. gr. Atenea, la inventora de la trompeta; Hermes, la lira, que luego dio como regalo a Apolo; y este último, director del coro de musas, quienes se cree, fueron las que les enseñó a la humanidad el canto. De ahí que la música haya recibido su nombre de las musas. Estas, eran un grupo de personajes míticos femeninos, cuya misión era la de entretener a los dioses del Olimpo con su música². Estaban al servicio de su jefe, el dios Apolo, patrón de la música y la poesía, que actuaba como una especie de director del coro de aquellas, como ya se había expresado. Este dios, según la mitología griega, siempre había poseído un amor interior por la música creada por medio de instrumentos de cuerda, dado que los instrumentos de viento, eran utilizados como objeto de veneración hacia otro tipo de dios. Este era Dioniso, dios del vino y la excitación carnal.

Ahora bien, se cuenta que de la unión del dios Apolo, amante de la lira y la buena música, con una de sus musas, nació Orfeo. Caracterizado por ser un personaje pasivo y sagaz, fue durante mucho tiempo el músico favorito de los dioses. Tal era la belleza de su música, que se le atribuía poderes mágicos, que encantaba tanto a personas, como animales. Su fin era dar armonía a todo aquello que encontraba a su paso, y de tal manera la música fue su aliada hasta el final de su vida. Con

²Ibíd., P. 46

ella encontró el amor, y con ella pudo entender su amorío con Eurídice. Pero con ella también perdió su vida. “La capacidad de Orfeo para conmover la naturaleza con su canto parece ser uno de los componentes imprescindibles de su leyenda”³. Pero el relato más conocido sobre Orfeo, es el que hace alusión a su Esposa Eurídice, quien en muestra de su profundo amor por esta, se decía, bajó a las profundidades del Hades, donde por medio de su música, obligó a fuerzas malignas a liberar a su esposa. La música ha sido el consuelo y la alegría para este gran personaje. La diferencia de lo que tal vez pensaba Orfeo con respecto a la música, es que era belleza, que podría regocijar las almas de los hombres. Lo malo de haber terminado con su propia vida, fue tal vez que Orfeo no se dio cuenta que los hombres sin música, no serían los mismos, y llenaría sus almas de tristeza y desolación después de su muerte.

Según Honolka, haciendo referencia a los griegos, en sus mitos se descubre la susceptibilidad del pueblo helénico para el sonido y el ritmo⁴. Es decir, que mediante este tipo de relatos de carácter mítico, los griegos manifestaban una sensibilidad total hacia la cultura musical.

Ahora bien, en el ámbito socio-cultural, encontramos que la música como asignatura educativa, no tendría las mismas influencias sobre el hombre que las letras, la gimnástica y el dibujo. Esta ocupaba un cuarto puesto de preferencia, dado que estas últimas eran reconocidas como útiles, mientras que la música, no. En este punto es necesario comentar que, esto solamente se presentaba al interior de la cultura griega, más exactamente al interior de la ciudad-estado de Atenas, ya que fueron los únicos que dieron espacio para instaurar al interior de sus sistema de educación, las asignaturas y las artes, cuyo fin era proporcionar hombres preparados en todas las facultades y destrezas posibles, es decir, tanto las intelectuales, como las morales y las éticas. En otros pueblos como el Espartano, el niño desde los siete años era instruido por el estado, donde

³BERNABÉ, Alberto Y CASADESÚS, Francesc. *Orfeo y la Tradición Órfica*. Madrid: Akal S.A. 2008. P. 20

⁴HONOLKA, Kurt. *Historia de la Música*. Madrid: EDAF – Ediciones y Distribuciones S.A. 1979. P. 43

resultaba que la mayor parte de la formación que recibía era deportiva y militar, donde solo en materia cultural, se les enseñaba a escribir.

Hasta acá, hemos tratado de mostrar cómo para el pueblo griego, lo mítico recobra una suma importancia. Cosa que se manifiesta, a través de la representación de la realidad a partir de su sistema de creencias. La música fue de esta forma, entendida a la par del respeto en la creencia en la mitología griega, donde aquella era concebida como un producto y regalo de los dioses.

De esta forma, considero necesario observar otras concepciones de la música que si bien no rompe con el mito, agrega a la simple creencia en este, el pensamiento lógico. Es decir, que dichos mitos serán pensados conforme a la realidad. Para esto, es necesario analizar las acepciones al respecto, que expresaban tres pensadores de la época. Estos son, a saber, Pitágoras, Platón y Aristóteles. Debido a las apreciaciones musicales que tenían los griegos respecto a estos mitos, surge un pensamiento, como se expresó, de carácter lógico, que tratan, además de creer, pensar la realidad. Filósofos como Platón y Aristóteles dan ciertas apreciaciones de la música, cuestión que es expuesta en libros como, *La Republica*, Libro III (Platón), y *La Política*, Libro V (Aristóteles), de donde encontramos que cada uno da su punto de vista, respecto a lo que puede significar ésta dentro de la sociedad Griega.

En la Grecia antigua, un concepto muy importante de la música, lo encontramos en la teoría de la armonía de Pitágoras, que se ha encontrado en varios escritos de la escuela de sus seguidores. A este se le adjudica el descubrimiento de las leyes que conciernen a las proporciones de los principales intervalos de la escala musical, que es la relación entre la aritmética y ésta última, de donde fácilmente podríamos señalar que existe un estrecho vínculo entre el universo -entendido como algo tangible e interpretable por medio de los números-, y la música. Para Enrico Fubini, [...] *la armonía se entiende entre los pitagóricos, en primer lugar, como unificación de contrarios. [...] Retenido firmemente este principio, se puede*

extender el concepto de armonía al universo, que se concibe un todo [...]. De esto, podríamos seguir, que se derivaría una armonía, donde esta última justificaría el universo, es decir, que el universo sería explicado y entendido como armonía. Tanto Pitágoras, como sus seguidores, admitieron que existen fuertes conexiones entre la música y la medicina. Esto, basado en una postura que se sustenta en el argumento, que los diferentes tipos de música crea diversas situaciones psíquicas. Así como hay cierto tipo de música impura que altera el alma, existe otra que es útil para un acto de purificación y catarsis. Esta teoría psicoterapéutica, veía un desarrollo casi paralelo entre la armonía numérica existente en el cosmos, y los sistemas tonales griegos⁵. Resumidas cuentas, para Pitágoras la música estaba indiscutiblemente sometida a una relación de reciprocidad con los números, ya que el sistema de sonidos y los ritmos musicales, estaban ordenados a partir de un modelo numérico, cosa que correspondía a la armonía del cosmos.

Ahora bien, si realizamos un ejercicio de secuencia cronológica, encontramos en el tiempo en un primer lugar al filósofo Platón. Este considera que *“la música es una forma suprema de belleza, y de ello, es verdadero”*⁶. En su obra **La República**, Platón expone, que el hombre en su cotidianidad se muestra como un ser de sensaciones impuras. Esto se debe, al esfuerzo y las energías que gasta por su trabajo. Por lo tanto, su estado de ánimo se torna depresivo. Las sensaciones impuras, adquieren su forma y contenido por medio de la satisfacción de sus necesidades. Este pensador explica de una forma sencilla en su libro tercero de su obra anteriormente nombrada, cómo por medio de la música el hombre puede librarse de su mala postura frente a la monotonía en la que se halla inmerso diariamente, librándose de sus problemas, frustraciones y sentimientos negativos, para ingresar a nuevos estados psíquicos que lo conduzcan a una satisfacción instantánea y a un olvido temporal de los acontecimientos antes mencionados. Es por esto, que la música recurre como una

⁵Ibíd., P. 43

⁶FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical Editorial. 1988. P. 66

manera, se podría decir, de antibiótico para exterminar esas sensaciones que traían infortunio para el alma, ya que gracias a ella, las sensaciones impuras desaparecen, y dan lugar a las sensaciones puras. Debido a la reacción que el hombre contrae al oír la música, hace que las sensaciones impuras sean reemplazadas por las puras, y que estas sensaciones puras puedan liberar al alma de todas las sensaciones impuras.

La armonía creada por la utilización terapéutica de la música, hacía resurgir ésta por todo el cuerpo del hombre, hasta llegar a su alma, logrando la eliminación de dichas sensaciones impuras, produciendo la llegada de las sensaciones puras, sensaciones placenteras y momentáneas. Por esto, las sensaciones puras ejercen una función de eliminación de placeres (sensaciones impuras) y transforma al ser humano en puro, como aquel que tiene su alma tranquila y logra la felicidad.

Ahora bien, cuando el ser puro, adquiere el conocimiento y la disposición de vivir, es porque conoce y entiende la necesidad del dominio de las pasiones, deseos e instintos, que es a final de cuentas el verdadero fin, es decir, el de la felicidad. Esto conlleva a utilizar la razón y la mente para ser un hombre tranquilo, y, por esta razón puede llegar a ser feliz. Lo único malo de todo esto es que su tiempo de duración es tan corto, que la vida del hombre se convierte en una línea donde no tiene un fin de su existencia. Es un ciclo que se repite de la misma manera todos los días. *“Incluso bajo este perfil practico, la música podría haberse justificado, si bien con muchas reservas: en cuanto productora de placer, debería someterse, desde luego, a una valoración crítica a fin de que el placer producido por ella no obrara en sentido contrario a la educación.”*⁷ Por lo tanto la música no logra alcanzar el nivel ético- educativo para ser parte de la contemplación filosófica.

⁷Ibíd., P. 67 - 68

Por otro lado, Aristóteles aporta un concepto, al igual que su maestro, y propone la misma teoría en cuanto a la concepción de la música, ya que para éste, la música más que una simple belleza, es una ciencia que provee una formación universal por medio de la armonía. Aristóteles expresa al respecto que, "*[...] no todos están de acuerdo acerca de la naturaleza y utilidad de la música; si es un puro pasatiempo, se le puede obtener lo mismo oyendo a artistas de profesión que ejercitándose uno mismo; análisis de las diversas objeciones que se hacen al estudio de la música.*"⁸. Para este filósofo, la música es una actividad necesaria de ocio, que es el pago al ser que ha realizado un trabajo y una actividad. Este ocio al que se hace alusión, no significa la pérdida del tiempo libre, sino el buen aprovechamiento de este. Dicho ocio, puede brindarle a los seres bienestar, placer y felicidad. Pero, además de considerar esta posición respecto a la música, Aristóteles afirma que esta no es un mero placer, dado que puede llegar a ejercer una gran influencia a las almas, ya que considera "*indiscutible el poder moral de la música, donde es preciso hacerla entrar en la educación; y en este sentido es en el que es útil*"⁹. De esta forma, es que considera necesario, superar este vulgar empleo secundario de la música y buscarle un fin más noble. Si bien no niega que la música causa un placer físico en las personas sin distinción de edades, es necesario entenderla como algo indispensable para el desarrollo de los seres. Por esto, cree que la música puede modificar los sentimientos de los seres, dependiendo de lo que se escucha, donde "*basta para renovar la vivas impresiones que la música proporciona, oírla repetida veces aunque sea con o sin el acompañamiento de la letra.*"¹⁰

En base a estos argumentos se demuestra, cómo para Platón y Aristóteles, el hombre dentro de la música se estructura como un ente que piensa y actúa de la

⁸Aristóteles. *Política*. [citado 01 Abril de 2013] Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/a/Aristoteles%20-%20Politica.pdf. P. 06

⁹Ibíd., P. 06

¹⁰FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical Editorial. 1988. P. 77

forma más adecuada y correcta, pero cuando sale de ella, regresa a la realidad. Para el hombre es una frustración saber que no puede mantener tal tranquilidad y saber que se debe conformar con lo que tiene.

“La música estaría en relación orgánica con el alma, porque el alma, como la música, es armonía y, por este motivo la música puede volver a traer la armonía cuando esta se haya turbado: según la teoría que se puede hacer retroceder hasta Damon, la relación entre la música y el alma sería en función del concepto de la imitación: verdaderamente, ciertas melodías, ciertos ritmos, ciertas armonías, imita las virtudes, aunque también los vicios y, debido a esto la música cuenta con un poder educativo y si la usa por prudencia y con conocimiento de sus efectos sobre el espíritu humano.”¹¹

Es por esto que la música se puede considerar como una especie de pócima para el alma, para penetrar en las sensaciones impuras y arrasar con ellas, ya que éstas se conocen como el miedo, la piedad entre otras emociones comunes que tiene el hombre, para aniquilarlas se lograra debido a la armonía que se encuentra dentro de los cantos sagrados.

¹¹Ibíd., P. 78

1.2 EDAD MEDIEVAL: UN CAMBIO DE IMAGEN EN LA MUSICA

Cronológicamente la caída del Imperio Romano de occidente en 476 d.C., producto de los ataques de los pueblos barbaros del norte, de las invasiones musulmanas y de la toma del mar mediterráneo por estos últimos, entre otros, representa la apertura hacia la edad media. Dicha época estuvo fuertemente dominada, entre otros factores, por las relaciones entre señores y siervos en lo económico, el dominio de la iglesia católica en lo religioso, y el fortalecimiento, por un lado, de una ideología fuertemente sacralizada, y por otro, del acomodamiento a las nuevas condiciones existentes de la tradicional cultura popular, conocida durante todo el Medioevo como pagana.

El fuerte dominio económico, ideológico y cultural que ejerció la Iglesia Católica durante toda la edad media, fue una muestra clara y viva de su poder ejercido, que había comenzado a ser ratificado desde el interior de las ruinas del otrora imperio romano occidental.

La música en la edad media, al igual que en la antigua, tomará a partir de su propio desarrollo social, de sus nuevas condiciones materiales, de las nacientes necesidades y de sus nuevas relaciones sociales de producción -ésta última producto del naciente sistema de producción feudal -, su esencia estética de lo que va a representar la música. Si bien como ya se expresó en el anterior subcapítulo, que existen fenómenos de larga duración, es necesario afirmar que

hubo sustanciales cambios en materia económica, social y cultural. En este último aspecto, la música no fue reticente ni ajena a tales procesos.

Sus cambios iban de la mano del pensamiento religioso católico. Este intentó derrumbar algunos aspectos heredados de la antigua tradición musical grecorromana, además de juzgar el carácter impuro y degenerado, según su apreciación, que poseía la mitología griega, especialmente el mito de Dioniso y Orfeo. Dicho cambio, fue liderado y llevado a cabo por varios personajes, entre estos algunos representantes de la iglesia, para el caso concreto de esta parte del trabajo, San Agustín y Boecio.

Pero, paralelo a dicha estética musical brindada por la música religiosa, se desarrolló una, que era propia de los sectores populares, que también llegó a penetrar en los espacios de la nobleza y la sociedad cortesana. Este tipo de música fue la profana.

Enrico Fubini expone en su libro, cómo en el Medievo la música greca es considerada por la iglesia como indigna e incapaz de brindar un desarrollo espiritual en el hombre. En este periodo, la música será comprendida según la concepción religiosa católica, donde se supeditará aquella, a la creación de cantos litúrgicos, cosa que representará el dominio y cambio que impuso el catolicismo sobre la música grecorromana. Pero a pesar de esto, durante la edad media, la música asimila además de la influencia del canto sinagoga propio de la tradición hebraica, “[...] *la tradición pagana grecorromana, la teoría musical elaborada por los griegos a lo largo de varios siglos; la filosofía de la música y el rico patrimonio musical lleno de contenidos de ese pueblo.*”¹².

A partir del renacimiento carolingio, según Fubini, la Iglesia que como bien se sabe tenía a parte de un poder económico, uno en materia cultural sobre la mayor parte de Europa, refutará el tipo estético de música heredado desde la antigua

¹²FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical Editorial. 1988. P. 89

Grecia y su posterior influencia Romana. Esto conllevó a la Iglesia a tomar decisiones rotundas para combatir la influencia grecorromana, donde la primera tarea a realizar fue la negación de lo mitológico, y así crear nuevas ideas para la música. Esta tarea fue muy bien entendida por uno de los padres de la iglesia católica, San Clemente de Alejandría, quien rechazaba categóricamente la mitología griega, al considerar sus relatos como crueles y falsos, causante de la pérdida de la salvación. Por esto, declaró abiertamente el poder inimaginable que poseían los cantos religiosos para la redención de la humanidad. Es por esto que dicho periodo “[...] *adopta teóricos y filósofos de los primeros siglos del cristianismo frente a la música, sigue Fubini, al considerar esta como instrumento diabólico, fuente de corrupción, aunque también potente medio de elevación espiritual, imagen de la armonía divina*”¹³. Esa fue la forma más eficaz, para que la religión se apropiase del destino terrenal del hombre.

A partir del poder que comienza adquirir de forma paulatina la iglesia durante este periodo, sus mayores exponentes empiezan a considerar necesario crear una nueva jerarquía de valores. Esto produjo a consideración de Fubini, dificultades respecto a las diversas posiciones que se manifestaban sobre la música. Para algunos, esta era nada más ni nada menos que un instrumento, con una fuerte influencia diabólica, fuente de toda degeneración. Pero para otros, la música podría llegar a ser entendida como una imagen de una armonía de un carácter divino. Es de este ejercicio axiológico, que surge la distinción entre la música de carácter pagano, es decir, la existente antes del establecimiento del cristianismo, y la cristiana, cuya función era para la iglesia, ser un instrumento para la salvación de la humanidad¹⁴. En materia religiosa y de fe, esta concepción era aceptada por la mayoría de personas que vivieron en dicho periodo. Pero también es necesario entender que ésta también jugó un papel coercitivo al interior de la sociedad, donde al lado de otros factores por medio de los cuales se ejerció el poder, tales

¹³Ibíd., P. 89-90

¹⁴Ibíd., P. 89

como la creencia en las brujas, supeditaba lo cultural a lo proclamado por la iglesia.

Ahora bien, tales cantos litúrgicos que surgirían durante este periodo, fueron utilizados como un instrumento para la edificación religiosa. Es decir, que empezaban a cumplir un valor educativo, donde se utilizaban para hacer más ameno a la población, el acercamiento a su Dios. Es por esto, que los cantos sacros, servirían como una base auxiliar para la oración, para volver de cierta manera el acto de orar, más agradable. Respecto a este aspecto, para San Jerónimo de Estridón, otro de los padres fundadores de la iglesia, existían dos tipos de cantos: uno exterior, que era manifestado a través de la voz, que a consideración suya, creía propia de los “trágicos”; y otro interior, que se manifestaba a partir del corazón. Este último era el más valioso para el representante de la iglesia, dado que este tipo de canto era elevado a Dios.

Según Fubini, encontramos en esta concepción religiosa de la música, tanto la de San Clemente como la de San Jerónimo, además de otros padres de la iglesia, un trasfondo doctrinal pitagórico y neoplatónico, caracterizado por la postura de la existencia de una armonía, donde la música es la fuente constituyente del universo¹⁵. Pero es a partir de San Agustín, otro padre fundador de la iglesia, que la concepción estética de la música cobra otro sentido.

San Agustín de Hipona (430†) en *los seis libros sobre la Música*, a partir de un método muy parecido usado por Sócrates (Mayéutica) y su discípulo Platón en sus diálogos, nos expone su nueva acepción estética de la música, esta última entendía ahora como ciencia. Desde esta nueva postura, la música sería la ciencia de medir bien. Este carácter de ciencia que se le da a la música, según Fubini, está relacionado con el acto de relacionar este arte, mas con una razón absoluta, que con los mismo sentidos.

¹⁵Ibíd., P. 92

Encontramos en los primeros cinco libros de dicho tratado, un San Agustín empeñado en el análisis de la música a partir de la rítmica, que es aquella que se propone estudiar las combinaciones y duraciones de los sonidos. Por el contrario, en el sexto libro, encontramos que el autor se propone examinar los aspectos metafísicos y teológicos de la música, cuyo análisis trasciende de la observación de las realidades sensibles, representada por la rítmica, a realidades eternas, representada desde lo divino.

San Agustín realiza al interior de su tratado, una especie de jerarquización de la música. Esta va de un nivel inferior, donde la música es entendida como algo instintivo, propio de los animales; pasa por un estado donde la música es entendida como imitación, propia de aquellos hombres que tocan los instrumentos, ya que dicha agilidad proviene no de su espíritu, sino de algo corpóreo; y termina donde la música es puramente racional, diferente a la anterior, dado que en esta los hombres poseen la ciencia de la música. Es evidente acá, que para nuestro autor, la imitación es parte de seres carentes de un estado de razón. Por esto, el arte musical no debe ser entendido como imitación, sino a partir de la noción de ciencia¹⁶.

Es a partir de esta distinción entre lo simplemente imitativo y el conocimiento de la música como ciencia, según Fubini, que S. Agustín planteó una diferencia sustancial existente entre el trabajo práctico de la música y el conocimiento teórico de la ciencia de ésta. Es decir, que para este padre de la iglesia, el arte es entendido únicamente, como aquellas acciones y actividades humanas que vayan encaminadas a la consecución de un fin de orden estético¹⁷. Este planteamiento es tan novedoso, que rompe con la acepción original que se tenía del arte desde la antigua Grecia proveniente del término “τέχνη”, es decir, técnica, que estaba directamente relacionada con la destreza adquirida por un ser mediante la práctica.

¹⁶ Ibid., P. 93

¹⁷ Ibid., P. 94

Ahora bien, el carácter de ciencia que propone S. Agustín en la música, no se encuentra aislado, ni mucho menos es producto de un ejercicio arbitrario. Para este pensador, se encuentra estrechamente relacionado con otro término y producto de la razón, a saber, el número. Fuertemente influenciado por la teoría pitagórica donde los números se encuentran en constante armonía con el universo, consideraba que los números poseen cierta pureza, dado que parten del ejercicio de razonar del alma, más que del cuerpo. Es por esto, que la música comienza a ser en él, un movimiento ordenado a partir de la influencia de los números. Esta acción se encuentra en el interior, es decir, que la música verdadera es un producto de la “operación del alma”¹⁸. Estos números, al igual que los ritmos, hacen parte de lo que él considera como realidades creadas o sensibles. Pero existe como bien se expresó, otro tipo de realidad trascendente o eterna, donde igualmente existen números y ritmos, pero ahora eternos, dado que se encuentran en Dios.

Por otro lado, como ya se ha expresado, para S. Agustín, la música es el arte de medir o modular bien “*música est scientia bene modulandi*”*. Pero, para entender bien dicha música, según Fubini, este filósofo propone mirar con detenimiento la cuestión de cómo se toma esta. Por ello, realiza la crítica a la música como mero placer. Si bien considera que dicho placer puede existir, si y solo si, se encuentra ajustado a la razón, manifiesta que en ocasiones se tiende a aferrarse a tal placer. Según S. Agustín, esto sería un acto de “*torpeza y además algo vergonzoso*”, ya que el placer y admiración que suscita la belleza, solo es algo bueno, si es entendido como un paso para poder llegar a la belleza incorpórea y eterna, que sería Dios¹⁹. Esto es logrado, a partir de un acto que consiste en la elevación de lo meramente sensible, a lo insensible. Esto quiere decir, que la realidad sensible, de las sensaciones, los números y el ritmo de la música, debe ser entendida como un

¹⁸Ibíd., P. 96

* Del Latín: “La música es la esencia de la buena medición”.

¹⁹Ibíd., P. 97

punto mediante el cual se llegue a los números y ritmos perfectos. Lo pasajero y mutable en S. Agustín, existe en función de Dios, es decir, lo eterno.

A partir de todo esto, Fubini reconoce en toda la concepción Agustiniana, la existencia de una especie de “drama existencial”, que consiste en la contradicción entre una postura que acepta el placer como fascinación, producto de ciertos sonidos, y otra que condena de forma categórica todo placer sensual. Es por esto, que también se identifica un dilema frente a este filósofo: el de aceptar el placer ambiguo de la música, olvidando de raíz toda postura metafísica, o renunciar a dicho placer en pro de la pura plegaria. En última instancia, para el caso estético, encontramos dos concepciones diferentes. Una, donde la música es entendida como un sonido y objeto del placer sensible, donde ésta se convierte a partir de un trasfondo aristotélico, en una estética de la imitación de las pasiones. Y otra, donde la música es concebida como ascesis, que nos remitiría directamente, a la estética pitagórica de los números²⁰. Es evidente, a consideración de Fubini, que dicha postura pervivió durante la mayor parte de la Edad Media, donde la música sería dividida entre quienes la entendían como una ciencia teórica o de ascesis mística; y quienes la veían como atracción sensual, corpórea y de perversión.

Al respecto observamos que para Boecio, San Agustín llega a un extremo, debido a que la música en si no es la que conlleva a los placeres; “[...] *si el trato de música de San Agustín presidiendo de la parte estrictamente filosófica así como de sus amplificaciones estéticas y religiosas es por lo concerniente al resto sobre todo, un tratado de métrica, el de institutione música de Boecio*”²¹. Por este motivo, se puede decir que la música planteada desde San Agustín lleva una concepción que solo trabaja con la divinidad, con Dios, mientras que la propuesta por Boecio, es vista desde Platón, donde se dice que la música hace que desaparezca en el alma de los hombres las sensaciones impuras llevando al alma a una plenitud.

²⁰Ibíd., P. 99

²¹Ibíd., P. 99

El filósofo romano Boecio (525†) en su concepto sobre la música, parte desde la doctrina ética Platónica, la cual expresa que la música es el reflejo de la naturaleza humana, así como de cualquier otra naturaleza, llámese animal, etc. La música se puede colocar en práctica asumiendo como precedente que esta es innata y no necesita ser enseñada para poder tener la capacidad de practicarla. Según Enrico Fubini, para Boecio todos los hombres están en la capacidad de sentir la música, mientras que comprender la música requiere de una forma racional, ya que para poder comprender la música hay que entender sus propiedades²². Hallamos de esta forma, que la música sería entendida, al igual que en S. Agustín, como ciencia.

Para Boecio, la música, siguiendo el hilo de lo planteado en el párrafo anterior, es un fuerte e interesante instrumento que debe ser utilizado con fines educativos, donde sus efectos sobre las personas dependen del modo en que se usa. Esta posición netamente pitagórica está basada, en la creencia en los efectos que puede brindar la música, v. gr., la cura de ciertas enfermedades. Además, para este filósofo no es suficiente, contentarnos con el deleite que nos brinda las melodías, sino que es necesario conocer las proporciones mediante la cual se relaciona un sonido con otro. Vemos cómo, al igual que en S. Agustín, existe una latente preocupación porque se le dé un lugar importante al estudio como ciencia de la música, solo que Boecio no justifica la primacía de la razón sobre los sentidos en base a motivos religiosos.²³

Según plantea Enrico Fubini, Boecio es el heredero más fiel del pensamiento clásico, dado que le brinda poca importancia al hecho de si existe o no una relación consustancial que debe tener la religión con la música. Esto se evidencia, en su subdivisión de la música en tres géneros distintos. Estos son a saber, la mundana, la humana, y la instrumental. La primera, la música mundana es producto de los fenómenos naturales o producidos por la naturaleza. Esta es

²² Ibíd., P. 100

²³ Ibíd., P. 100

considerada como la única música verdadera, dado que las otras serían meros reflejos de ésta. La segunda, la humana, se logra debido a la unión que se da entre el alma y el cuerpo, donde permite que el hombre realice un acto de introspección, que accede a conocerse y logra un equilibrio consigo mismo y con los demás. Por último, se debe tener claro que la música instrumental está dirigida por la razón. En esta existe una relación recíproca entre lo producido por las manos y el instrumento, y la razón; solo que ésta última debe ser la guía de aquel proceso.²⁴

Boecio rechaza la relación que hay entre sentido y razón respecto a la música, dado que ésta no es la misma sin su realidad teórica y estética²⁵. Es evidente que para este filósofo, es necesario primero experimentar una sumisión a la práctica, para poder llegar en última instancia, al canto racional. Pero, no debe significar esto en algún momento que existe cierta igualdad entre un proceso y otro, dado que en Boecio evidentemente existe una apreciación de inferioridad hacia el trabajo manual. Esto, es lo que lo conlleva a realizar la siguiente división en tres géneros, del arte musical. En primera instancia encontramos aquel género que se entrena con los instrumentos. Simultáneamente encontramos en segundo lugar, aquel género que crea poesía. Y por último, encontramos aquel género, dedicado al juzgamiento de la obra tanto de los instrumentos, como de la poesía²⁶. Es evidente, como manifiesta Fubini, que la actividad intelectual, propia de este último género, se encuentra en un peldaño superior a las anteriores, en especial la primera, cuya labor va de la mano con el trabajo manual, que al igual que en S. Agustín, estos se hallan relegados respecto al conocimiento racional, supeditando su acción a la simple imitación. Por consiguiente, según lo expresa Fubini, es claro que para Boecio, por estar este último género relacionado estrechamente con el acto de razonar, es el propio de la música verdadera. Como ya se había expresado, esto no significa negar la necesidad de los sentidos (a pesar del error

²⁴ Ibid., P. 101

²⁵ Ibid., P. 102

²⁶ Ibid., P. 102

al que pueden llegar a caer), dado que se ubicarían en el punto de partida mediante el cual se empieza a “...formular una ciencia y un juicio sobre los sonidos.”²⁷

La iglesia quería mantener el mismo concepto sobre la música con el fin de retener al pueblo solo con ello, sin embargo no se tuvo en cuenta que en esa misma época iba a llegar un cambio, en donde la religión estaba confiada que si esta (la música) se llegaba a innovar era para su propio beneficio, siendo tanta su obsesión por mantener esta costumbre que el mismo pueblo se encargó de dar un nuevo a porte a ésta.

Este nuevo aporte a la música; la Ars Nova, trajo consigo una crisis en la teología musical con el fin de eliminar el concepto de metafísica y teología en ésta, abriendo un espacio para darle una nueva definición a la música, basándose en el concepto de lo estético, conduciendo a ésta en una conceptualización de belleza.

*“Este nuevo enfoque, nuevo al menos para la edad media aflora a la vez que a tendencia que se centra en la recuperación de una doctrina muy antigua, la de los efectos de la música sobre el espíritu humano, al objeto de esbozar una especie de psicología de la música.”*²⁸. A finales de la edad media nace una nueva corriente musical y consigo surgen nuevas críticas con respecto a los cantos litúrgicos. Esta corriente aprovecha para obtener la desaparición del fundamento de la época medieval con el nuevo estilo musical.

A final de la época, los cantos sagrados creados por la Iglesia, deseaban limitar la nueva expresión musical, porque se debía seguir los cantos como se había estipulado bajo los reglamentos de la sagrada escritura dada por el papado, como se había estipulado en las reglas de é

²⁷Ibíd., P. 103

²⁸Ibíd., P. 119

stos. De todo ello, culparon a Boecio y comenzaron a atacar la tradición Boeciana, debido a que Boecio comprobó que la música no solo servía para alabar a Dios debido a que su nacimiento provino de la naturaleza, puesto que esto se conceptualizó que ella al ser natural, esto la hacía bella.

1.3 EPOCA ILUSTRADA: UNA NUEVA CARA, UNA NUEVA MÚSICA

En la música todos los sentimientos vuelven a su estado puro y el mundo no es sino música hecha realidad.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) *Filósofo alemán.*

Es necesario como un preámbulo, antes de abordar la ilustración, aclarar algunas cosas puntuales respecto al periodo del Renacimiento, dado entre los siglos XV y XVI. En este período surge el concepto de “público”, adquiriendo una connotación diferente a la que se venía comprendiendo desde la Antigüedad y el Medioevo. Ahora, en el Renacimiento, se convertía en algo primordial, ya que este tenía la capacidad de vivir la música, haciéndose partícipe y espectador de las obras de un compositor.

En la antigua Grecia, la relación del público con el compositor era prácticamente nula. No obstante, se debe tener en cuenta que dentro de esta relación casi dialéctica hay una fisura, debido a que a pesar que el uno depende del otro, a su vez, tienen su propia autonomía en la forma como lleva a cabo su elección, esto a lo que corresponde a los griegos.

A diferencia de panorama dado en la antigüedad, en la Edad Media, tanto el que ejecuta la música como el que la escucha tienen una relación obligatoria. Por lo tanto, el espectador tiene la obligación de hacerse partícipe de la obra debido a que la religión dominante lo exige al momento de asistir a las liturgias, etc. Si bien

puede llegar el caso donde la composición desagrade al público, este último lo asume como una forma de alcanzar la redención para su alma.

Según Fubini, en el Renacimiento, la relación entre el compositor y el espectador toma un dualismo existente. Al romper los conceptos heredados desde la antigüedad y el Medioevo, abre campo a una nueva relación entre compositor y espectador, el compositor, es aquel quien crea las obras, ya que su fin es el deleite del espectador. A partir de este ejercicio, se logra satisfacer las necesidades tanto del compositor, como del espectador, pues uno no puede existir sin el otro.

Respecto al concepto de público en el Renacimiento, a partir de este dualismo entre el público y el compositor, este último expone la importancia de sus obras para que sean valoradas por este público. A consideración de Fubini, respecto al contexto planteado “[...] es necesario que el compositor descubra los medios idóneos que conmuevan y enternezcan a dicho público, al objeto de ejemplo claro en la trama del discurso musical...”²⁹. Por lo tanto el espectador tiene la opción de elegir ser partícipe o no de la ejecución musical ofrecida por el compositor. Para que esto se dé, el compositor deberá colocar a prueba sus conocimientos, para tener una manera precisa para dar gusto a sus espectadores. Por medio del periodo del renacimiento, se rescató la música, ya que propuso nuevos conceptos sobre la misma, distintos a los planteados en la antigua Grecia sobre una base mitológica, y en la edad media, a partir de un dominio cristiano.

Seguidamente Fubini muestra como en el periodo Barroco, se da a entender que la música del renacimiento, que aunque su rítmica no llegaba a los sentimientos, ésta no lograría tocar el corazón de los espectadores. Por lo mismo y tanto, era perdido para el compositor crear obras sin adherirle letras que proponían otro punto de vista, donde se reitera que la época renacentista otorga un nuevo

²⁹FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical Editorial. 1988. P. 141

concepto, el cual será llamado la música como estética, no siendo lo suficientemente agradable para el oyente puesto que le hacía falta mostrar al compositor su música por medio o acompañada por algún tipo de letra o poesía. Es a partir del final del renacimiento, “[...] *la función del corazón, del sentimiento, será asumida siempre y cuando la acompaña la razón que denominara como soberana ese corazón, ese sentimiento dictando las reglas supremas por las que se abran de regir esto.*”³⁰. No obstante esta problemática del Renacimiento trajo consigo muchas polémicas entre los mismos compositores, por lo que algunos estaban a favor de que desapareciera la definición de estética dentro de la música, e ingresar a la razón como un mecanismo para definir de una forma absoluta el concepto de música.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede observar como para los racionalistas, es de vital importancia que la relación de la razón con la música, se encuentre separada del placer en la música, pues si existiese un fin dentro de la música, este sería la búsqueda en sí mismo, y no que ésta se busque dentro de los placeres.

Por lo anterior, la música en Kant posee pasiones, pues con ello, se puede juzgar lo bello de la música cuando existe un deseo desinteresado. Esto es correcto, siempre y cuando no conduzca hacia el placer, ya que este último conlleva a sensaciones pasajeras, mientras que la música debe ser guiada de una forma cultural. Ésta debe ser idónea para sentirse identificado, pues con ello se manifiesta que la opinión de Kant frente a la música no es sensible.

Del mismo modo, para Kant, la música puede llegar a no representar hechos concretos, logrando con esto una especie de derivación a la reputación que debería hacerse por el formalismo posterior.

Por otro lado, luego del Renacimiento. El Romanticismo difunde el concepto sobre, cómo por medio de la música se expresa sentimientos. Hegel determina que la música, se encuentra clasificada en la etapa romántica. Para lograr el

³⁰Ibíd., p. 199

objetivo de la expresión de la idea en forma con la intuición sensible, se considera un material externo que puede lograr objetivar o alcanzar el objetivo como lo es el contenido espiritual. En la división prevista por Hegel el simbolismo maneja la arquitectura, la clásica trabaja con las esculturas por último la romántica es pintura, música y poesía.

La idea romántica, no simboliza lo absoluto, ya que no muestra una forma exterior, pero este la plasma dentro de las tres artes que se presentan dentro de esta idea, manteniendo una estrecha relación dialéctica. A diferencia de la pintura, la música es un elemento caracterizado por su interioridad de sí, debido a que plantea el sentimiento sensible o sin forma, ésta no se puede manifestar como la realidad externa. Del mismo modo la diferencia que existe entre la pintura y la música es, la música solo refleja ilusiones que son manifestadas en la armonía, esas ilusiones son una manifestación momentánea que crea la música rápidamente y que a su vez se destruye a sí misma.

Este fenómeno de autodestrucción que sucede en la música, no permite alcanzar el alma por lo contrario alcanza al corazón del hombre, este al tocarlo le permite una satisfacción de plenitud con lo que respecta sobre los sentimientos, por lo cual se convierte en una satisfacción momentánea. Al instante de componer una obra se debe tener en cuenta que esta debe ser entendida al ser oída, es decir, su expresión deberá estar adherida en el momento en que el sonido empieza a parecer, del cual, la música o sonido, determinara el pensamiento expresada por él. Debido a que solo se mostrara como un signo de contenido.

Las artes representadas en el romanticismo genera una relación de tensión entre ellas mismas su fin es llegar al punto de crear, y a su vez converger hacia un mismo punto, pero dentro de ello, la música es la representante principal, eso se debe a que la música muestra un ideal al que todo arte aspira.

De los conceptos sobre todos las artes dentro de las tres etapas, Hegel considera que la música es declarable como Romántica, aun sabiendo que este arte contenga, residuos, sobras del ideal iluminista. Para Hegel, la música, revela lo absoluto, manteniendo la apariencia bajo en forma de los sentimientos.

A pesar del buen concepto que maneja Hegel sobre la música, el filósofo plantea que a este arte aún le falta expresar lo que verdaderamente, tal vez, pueda tener en su interior, el expresar su contenido espiritual. El autor Fubini, comprende que la teoría que se establece con respecto a lo que Hegel clasifica, es que la música no puede llegar a ser simbólica, por el hecho de identificarse como arte momentáneo, a diferencia si llegase a compararse de la arquitectura que se mantiene, e informa de una historia que existió, es decir, que la música no muestra señales de cómo se presentaba desde un principio.

Siguiendo sobre el concepto de música, Schopenhauer aportara argumentos para seguir dando ideas sobre la conclusión de la música, que deberá ser natural seguido por el tiempo. Schopenhauer dice que Hegel abre un campo donde la dialéctica pueda adquirir un interés marginal sobre la estética. Este conocimiento se encuentra sometido por la voluntad, un claro ejemplo es cuando un genio conoce la idea solo por intuición.

La música se descarta o es excluida de la jerarquización, ya que ésta no tiene a sí mismo un fin, sino una imagen de la voluntad. Las artes muestran el reflejo, la música expresa la ciencia. La música es la universalidad de las cosas, la música puede establecer una relación con los sentimientos, por lo expresiva.

La música fue predilecta para Schopenhauer como para cualquier romántico, es el instrumento. De esta manera, se presenta la música sin el acompañamiento de lírica. Toma un valor grande debido a su timidez, pero si fuese lo contrario, no sería propio de ella.

No debe existir la música que describa con palabras los sentimientos del compositor. Aunque no se descarta la posibilidad de que la música pueda ser unida con la poesía, y crear un plano práctico, pero como un concepto metafísico. Tal suposición de relación entre la lírica y la música no debe ser fija y predeterminada, pues lograra una universalidad en forma pura. La música no determina diferentes sentimientos, solo uno, lo abstracto.

Por lo tanto, para Fubini, la música para Schopenhauer es una de las metas que alcanzo el romanticismo, debido a la riqueza, profunda, conocimiento que planteaba para los espectadores. Pero, al final, eliminan el concepto de que la música no guardaba relación directa con los sentimientos, por lo tanto la música en su definición queda aún con lo derivado.

1.4 EDAD MODERNA: LA MUSICA ES MAS QUE UN LENGUAJE

Sin música la vida sería un error.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) *Filósofo alemán.*

Para Wagner la música se fundamenta en la doctrina del Romanticismo, donde halla grata la creación de sus composiciones y se acerca a una forma teatral. La música para Wagner, se encuentran ubicadas dentro del concepto romántico, entendido como una expresión que se encuentra unificada con todas las artes, donde juega el papel de acompañante.

Wagner se basa en el concepto creado por Weber, quien trata de explicar que todas las artes debían entremezclarse y convertirse en una sola. Esta postura dio espacio, para que Wagner creara las obras teatrales. Este compositor cree que al unir la música, la danza, la poesía, nacería el drama. Este, no considera la ópera como arte. Para Fubini la música pura, no puede expresar una individualidad, además está debe llevar un consecutivo histórico para lograr excluirlo, con el fin de darle una nueva idea. Para Wagner la música al igual que la palabra provenía de un origen común, esto se debe a las ideas que plantean Kant, Rousseau.

Fubini da la explicación de que el compositor, quien con solo sus melodías transmite el sentimiento, el arte de lo inconsciente, inexpresable, no puede

entender, porqué un espectador no puede interpretar el sentimiento del compositor por medio de las melodías. Mientras que para Wagner, la música, su idea es revolucionarla, de una manera que la música no mantenga esa esencia que mantuvo de la época antigua y medieval. Por otro lado, Nietzsche, señala que la música contiene fracturas internas que se originaron dentro del romanticismo. Para este filósofo, es una deshonra saber que la música para muchos, no es más que de uso para satisfacer momentos.

Nietzsche recorre a la visión del mundo griego, al igual que Schopenhauer, este filósofo reconoce que la música no es un arte entre artes, aun cuando lo sea de modo privilegiado. Éste ve la música como una representación del origen, el arte que expresa los instintos.

La música, su verdadero origen se plasma según lo que refleja en la música Dionisiaca, de lo cual la música es el espejo que refleja la voluntad del hombre, cuando la misma se expresa con un fin, ya sea sobre la naturaleza o la vida, esto es lo que lleva a perder la esencia, una imagen de tristeza.

La cultura de la ópera, es la cultura musical moderna, es el arte del cual Nietzsche no se explica, de donde proviene, cuál es su origen. Esta cultura no emplea ninguna idea sobre el concepto Dionisiaco, contraria a lo que traía el Romanticismo, pero con algunos cambios, y se refiere a la música entrelazada con la vida cotidiana.

Nietzsche subraya que el melodrama, se ha posesionado casi en todo el espacio del arte, el cual que pertenecía a la música como tal, despojando la verdadera misión que tenía el concepto Dionisiaco referente a la música. La música, en medio de celebraciones Dionisiacas, dará por terminado, en el instante, el contenido poético y dramático en el hombre. Esto fue lo que concibió Nietzsche.

Debido al concepto que planteó Nietzsche sobre la música. Éste considera que

Wagner traiciono toda confianza a lo que respecta sobre la música. Tal acusación lo determino Nietzsche al ver la obra *Parfaisal*, creada por éste, debido a que no consideraba que Wagner por medio de sus obras, le ofreciera al espectador una función ilusionista, que lo alejaba de la realidad, llevándolo a un placer momentáneo, consumo, al vicio de estos espectáculos sin sentido, esto fue lo que pensaba Nietzsche de su maestro.

Al parecer Wagner había renunciado no a la música en sí, sino más bien al creer que tal vez la música no debía manifestarse para el mundo como solo una obra producida por el autor. Y esto es, tal vez, lo que Nietzsche le criticara a Wagner, es decir, el manifestar que la música, tiene un fin, y no es creada por sí.

Nietzsche hubiese seguido aceptando a Wagner sobre los conceptos de música que aún seguía llevando, eso lo dice cuando se refiere en las "*Bodas de Lutero*"³¹. Para comprender mejor lo anterior, podemos contrastar esto en la siguiente cita:

Pero no hay ninguna duda de que, aún en esas bodas de Lutero, se habría tratado de un elogio de la sensualidad: - y justo así me parecería bien, justo así habría sido ello también <<wagneriano>>. Pues entre castidad y sensualidad no se da una antítesis necesaria; todo buen matrimonio, toda autentica relación amorosa de corazón está por encima de esa antítesis, A mi parecer Wagner habría hecho bien en llevar de nuevo al ánimo de sus alemanes esta agradable realidad con ayuda de una graciosa y atrevida comedia sobre Lutero, pues hay y ha habido siempre entre los alemanes muchos calumniadores de la sensualidad; y acaso el mérito de Lutero en ninguna otra cosa fue más grande que en haber tenido cabalmente el valor de su sensualidad (- entonces se la llamaba, con bastante delicadeza, <<libertad evangélica...>>)³².

De lo anterior, Nietzsche considera que la obra de las *Bodas de Lutero* de Wagner, aun se estaba considerando como arte, porque aún no se mostraba esa

³¹NIETZSCHE, Friedrich. *La Genealogía de la Moral*. Madrid: Alianza. 1997. P. 128

³²Ibíd. p. 128.

manifestación acerca de la dicha antítesis de Wagner, por lo tanto, aun se consideraba agradable para el gusto exquisito de algunos alemanes, y aún más, porque lo que les atraía a estos espectadores, era la sensualidad que en la obra manifestaba. Me refiero a ese el valor por el cual consideraba nuestro autor que aun Wagner no se perdía, pero esta sensualidad que marcaba en la obra mostraba algo de gracia y atrevimiento, por la cual la hacía especial³³. Aunque después de la creación de las *Bodas de Lutero*, *Parsifal* sería la obra a la que le indicaría Nietzsche la declinación de Wagner hacia el ideal moral que tendría. Además para crear el *Parsifal*, Wagner al estudiar la filosofía oriental, empieza aceptar el budismo como parte de su vida, y el problema de todo esto con respecto a la obra, es que *Parsifal* es una obra tomada en serio para Wagner, en especial porque trata de narrar la vida de Buda; y con esto aún más. Para Nietzsche, no encuentra un concepto de esta obra del cual se pueda seguir, porque en el mismo tratado tercero del párrafo tercero de la Genealogía de la moral, está aceptando el autor que el artista está dejando de lado esa persona del que una vez fue y ahora desea cambiar, por lo tanto *Parsifal* será la obra trágica que se despedirá de todos y del mismo artista para entrar a un nuevo mundo³⁴.

No obstante, es difícil creer que en el momento en que Wagner había aceptado el concepto de la sensualidad de Feuerbach, que trata de las ideas exclusivamente de los sentidos, y dejando atrás todo esto, ocasiono la inseguridad, la cobardía, la inconfesada voluntad de predicar propiamente la vuelta atrás. Con esto asegura el Nietzsche, que Wagner regreso a lo que se considera Edad Media, solo con el hecho de aceptar el cristianismo³⁵ e implementarlo en el nuevo arte que estaba plasmando en su misma vida, ya no era la música, sino el drama, la opera.

De todo lo anterior, para Nietzsche es fácil considerar la separación hasta un cierto punto, del artista y de la obra, ya que por medio del ejemplo de Wagner,

³³Ibíd. P. 129

³⁴Ibíd., P. 130

³⁵Ibíd., P. 131

contempla que este último en sus obras, después de las *Bodas de Lutero*, en pocas palabras, en el *Parsifal*, él está siendo razonable, y utiliza su obra para reflejar una máscara de cuyo personajes no se muestra la realidad de la vida, solo una falsa personalidad. Nietzsche lo explica de manera concisa cuando se refiere como ejemplo a Homero y sus obras, y lo señala claro que un artista perfecto y total está apartado, por toda la eternidad de lo real³⁶.

Por eso, al considerar Wagner el seguir el concepto de Schopenhauer, implemento un nuevo concepto de definición de música, que se comprende como una parte frente a las demás artes, la música como el arte independiente en sí, dando un espacio en que la música no se podía proclamar por sí sola, por lo tanto el autor señala que Schopenhauer se convirtió en una clase de sacerdote, un portavoz que dirigirá la música³⁷.

Debido a la posición de Wagner frente a la música. Nietzsche considera que una obra debería mantener la condición respectiva a lo que se refiere la realización de sí misma.

³⁶Ibíd., P. 132

³⁷Ibíd., P. 134

1.5 EDAD CONTEMPORANEA: EL NUEVO RUMBO DE LA MUSICA

Una idea que presente un musicólogo sobre la estética, tal como lo concibe Adorno, tiene que romper teóricamente con los *“nexos que ligan estrecha y dialécticamente la música con el mundo de la ideología”*³⁸. Es un aporte sobre la estética que no se compara con los demás filósofos.

Al manifestarse la relación entre música-sociedad, se interpreta como un caos para estas dos, pero para Adorno, no es fácil el uso del sicologismo para manifestar que una obra musical es *“el reflejo superestructural de la estructura económica de la sociedad de que se trate”*.³⁹

El análisis que plantea Adorno, de la música, parte de la obra en sí y su estructura musical, esta último se entiende como la forma musical cuya composición es de ritmo, melodía y armonía. El fin de Adorno es explicar la contradicción de la dialéctica en la que parte de lo interno del pensamiento y la realidad.

Los análisis que expresa Adorno, no es solo la definición de música, va más allá de eso, pero sin importar, se ha considerado un pretexto para hallar algún tipo de

³⁸ FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical Editorial. 1988. P. 436

³⁹ *Ibíd.*, P. 437

relación entre filosofía y la estética. Adorno no señala de alguna manera clara una ideología del cual pueda expresar la definición de la música, pero sin importar la idea, se entenderá que este en la variedad de corrientes que escojo, son suficientemente aceptables para una definición.

Fubini manifiesta, que por naturaleza, la música es expresiva y comunicativa, pero la realidad de esto se destruye, y la música para a ser un arte para la comercialización de las masas industriales, para que en su comunicación superficial, en un producto de cambio, fetiche, con el fin de mantener, un engaño del artista hacia el hombre contemporáneo, reflejándole el interés de la “*verdad*” que muestra la obra.

La música contemporánea, se mostró para Adorno como una dramática situación dialéctica, que se muestra contradictorio al pensamiento de una música que se mostrase como el lenguaje del hombre, comunicación entre ésta y los demás. “*La cuestión de poner en discusión la posibilidad misma de la expresión musical*”⁴⁰.

La relación que se percibe dentro del público y la música contemporánea, resulto ser, para Adorno, una complicación. Para Fubini, si la nueva música al ser comercializada, se escondería un punto de comparación con lo que respecta a esta en su pasado.

Entonces, el concepto de estética y la disposición intelectual, no abarcaría tal tema, pues para Adorno, la importancia aquí, no es la aceptación y la rareza de la música, es saber la concepción de la creación de esta. Por lo cual el autor señala que con la problemática de la estructura de la música se afirma que para Adorno, la única vía que tenía el hombre para expresarse el derecho de hablar, cambiaría por completo.

Ya dicho anteriormente, que la problemática de música-sociedad, no excluye un discurso de su entorno, de lo contrario, incluye un discurso del valor estético de

⁴⁰ *Ibid.*, P. 440

una obra. *“En realidad, el valor estético no es algo que se añada o se superponga al valor comunicativo y social del lenguaje musical, sino que es un hecho social en sí”*⁴¹.

La problemática de la música-sociedad, según Fubini, parte, de no existir una relación causa-efecto, por lo cual, para Adorno, *“la música está en la sociedad y es, como tal, un hecho social”*⁴². Para Fubini, el descubrir la determinación de cuáles son las funciones que asume la música dentro las diferentes sociedades, esto será una tarea para el sociólogo.

La relación no existente entre la música y sociedad, no se puede establecer por una independencia de cada una. Manifiestar que esta es el reflejo de la realidad de la sociedad, es un concepto erróneo que emplea Fubini, señalando que es una afirmación errónea del sociologismo afectado. Entre más directa sea la relación de la música con la sociedad, menos auténtica será, pero si esta se convierte en auténtica, no será una escapatoria satisfactoria ante el estudio de la sociología. Entre más auténtica, la relación establecida por la sociedad, la música será más problemática y dialéctica.

Entonces, para el autor Fubini, Adorno, muestra en su concepción, que la obra no es una simple continuación de la sociedad a través de los medios, y que la sociedad tampoco refleja directamente debido a la música. Fubini, la discriminación de la nueva música hacia la sociedad se concreta como la diferencia entre un interés general y uno individual, a diferencia del sociologismo que trata de mantener un interés entre estas dos para que armonicen.

A medida que se vaya presentando la música, esta implica a las clases sociales pues esta afirma que toca fondo la relación de clases. Si se formulara el concepto de la música, asumiría una función dentro de la sociedad, esta *“puede denunciar la crisis y la falsedad vigentes en las relaciones humanas y desenmascarar el*

⁴¹ Ibid., P. 442

⁴² Ibid., P. 442

*orden constituido*⁴³, si esto sucediera, el concepto de música no se entendería como expresiva y su valor ya no sería *“arquitectónico y formal”*⁴⁴, pero este concepto, para Adorno, es solo dialéctico.

Fubini muestra, que todo aspecto intelectual está en el riesgo de dominación y ser arrastrada por lo económico-social, en donde el individuo es comprometido por la sociedad industrial y capitalista, donde su expresión y creatividad en su obra tiene límite de libertad, esta limitación obliga al individuo un aumento en la obra publicada en el orden de reglas puesto por la industria, que provoca en el arte una degradación, convirtiéndolo en producto comercial sujeto a las leyes del mercado, y con ello se muestra que la música se encuentra en peligro de convertirse en mercancía, dejara de ser un concepto y sea profanada.

Para esta polémica, Adorno, aporta dos conceptos para la salvación de la música, desde dos autores, Strawinsky y Schömborg. El primero, Strawinsky, afirma que la música del pasado deberá recuperarse, cristalizarla, y apartarla de la historia, para que siga firme en su concepto. Por otro lado, el segundo, Schömborg, aporta que debe existir una rebelión radical, donde la música sea exonerada de todo compromiso.

Aunque se haya tratado de dar una solución frente a la problemática que envuelve a la música, no hubo más que lamentarse, pues la responsabilidad se le otorgaría a la misma sociedad capitalista, que fueron los que se encargaron de darle un movimiento absurdo al arte, a la música para su beneficio.

Ya revelada la problemática que para Adorno se encontraba cerca, aminoraría todo concepto sobre la música, esto como dice Fubini, se manifestó como una profecía de Adorno, lo cual, actualmente está sucediendo.

⁴³ *Ibíd.*, P. 444

⁴⁴ *Ibíd.*, P. 444

2. LA ESENCIA DE LA MÚSICA. CONCEPTO MUSICAL SEGÚN NIETZSCHE

Tenemos arte para no morir de la verdad.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) *Filósofo alemán.*

La estética de la música en Nietzsche es un concepto muy complejo, dada las dificultades que puede adquirir en cierto momento la lectura de la obra nietzscheana. La dificultad radica, en muchos aspectos de la terminología y la forma de alegoría que a veces toma algunas líneas del texto. Por ello, a parte de la lectura de la obra, considero que es pertinente para el normal desarrollo de este capítulo, hacer un contraste entre lo aprehendido a partir del libro, y lo expresado por la autora Silvia Silveira Laguna, en su libro *Nietzsche: Comprensión estética de la realidad vital*. Leer a Nietzsche en ocasiones puede tomar un sentido parecido al de descifrar códigos, pero lo consideré necesario para poder develar, según una interpretación muy personal, lo que es en si la estética de la música para este autor.

Por esto, antes de comenzar con la línea gruesa del capítulo que es como ya se expresó, *observar que es para Nietzsche la estética musical*, es necesario mirar que ha representado para éste el concepto de estética. La utilización de este término, se puede observar muy bien, desde la primera página del libro *El Nacimiento de la Tragedia*, donde se puede observar que es empleado una y otra vez para demostrar el aprecio que el autor expresa por lo estético.

Según Silveira Laguna, la estética es la realidad vital. La vitalidad del arte se manifiesta desde la voluntad del individuo, del hombre, donde hallamos que su creatividad no se calcula, sino que se expresa.

La conexión que compromete la estética con la filosofía, atrae la curiosidad de Nietzsche, ya que se plantea que el arte es una base primordial vital del ser, es decir, que es una ayuda para el crecimiento del ser humano. Nietzsche trata, sigue Silveira, de construir por medio de su obra una visión sobre el arte, que pueda implementar esta idea desde los sentidos, donde el arte sea interpretado como un

medio para conocer el mundo. Es decir, que *“el arte como creación en Nietzsche dejara de ser entendido desde el sentido metafísico de la voluntad universal, para ser comprendido desde el sentido creativo de una voluntad individual”*⁴⁵.

Para este caso, la voluntad que se le otorga al arte individual, será entendida como el poder de expresión sentimental de un individuo. Esta, no se compara a las emociones variadas de diversos individuos, que la voluntad universal en unión con la metafísica es incapaz de explicar, ya que esta última no puede pretender ni lograr identificar la esencia del arte, puesto que el arte es la rareza expresada de las emociones de un ser, desde lo que yo identifico, como un estado narcótico. Este “estado narcótico” al que hago alusión no tiene nada que ver con el resultado de la utilización de algún tipo de droga, sino que es un estado mediante el cual se alucina el mundo, que a su vez es producto de la voluntad individual creadora del arte.

Para que se pueda dar y pueda manifestarse este estado de voluntad individual, Nietzsche manifiesta que debe existir una base vitalista para mostrar la realidad del arte, resaltando el valor que posee como tal la creación artística por su significado con la vida, de donde se deriva, que la característica más importante es, el de la *“obra de arte como afirmadora de existencia”*⁴⁶. Esto significa entonces, que dar luz y crear una obra, es un acto que existe debido al valor que le da el hombre, es decir, que nace a partir de esas emociones que son vitales. Palabras más, palabras menos, se podría llegar a decir que *“valorar es crear”*⁴⁷.

Entendido de esta forma el concepto de estética, cuya base primordial es la realidad vital, encontramos que la obra toma un sentido de afirmación de la existencia de las emociones de un individuo, que se manifiesta a través de la voluntad individual.

⁴⁵ SILVEIRA, Silvia. *Nietzsche: Compresión Estética de la Realidad Vital*. P.74

⁴⁶ *Ibíd.*, P. 75

⁴⁷ *Ibíd.*, P. 75

Ahora bien, observemos a partir del análisis de otro concepto que cobra una suma importancia y sentido en Nietzsche. Me refiero a la tragedia, cuyo entendimiento, resultara realmente valioso para entender su relación con la estética, y a su vez con la estética musical.

Sabemos bien que coloquialmente en el vocabulario utilizado por el hombre, la tragedia es entendida a partir de una idea pesimista. Esta acepción fue también tomada por Schopenhauer, haciendo referencia, que la estética era el pesimismo de la voluntad del individuo, pues debía ser el egoísmo y la injusticia que se debía reflejar la obra, pues la sociedad habría sembrado estas desgracias en el hombre. En cambio se sustenta que la tragedia de Nietzsche sería entendida como vitalismo, por la simple razón que ésta, se presenta como la concepción de subjetivismo, las vivencias, entre otras. Entonces, la estética en Schopenhauer está representada como pesimismo, y en Nietzsche como vitalismo.

A diferencia de esta acepción, nuestro autor ha logrado entender la tragedia con lo vital, es decir, que se identifica con el valor vital del arte.

Siendo el arte la realidad vital, el arte dionisiaco, como lo presenta Nietzsche en su obra, se muestra no como el pesimismo del arte, sino como la afirmación de los valores vitales⁴⁸. Podemos observar, que el arte es entendido como la afirmación de la vida y, a su vez, el rechazo a la renuncia de esta, que es propia de la concepción racional apolínea que tiende a huir de lo mundana y caótica que puede resultar la vida. De ahí que, si el arte es voluntad individual, quiere decir que se manifiesta a partir de los valores vitales del ser, que sería según concibo, una especie de artista, que debe manifestar en su interior una actitud trágica afirmadora de vida. Según Silveira, en Nietzsche *“el hilo conductor de la estética vitalista es: Voluntad para vivir, voluntad de poder, deseo de superar y de crear, voluntad como muestra de un “querer vivir” con la obra de arte, que para*

⁴⁸Ibíd., P. 90

*Nietzsche es palabra de “Vida y Arte” de todo lo creador*⁴⁹. Es decir, que debemos entender esto a partir de la afirmación que, más que una viva experiencia de expresión en una obra, la voluntad del individuo debe mostrar vida en sus creaciones, por que como se ha indicado, crear es dar vida a partir de la afirmación de esta, donde la obra tiende a tener un carácter vital.

Es importante observar que en Nietzsche el entendimiento de la tragedia desde lo dionisiaco, es utilizado para entender la afirmación de la existencia del arte, como un acercamiento a la vida. Dioniso no será mostrado como el pesimismo del arte, sino como la idea primaria de convicción del arte que se exhibe como aquella *“Voluntad afirmadora de vida”*⁵⁰.

Por consiguiente, esta vitalidad de la tragedia es utilizada para lograr que las capacidades humanas, que son varias e individuales, sean capaces de afirmar la vida como creatividad, que pueda pasar *“evolutivamente de la consideración de “Ser” del mundo (Universal) a “Ser” humano (Individual)”*⁵¹, un logro alcanzable para un mejor desarrollo como hombre.

A partir de lo anterior, la voluntad individual reafirmara su concepto delante de la voluntad del “Ser” mundo, pues el individual alcanzara la capacidad creadora. Para lograr este objetivo, tendrá como base la *voluntad de vivir*, que *será entendida como un primer paso para la llegada a la afirmación de la voluntad de poder*, y a partir de esto se determina la estética nietzscheana como *“la creatividad”*⁵².

Hasta aquí se precisó, lo que es la estética y la tragedia en la filosofía nietzscheana.

⁴⁹Ibíd., P. 90

⁵⁰

⁵¹Ibíd., P. 91

⁵²Ibíd., P.92

Ahora, ya resuelto la inquietud que mantenía sobre estos dos conceptos; estética y tragedia, desde el punto de vista Nietzscheano. La prioridad ahora, es determinar el concepto de estética de la música según Nietzsche y mostrar el cambio abrupto que obtuvo la música debido al concepto socrático que se le implanto, que despertó cierta inconformidad al autor. Para esto, se trabajara la obra *El nacimiento de la Tragedia*.

Como bien lo habíamos expresado, la idea de arte que plantea Nietzsche, es interpretada a partir del análisis de la dualidad derivada de la idea de dos dioses de la antigua Grecia, a saber, Apolo y Dioniso. Estos dioses, han sido seleccionados por el autor para un mayor manejo en la explicación de la estética del arte, puesto que estos hacen perceptible la intuición sobre la definición de ésta⁵³, pero cada uno tiene una manera diferente de manifestarlo. El arte en Apolo es representado por medio de los valores de la razón. Mientras que en Dioniso, es representado a través de la armonización de la naturaleza. Al ser desiguales estos conceptos, dada la forma en la que cada uno asume la existencia en el mundo, dan a su vez la unión para que se forme y surja a partir de este apareamiento la obra de arte, *tan dionisiaca como apolínea, de la tragedia ática*⁵⁴. Es decir, la tragedia es el frágil y deleznable balance que debe existir entre lo dionisiaco y lo apolíneo.

Nietzsche, al igual que una larga tradición filosófica, toma dicha dualidad para indicar el nacimiento de la tragedia, dado que estos dioses son los precursores en la antigua Grecia, más exactamente el periodo presocrático, de la idea de belleza de la estética, que se manifiesta en el arte.

Es difícil creer que, a pesar de la oposición de la percepción sobre la reflexión de la vida de estos dioses, pueda existir un equilibrio en el arte.

⁵³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: EDAF Editorial. 1998. P. 59

⁵⁴ *Ibid.*, P. 59-60

Esta visión de la unión entre estos dos dioses se da a partir de una lucha constante, cuyo resultado final es una especie de reconciliación o balance, a partir de un *acto metafísico de la voluntad helénica*, que plantea solo en la esencia la aparición del arte.

El concepto que muestra Nietzsche sobre el arte, no es aceptado, a comparación del concepto que presenta Schopenhauer. Por lo tanto, el autor de cierto modo señala su inconformidad sobre el concepto que Schopenhauer plantea, criticándola. Ésta se conoce como *“el signo distintivo de la aptitud filosófica en el don de que para algunos las personas y todas las cosas se les aparezcan como meros fantasmas o figuras oníricas”*⁵⁵, por ello se refleja que este concepto es el espejo que emite el artista, sensible respecto a la realidad del sueño.

Dado lo anterior, se entiende que el concepto de Schopenhauer se *“refleja de modo directo la propia voluntad, sin necesidad de hacer uso de la representación”*⁵⁶, de tal manera que el uso de las emociones para mostrar la expresión del arte, no es necesario, pues la música para este filósofo, se muestra como un lenguaje que pueda transmitir ondas de sonidos para relajar del cuerpo, es decir, la música será la composición de sonidos que logre transmitir la calma para el “Ser” humano. En mi opinión, esta idea de Schopenhauer acerca de la música, representaría una especie de bebida, capaz de satisfacer la sed de una bestia.

A partir de esto, Schopenhauer aclara básicamente, que la voluntad del arte Apolíneo es el arte universal del ensueño de un mundo ilusorio que se presenta en la mente del ser. En respuesta a esta concepción del arte, Nietzsche, que no comparte esta, propone nombrar los mundos oníricos, cuya belleza no sólo es apariencias.

⁵⁵ *Ibíd.*, P. 61

⁵⁶ **RODRIGUEZ**, Samuel. *El origen de la tragedia de Nietzsche y la Dramaturgia Musical de Fin de Siglo*. P. 7

Es difícil que la definición hacia el concepto que presenta Nietzsche del arte, frente a las acepciones de otros filósofos, tenga una aceptación. Esto es lo que motiva a Nietzsche, a criticar los planteamientos de muchos pensadores, pues el arte para él, no es producto de la razón. De igual forma, rechaza el planteamiento de estos filósofos, respecto a que el sustento del arte es otra realidad. Para Nietzsche esta realidad es una, y se encuentra directamente relacionada con la aceptación de la vida, y de la renuncia a las realidades aparentes.

Para relacionarlo mejor, *“En la vida suprema de esta realidad soñada todavía tenemos el sentimiento de que no es más que **apariencias**: al menos ésta es mi experiencia, de cuya frecuencia, e incluso normalidad, habría yo aportado algún testimonio y las sentencias de los poetas”*⁵⁷. Entre más apariencias que pueda difundir un arte solo figurativo, el artista, ya sea de un arte plástica o esencial de la poesía, como lo es Apolo, no lo lograra penetrar en las mentes de los filósofos. A partir de esto es que se da la crítica de Nietzsche sobre los filósofos que tal vez no ven más de su razón, pueden crear otra realidad a su modo ideal⁵⁸, que pueda permitir ocultar su ser en una percepción ya proyectada.

Nietzsche, al nombrar a Schopenhauer como seguidor de su misma línea de arte, *“reconoce precisamente el signo distintivo de la aptitud filosófica en el don que para algunos las personas y todas las cosas se les parezcan como meros fantasmas o figuras oníricas”*⁵⁹. Pero de ellos tal mundo onírico, como lo señala Schopenhauer, la realidad para los filósofos es tan inalcanzable para los artistas, que creen que éstos solo se deberían conformarse con sus apreciaciones, porque con ello, la realidad dará forma a la vida. Por ello, lo Apolíneo, debería contribuir para una separación del hombre con la naturaleza, y a su vez para separar al hombre de otros y, dar una voluntad individual, para que nazca la realidad. Esta visión de lo Apolíneo que da Schopenhauer, será negada por

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: EDAF Editorial. 1998. P. 61

⁵⁸ *Ibíd.*, P. 61

⁵⁹ P. 61

Nietzsche, pues este no acepta que tal barbaridad exista, ya que, todo término que pueda estropear el arte, no debe existir.

Por otro lado, respecto a la percepción de lo Dionisiaco, Nietzsche considera que esta concepción mítica es la verdaderamente esencial para la definición del arte, donde la ya conocida visión Apolínea en Schopenhauer, no tendría cabida, pues esta sería la razón. Dicha visión, es la contrapuesta a lo Dionisiaco, que además de renovar la alianza entre los hombres, reconcilia al hombre con la naturaleza. Esto funciona a través del embrujo de lo Dionisiaco, que es capaz de atraer al hombre por medio del canto y la danza, por medio de la embriaguez, provocando en el hombre un trance para olvidar todo lo malo y disfrutar de lo bueno. Es verdaderamente interesante esta concepción Dionisiaca, dado que, aunque el hombre no sea un artista, esta visión lo hace partícipe de su obra. De tal comportamiento que suscita Dionisio sobre cada hombre, nace el UNO primordial, lo indivisible, que es la unión de uno con sí mismo, de este con otros, y con la naturaleza.

Aunque, la diferencia de ideas de Nietzsche y Schopenhauer sobre la música, desde el principio, comparten el concepto de importancia que tiene la música, siendo ésta mayor que la poesía. Esto se explica en el hecho de que la música expresará lo que su contenido refleje, donde no existe las alteraciones de emociones, como sucede en la expresión de la poesía que entremezcla las emociones sin dar un fin, de lo que verdaderamente quiere reflejar.

Como se ha demostrado anteriormente, en Nietzsche, Dioniso será la música. Pero, a pesar de las discrepancias entre este autor y Schopenhauer, para este último, la música también es importante, debido a que la expresión del contenido que refleja, no encontrarse ningún tipo de alteración en las emociones, como sucede en la expresión de la poesía, que entremezcla las emociones sin dar un fin de lo que verdaderamente quiere reflejar.

Es como si el instrumento no tuviera un guía que le mostrase el camino para exteriorizar lo que tiene dentro de sí. Indirectamente, Nietzsche contempla a *Apolo como compositor, pero aclara que a Apolo le da más por la parte poética que la música, a diferencia de Dioniso, por eso mantiene alejado a lo Apolíneo de lo Dionisiaco, cuando se trata de la música*⁶⁰

Ya se ha dicho cuál es la concepción de cada dios, la tragedia vitalista del arte, personifica a cada dios representante de la lírica (Apolo) y de la música (Dioniso). Estas nociones resultaron ser la idea primeriza del arte en el hombre griego. Pero la problemática no sería como se presentasen estos juicios, sino quien era el que juzgaría el presentarse delante de la sociedad griega, no siendo más que Sócrates, que en su presencia produjo un nuevo mundo de dictámenes sobre el arte, una idea contradictoria, del cual el socratismo llevara a la ruina la idea del arte.

Es relevante saber, que para él autor la tragedia del arte personificada en Apolíneo y lo Dionisiaco, ha llegado a ser la idea primeriza en el hombre respecto al arte. El problema ahora es cuando se manifiesta Sócrates. Su presencia produce un nuevo mundo de dictámenes sobre el arte, una contradicción total, de la cual habrá un pequeño previsto entre esté y los dos dioses.

Lo que da comienzo a la decadencia del concepto del arte, es la aparición de las obras de Eurípides, puesto que las obras de éste, serán una duplicidad de la vida de otros, utilizando la lírica y la música para la inspiración de sus obras, logrando separar al hombre de la tragedia, lo que hace que aparezca la Comedia Ática, logrando que el hombre alcance el placer con estas obras, y la tragedia se muestre en el olvido, lo que alguna vez fue lo Dionisiaco.

Y lo que se conocía por arte Dionisiaco, era que éste germinaba de las pasiones humanas. Esto es lo que mantenía el entusiasmo del arte Dionisiaco, pero por esas pasiones, el concepto de música no era aceptable por los ideales Socráticos.

⁶⁰ *Ibid.*, P. 70

Por esta disconformidad, desaparecería el arte Dionisiaco, la música, la fuente de la unión entre el “Ser” a sí mismo, otros y la naturaleza, dejaría de existir lo que se conocía como el UNO primordial. Dejado esto atrás, la idea de música por el socratismo se vería como *lo primordial en la ignorancia, como todos conocemos la frase célebre de Sócrates, “solo sé que nada se”*⁶¹, en cortas palabras, es como si se dijera, “No sé nada”, en especial sobre el contexto de la música.

Luego de haber conseguido Sócrates alejar al hombre de la tragedia, lograría que este viera la realidad de ella a partir de una realidad aleatoria que él deseaba que supiera, porque según Sócrates, la tragedia *“nunca revelo la verdad”*⁶². *“Al igual que Platón, la clasifica; la tragedia, entre las artes complacientes que no pretenden plasmar más que lo agradable y no lo útil”*⁶³.

Luego de difundir Sócrates el concepto que empleaba sobre el arte, éste y sus discípulos, tergiversaron el pensamiento sobre la tragedia del arte, y con ello, la idea de la estética que se mantuvo en el hombre. Poco a poco, dicha tragedia fue deteriorándose hasta desaparecer, donde el concepto que se aprendería sobre el arte, sería el plasmado por Sócrates en la sociedad.

Lo anterior, sería el comienzo del impulso de discrepancia frente a lo que planteó el socratismo, donde este último será entendido, como la máscara que cubre la realidad de la tragedia del arte, transformándola en la cultura de la vida, de la sociedad griega, y ésta cultura se reflejara en los coros, pieza importante de las obras de Eurípides. Con el logro que obtuvo las obras de Eurípides y el socratismo en la vida del hombre, este arte nuevo, se penetraría como concepto en la vida del hombre, y luego de ello, ésta tendría el fin de lograr que aquella apreciación por la tragedia del arte de lo Apolíneo y Dionisiaco fuese inexistente y despreciada. Por esto, Nietzsche no admitiría la idea de Sócrates, pues fue este el primero en interferir el crecimiento de la tragedia griega, en especial en el arte Dionisiaco.

⁶¹ RODRIGUEZ, Samuel. *El origen de la tragedia de Nietzsche y la Dramaturgia Musical de Fin de Siglo*. P. 16

⁶² *Ibíd.*, P. 16

⁶³ *Ibíd.*, P. 16

Éste sería el principio de odio que Nietzsche tendría con lo que respecta al arte de los griegos, porque ésta sería la máscara que cubre la realidad cultural de la vida, específicamente, el odio sobre los coros. Debido al cómo se permitió que tal arte entrara en la vida del hombre, puesto que puede ser una manera sencilla de apreciar apariencias inexistentes y despreciar la realidad o la verdad que la misma naturaleza le ofrece. Por lo mismo y tanto, Nietzsche no perdonaría de cierta forma el hecho de que Sócrates haya sido el primero en interferir el crecimiento del arte Dionisiaco, que este al final sería menospreciado.

La nueva creación plasmada por Sócrates, fue lograda por medio de las obras de Eurípides, pues la principal atracción para este logro de hacer olvidar al hombre el arte trágico, sería la cultura de coro de sátiros, quienes reflejan la imagen que cada hombre desea conocer, cosa que es lograda por medio de la música y la poesía. Producto de esto, se da, que la concepción e impresión que existía en los seguidores de Dionisio sobre la realidad vista, se esfuma de su concepto que ya había sido planteado, y que su razón se impregna de esa falsedad que crece de manera grotesca. Simultáneamente, el coro de sátiros aparte de conseguir la eliminación de la realidad Dionisiaca, también mantuvo al hombre engañado por medio de imágenes duplicadas, en especial la de Dioniso, dado que era una ilusión falsa que lograba conseguir la atención de muchos. Dicha imitación no se superaba a la de Dioniso, ya que también había de otros personajes, además de la vida diaria de muchos hombres. Pero esto, no era la realidad del hombre que se estaba imitando, dado que solo era una ilusión, pues esto se veía como el principio, de lo que llamarían drama aquella llena de falsas esperanzas de creer lo que se ve del exterior de la persona comparado con el personaje, aquello que se olvida que está en el interior del hombre. De qué sirve imitar, si ese plagio no tiene como base la verdadera realidad de la naturaleza del sujeto.

La mayor desgracia ya se ha dicho, pues es la poca importancia que se le da al arte, manipulando las piezas que conforman el arte; la lírica y la música, dejando el verdadero significado de tragedia del arte en el olvido, pues fue el socratismo

que bruscamente obligo a la tragedia dar el espacio al coro de sátiros frente a la sociedad griega, para que se convirtiera en la primicia más antigua y principal de la historia, con una cultura que solo nace de acciones y se desprecia las emociones, siendo las emociones lo principal del arte natural, del arte de la realidad vital.

Pero se ha visto, que dentro del arte, el fragmento que empezara afectarse frente al socratismo será la imagen de Dionisio, pues al interior de lo cultural, no se acepta que tal pieza se acepte como un punto crucial para el desarrollo en el hombre, ya que este concepto de Sócrates la hace ver como un abismo sin escapatoria, por ello, el socratismo, los coros de sátiros, alejarían de lo natural al hombre, si esto no se diera, la amenaza que implantan los sabios griegos el arte Dionisiaco será una amenaza que se implantaría dentro del hombre, y no habría reversa atrás, ya que éste no permitiría el crecimiento de la cultura. Por eso los coros, solo consiguen imitar, logrando las expresiones más impuras del sentimiento oscuro de dependencia recíproca⁶⁴, pero conseguirían mostrar la verdadera realidad del hombre.

La maldición que pudo obtener el hombre griego, fue el olvidar y dejar de seguir sus sentimientos, de lo contrario, al perseguir la razón se crea una inestabilidad de la relación entre humanos y Dios, donde este último viene a ser Dioniso. ¿Qué sucedió con todo esto? Esta inestabilidad de elección obligo al hombre a dirigir su cultura por otro camino, el elegir la dirección de las máscaras, que son aquellas que revelan las apariencias, las que Sócrates ayuda a crear a Eurípides, y aun así seguir creando nuevas obras de coros de sátiros.

El mayor fraude del nacimiento de la tragedia que Eurípides ha creado, es la imagen heroica de Dionisio, un sufrimiento que le han implementado, sino fuese por eso, no hubieran otorgado el gran título de heroísmo Dionisio, pues fue de allí, del espejismo que presentan las máscaras que forcejaron a aludir de manera

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: EDAF Editorial. 1998. P. 115

cultural la existencia de Dionisio, y de otros autores, cuyos obras fueron dadas por los coristas sátiros que maneja el gran Eurípides⁶⁵

Hay que tener en cuenta que la música a manos de lo Dionisiaco ha logrado evadir toda idea de razón penetrable que consigue. La música de Dioniso era la naturaleza, la realidad vital del hombre, que lograba penetrar en su mente bellos colores, aromas, esto si era una vida real, pero luego, de que Sócrates alterara el curso del arte, dio paso para que otros empezaron a invadir, a manipular el concepto del arte, introduciendo nuevos juicios para rehacer el arte Dionisiaco, desapareciendo de tal manera que no dejara algún rastro, entonces el arte ahora, después de su cambio, sería hecho por el hombre para el hombre.

Luego de toda la revuelta que consiguió Sócrates sobre el concepto del arte como cultura, y después de la muerte de Eurípides, Nietzsche establece que esté griego; *“Y tal como se te murió el mito, así se te murió el genio de la música, y aun pudiste expoliar con gesto avaro todos los jardines de la música, más lo único que obtuviste es una música enmascarada y remedada. Y puesto que abandonas a Dioniso, también a ti te abandona Apolo.”*⁶⁶. La muerte de éste, logró abrir nuevos campos para que sus seguidores alcanzaran crear nuevos estilos de arte, en especial la música. Los que heredaron tal idea sobre la enmascarada del arte de Eurípides, pudieron proseguir con lo ya establecido y no dar marcha atrás, lo cual no se recuperó el arte Dionisiaco.

De tal manera hubiese sido satisfactorio la muerte de Eurípides, pues con la muerte de éste, se llevaría todo aquello que había producido, y así se hubiese recuperado lo Dionisiaco, pero la desgracia permaneció, por lo cual Nietzsche lo presenta en un sarcasmo, *“Gracias a él, el hombre de la vida cotidiana irrumpió desde los espacios destinados a los espectadores e invadió la escena; el espejo en el que anteriormente solo se expresaban los rasgos grandes y atrevidos*

⁶⁵ Ibid., P. 119

⁶⁶ Ibid., P. 124

*mostraba ahora esa penosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas malogradas de la naturaleza*⁶⁷.

*“Segregar de la tragedia ese elemento Dionisiaco original y omnipotente y construirla lisa y llanamente sobre el arte, la ética y la consideración del mundo no Dionisiaco, es la tendencia de Eurípides, que se nos revela ahora en plena luz”*⁶⁸, pero qué sentido tendría esa separación que imprudentemente crea Eurípides en todo esto, si de su mismo significado el arte se expresa con la naturalidad vital, no con la ética y razón del hombre, inexplicable esta reacción incoherente del lirico.

Es indiscutible decir que para el autor, toda la ejecución del arte ha sido por parte de Sócrates, y se ve de esta manera; *“Dionisio ya había sido ahuyentado de la escena trágica, y en concreto mediante una potencia demoniaca que hablaba por Eurípides. También Eurípides era, solo en cierto sentido, mascara, la divinidad que hablaba por él no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demonio recién nacido llamado Sócrates”*⁶⁹. He aquí el principio del verdadero infortunio. Y por otro lado, otra desdicha se presenta ante el autor, y es la combinación que Eurípides trato de conseguir entre lo Dionisiaco y lo Socrático, y sus obras de arte de la tragedia griega fenece ante sus ojos⁷⁰.

El parricida y su coautor, el principal como el Socratismo que trae ruina para Dionisio y que su coautor Eurípides quien sigue los pasos de Sócrates, consiguieron que el arte Dionisiaco desapareciera del concepto de lo trágico, y por otro lado, se presenta un nuevo compositor Orfeo, quien obliga a salir de las tierras griegas al mismísimo Dios Dionisio, amotinándose Orfeo contra él, y no quedando nada de lo Dionisiaco, que sucedería entonces con el hombre de la antigua Grecia.

⁶⁷Ibíd., P. 126

⁶⁸Ibíd., P. 133

⁶⁹Ibíd., P. 134

⁷⁰Ibíd., P. 134

Ya conseguido el objetivo de descartar la idea del arte musical Dionisiaco, el Socratismo quería lograr anular aquella impresión que aún mantenía lo Dionisiaco sobre el ofrecimiento de innumerables sentimientos o conceptos que los hacía ver de una manera ilustre, ya que para el Socratismo éste era la causa que podía llevar a un abismo sin salida de irracionalismo a las almas⁷¹ .

“Pero Sócrates le parece que el arte trágico nunca <<dice la verdad>>, obviando el hecho de que se dirige a quien <<no posee mucho entendimiento>>”, pero para ser sincero el arte nunca se le ha determinado como el nacimiento de la creación de una obra forjada por la razón, de lo contrario, se ha determinado en la mayoría de los casos obras que consiguieron descubrir el sentimiento de su creador. Por eso, Sócrates plantea que; según Nietzsche, “no al filósofo: una doble razón para mantenerse alejado de él”⁷², el anterior concepto afirmara la idea egoísta y presumida de Sócrates, no toda noción será estudio de la razón, el arte Dionisiaco no será parte de la razón, en mi opinión podría decir que es una sandez determinar a las ideas que solo nazcan de la razón.

Solo este sería el principio para destruir el arte Apolíneo y Dionisiaco, pues se presentarían aportes para seguirse de la idea del Socratismo; *“Aquí la idea filosófica crece, sobre poniéndose al arte, y le obliga a un estrecho aferrarse al tronco de la dialéctica”⁷³*, la razón primordial es acallando lo demás, y cuando nos referimos lo demás, se refiere a las piezas importantes para la construcción del arte, conocidas como las pasiones, emociones, sentimientos, etc. Entonces, el punto fijo del Socratismo era dar razón lógica al arte.

Es irónico que después de tanta insistencia para la eliminación del arte Apolíneo y Dionisiaco, Sócrates, terminara cayendo en la aceptación del arte , en especial del Dionisiaco, aceptando que este debía ser significativo, para sentirse a gusto consigo mismo y su alma, pues se encontraba en sus últimos días de vida, pues

⁷¹Ibíd., P. 146

⁷²Ibíd., P. 146

⁷³Ibíd., P. 148

en el primer intento debía aceptar el llamado; “<<Sócrates, ¡practica la música!>>”, cual fue desagradable para este pensador; tal vez, el solo imaginarse el estado onírico de embriaguez le era repulsivo, por no más decir que hasta nuestro autor lo notó; “y no cree justo que una divinidad vaya a recordarle esa <<música popular vulgar>>”, era ridículo para Sócrates el solo imaginarse aceptando la idea que se le ofrecía, pues no creía lo sucedido, debería ser fácil la aceptación, porque es un arte natural, de todo ello al final termino aceptando su destino; “para descargar por completo su conciencia, se presta a practicar esa música que el tan poco apreciaba”⁷⁴, con ello, al aceptar, acabaría con el suplicio, y conseguiría la paz para su alma.

Después de toda esta explicación histórica sobre la música, el autor identifica que, “Del ejemplo histórico expuesto hemos aclarar cómo la tragedia parece por la desaparición del espíritu de la música, tan ciertamente como solo puede nacer de ese mismo espíritu.”⁷⁵. Tal vez puedo interpretar, que tal sucumbir quede en el aire un desconsuelo, pero lo que se presentara más adelante, el autor determinara que de cierta manera, con sólo haber modificado Sócrates lo del arte Dionisiaco, todo cambiaria de una manera inesperada e implacable.

Sin importar los problemas que haya ocasionado, o sin importa la manipulación sobre el concepto del arte, está claro que para nuestro autor; “En contraposición a todos aquellos que se aplican a derivar las artes de un único principio, como la necesaria fuente de vida de toda obra artística, yo mantengo clavada la mirada en esas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellos a los vivos e intuitivos representantes de dos mundos artísticos distintos en su esencia más profunda y en sus metas más elevadas”⁷⁶, en pocas palabras, Apolo y Dioniso serán siempre, el aire principal que dio pie para el nacimiento de la realidad vital natural del arte.

⁷⁴Ibíd., P. 151

⁷⁵Ibíd., P. 159

⁷⁶Ibíd., P. 160

A continuación, de una manera muy drástica, exponer la idea de la estética de la música en la modernidad si antes dar un enlace, pero por alguna razón el autor lo hace y de cierta forma, lo que plantea sobre las dos principales divinidades artísticas, se usara para sugerir una crítica sobre las ideas de Schopenhauer y Wagner.

Ahora bien, si nos acercamos al pensamiento que esboza Wagner sobre la música, tendría en cuenta; *“la música debe medirse por principios estéticos muy distintos de los de todas las artes figurativas, y en absoluto según la categoría de la belleza, aun cuando una estética arredra, de la mano de un arte extraviado y degenerado, y partiendo de ese concepto de belleza en vigor en el mundo figurativo, se haya acostumbrado a exigir de la música un efecto similar al exigido a las obras del arte figurativo, en concreto la excitación del gusto por las formas bellas”*⁷⁷, es cierto que se puede aceptar que la belleza de cada arte se debe categorizar, puesto que no son vistas del mismo modo, pero lo que dice Wagner, es algo extremista decir que la estética de la música es un arte que intimida, y que este arte, se le debe tener precaución, no porque sea una amenaza, sino por ser diferente y revolucionado.

Hasta aquí, se entiende, que la crueldad que se le determina a la música como un arte descarriado, comparándolo al mismo nivel de las demás artes, esto sucede, porque su creador es Dionisio usaba la embriaguez como medio de llevar a sus seguidores a un trance para que profundizaran y entendieran su arte, sólo por ese hecho, Wagner mantiene un concepto vano sobre la música, pues para él la estética musical no es prodigiosa como las demás artes para el desarrollo mental en el hombre.

Para seguir la crítica realizada por Nietzsche, al concepto que propone Schopenhauer en su libro *El mundo como voluntad y representación*, citado por el autor, revelando una comparación del mundo natural y la música, donde a pesar

⁷⁷Ibíd., P. 161

que cada una posee una definición diferente, se verán de la misma forma por ser de mundos aparentes ilusorios, por lo cual se determinaría, según Schopenhauer, como dos mundos de conocimientos análogos⁷⁸.

De cualquier forma, como Schopenhauer lo haga ver, la música al ser señalada como lenguaje universal, cae en el espacio y tiempo de la relación universal como si fuese una figura geométrica o cualquier número, a si lo asemeja el filósofo Schopenhauer, una universalidad vacía de lo abstracto, en lo absoluto, no todo porque tenga una semejanza a la lengua o ciencia, lo hace universal, la música no es eso, la estética de la música revela, para Schopenhauer, *“Todas las posibles aspiraciones, excitaciones y manifestaciones de la voluntad”*⁷⁹.

Creo entonces que, para Schopenhauer, la música no es solo una aparición forzada, debe ser en sí música, sin importar el escenario que se encuentre el hombre, ésta al momento de ser oída; cualquier sinfonía, abre el corazón del ser para extraer cualquier sentimiento, sea de alegría o sollozo, la música desfila ante los oídos para que los ojos imaginen una vida, según como se quiera mostrar la obra, ella revelara los sucesos de la vida de otro; el artista, solo con sus notas.

Por ello destaca la música, ante todas las artes, porque su creación se libra de cada apariencia humana, y aunque sea señalada como un mundo onírico, la falsedad de esas palabras que han emergido de todos los críticos nombrados anteriormente, siempre volaran en el aire, mientras eso sucede, se manifestara la expresión que declare un artista en la explosión de los sentimientos que de su música, para transmitir a otros y mostrar la realidad por medio de sentimientos, es un logro inalcanzable que podrá tener las demás artes, algo que no puede refutar Schopenhauer, por eso se le es fácil decir que, *“porque la música hace destacar toda pintura, incluso toda esencia de la vida real y del mundo”*⁸⁰.

⁷⁸Ibíd., P. 162

⁷⁹Ibíd., P. 162

⁸⁰Ibíd., P. 164

Es increíble que la apreciación que tiene Schopenhauer sobre la música, la pueda comparar con el lenguaje, que con ella podemos interpretar toda esencia del autor, creador de una obra x, es imposible creer que discrimine el arte, y le dé un punto de equidad con las demás artes, o utilizar este arte como inspiración de otras, el amor de las artes no serán imparciales a la hora de entenderlas. De otra manera, declarar que, *“la música da el núcleo más íntimo que precede a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas”*⁸¹, es cierto que decir esto, puede aclarar que la música puede lograr tal acción, pero la música no es la que manipula lo demás a su antojo, o porque sea un lenguaje se pueda interpretar de una manera fácilmente, la música es música, un arte de expresión, no de comunicación.

Todo ha sido una explicación de la música como forma de lenguaje de la voluntad para Schopenhauer, este concepto que aplica este filósofo, es considerable, pero Nietzsche, afirma que esta definición no alcanza a fijar lo suficiente como la idea del arte Dionisiaco, *“De forma que el arte Dionisiaco acostumbra a ejercer sobre la capacidad artística apolínea”*⁸², con estos dos generadores, se llevó a cabo el nacimiento del mito trágico, donde la música trata de exponerse debido al apoyo del arte apolíneo, siguiéndose de la lírica para la expresión de su sabiduría.

Existe en el arte Dionisiaco el placer eterno, pero no existe en las apariencias, es algo más allá de eso ⁸³, de tal manera que si se hace esto, es difícil enfrentar todo el horror que se muestra frente a los seguidores de Dioniso, empezando, por aquellos que no aceptan la idea del arte Dionisiaco, por lo mismo y tanto se aferran sin permitir un paso, pero sin darse cuenta, este valor hace que no se hagan subestimar, de la misma manera que aquellos que siendo parte de este arte Dionisiaco los hace como, no individuos, como único viviente, UNO primordial⁸⁴, sin atadura alguna prevalece la embriaguez de Dioniso sobre el UNO, que siendo

⁸¹Ibíd., P. 164

⁸²Ibíd., P. 166

⁸³ Ibíd., P. 167

⁸⁴Ibíd., P. 168

en cierta manera los pocos que quedaron a su lado, después de ser derrocado por Eurípides, y desalojado de sus terrenos por el nuevo caminante de Orfeo.

Pero de todo ello, gracias a la tragedia griega, se dio a luz el arte de la música para que fuese apreciada, pero sin más, también los griegos fueron en cierta parte, partícipes de todo lo que sucedía, con ellos nace el espíritu de la música⁸⁵, sin importa que de ella; la música, nacieron los primero coros, sin ser culpable del mal uso de los personajes ya nombrados (Eurípides y Sócrates).

Es inconcebible que los griegos pretendan que la música sea una determinación instruida para su nacimiento por medio de la sabiduría, porque con ello fue como se concibió, y para lograr su reconstrucción, fue inútil de la manera antigua, se logró, como diría el autor; *“debemos reconstruirnos la prepotencia del efecto musical caso por vía erudita”*⁸⁶, y siendo así, se logra indiscutiblemente por la mayoría de los creadores de obras dentro de este campo de arte.

Todo se dio por la ignorancia de los griegos, que al caer en sus manos, todo lo querían recrear a su manera, o como diría Nietzsche; *“Los griegos son, como dicen los sacerdotes egipcios, los niños eternos, y también en el arte trágico son sólo los niños que no conocen el sublime juguete que ha surgido entre sus manos”*⁸⁷, en otras palabras, los griegos nunca lograron ver las maravillas que alcanzaron sus manos, para luego trasmitirlas desde su original naturaleza, de lo contrario, todo lo que llegaban a ellos, todo lo tergiversaban de tal manera que se pudiera apegar para la sociedad y cultura.

Si no fuese por el espíritu de la ciencia y su pretensión de validez universal, la música hubiese mantenido el mito de tragedia que nació del concepto del arte Dionisiaco, y este espíritu se dio por la creencia que nace en Sócrates por primera

⁸⁵ Ibíd., P. 168

⁸⁶ Ibíd., P. 169

⁸⁷ Ibíd., P. 170

vez, y con ella arrasa a matar a las artes⁸⁸, debido a esto, la esencia de la música desaparece, y ahora su entonación se establecería como una apariencia, que imitaría todo aquello que se le mostrara, se convierte en arte de creación de obras que emula por medio de conceptos, mientras su verdadera naturaleza sería aniquilada por la antipatía de Sócrates.

Y ahora debemos pretender que la verdad sobre la música Dionisiaca, no se determinara, sino *“como tal espejo universal de la voluntad del mundo”*⁸⁹, y su determinación mística, que Dioniso dio, se anula, no siendo de otro modo, ahora la música ha absorbido toda aquella apariencia, tanto así, que su riqueza que contenía lo natural y místico, dio un giro hasta ser más pobre que la misma apariencia, ya en ella no existe el sentimiento.

Entonces, ¿ahora que es de la música?, se diría que solo es un conjunto de armonía que estimulan el oído como tranquilizante para el cuerpo, o solo acompañamiento de fondo para las inspiraciones para la pintura u otros artes, se ha degradado de una manera incontrolable, todo esto hizo que se esparciera al concepto de la música en cómo se encontraba, trascurriendo por todo el tiempo, para cuando llega a la época Moderna, su estereotipo, permanecería de la misma forma, que aun así, será una dificultad para los pocos verdaderos amantes del arte Dionisiaco, interpretar el arte de Dioniso, después de embadurnarse de Socratismo.

En otro orden de cosas, aparece el desprecio de la Opera por el autor, se debe a que la opera moderna se ve de la misma forma como planteaba Eurípides las obras griegas, pero antes de seguir en la Edad Moderna. En la Edad media, no podría a ver una solución alguna por la música, ya que está, su uso no proclamaba su naturaleza, de lo contrario, los coros se convirtieron en la salvación falsa para el hombre, termina siendo una *“expresión patética de la palabra de este*

⁸⁸Ibíd., P. 170 - 171

⁸⁹Ibíd., P. 172

*semicanto*⁹⁰, del cual, el canto, literalmente, se establece como una palabrería sin terminación alguna, y con ello, para el oyente se le es más fácil el entendimiento del concepto que se da a través de la música, y la música, va quedando atrás. Todo esto se vuelve un ciclo del cual no desaparece, si nos fijamos bien, el coro de sátiros, el coro de la iglesia, y ahora la ópera, situaciones totalmente diferentes, pero con un mismo propósito, lucir las obras usando como carnada a la música para ser apreciadas. Tristemente, esta idea que le han planteado a la música, termino siendo tan *“innatural e internamente contradictoria”*⁹¹, puesto a que se debe la mala determinación que se le ha dado a éste concepto, ya no será ni el concepto de Dionisio, sino la alteración del concepto que Sócrates ha dado.

Para entonces, al llegar la música a la Edad Moderna, dio espacio para el nacimiento de la ópera. Entonces, ahora, la música debió apegarse de tal manera, que encajara con el texto, y este dominar los cantos, con el fin de encontrar una conexión. Pero esto se dio por la rudeza que el hombre implemento para que la música tuviera cabida dentro de la ópera, y esta nueva creación tuviera éxito, pero la ignorancia del hombre aumentaba cada vez más, tanto a sí, que lo podríamos determinar, *“ el hombre no artístico en sí”*⁹², vaya que lio en el que ha entrado el hombre, olvidando la esencia de la música Dionisiaca, llevándola a tal extremo de convertirlo en una *“retorica intelectual de palabra y sonido”*⁹³, hasta donde ha llegado el hombre, con lo que respecta a su sentido de apreciación por lo suyo.

Aunque la ópera, haya invadido al hombre, como una plaga indeterminada, la música en Alemania, para la época Moderna, resalta sin ningún prejuicio, determinándose a la semejanza del arte Dionisiaco, para el autor, el que no sepa del arte musical, sería un insulto hablar de algo que no sepa, *“porque precisamente ello es, en medio de toda nuestra cultura, el único espíritu de fuego*

⁹⁰Ibíd., P. 183

⁹¹Ibíd., P. 184

⁹²Ibíd., P. 187

⁹³Ibíd., P. 187

*limpio, puro y purificador*⁹⁴, porque con esto, se declara que la determinación de la música moderna no será igual de desechada como sucedió con el arte Dionisiaco.

Ahora consigo, nuestro autor dará por gusto conseguir que después de revelada la verdadera catástrofe de la tragedia del mito, del arte Dionisiaco, los pocos seguidores de Dioniso comenzaran de nuevo para lograr que renazca la tragedia de este arte, por medio de los griegos, ya que se puede aprender del misticismo de su cultura, solo si es antes de que Sócrates lo arruinara.

No obstante, *“la tragedia absorbe para si el supremo espíritu orgiástico musical”*⁹⁵, esto lleva finiquitar la música del Socratismo, para que dé pie el mito de la tragedia. Este mito logra en el hombre despertar la apariencia que transmite la música, ya que esta es el medio más poderoso que logra representar la plastificación del mundo de este mismo mito, además, por otro lado, la música es superior que la palabra y la imagen, ya que esta alcanza un *“significado metafísico tan penetrante y conveniente”*⁹⁶, gracias a este arte, cualquier oyente puede lograr interpretar todo aquello que la música le puede plantear, *“oír como si el abismo más íntimo de las cosas le hablara perceptiblemente”*⁹⁷, porque el mito es el mismo arte Dionisiaco, aquella que excita musicalmente, puesto que solo ella logra transmitir dentro del hombre todo de lo que se desea hablar, por ello, el autor cree que si nosotros nos apegáramos puramente de lo Dionisiaco, alcanzaríamos la eficiencia de esta y no tendríamos lugar para las obras de Eurípides, no tendríamos oído para el *“eco de los universalía ante rem”*⁹⁸.

La verdadera tragedia musical, se muestra de forma pura y sin mezcla, así debemos interpretarla, pero al parecer el mito trágico, se le determino como la

⁹⁴ *Ibíd.*, P. 192

⁹⁵ *Ibíd.*, P. 200

⁹⁶ *Ibíd.*, P. 201

⁹⁷ *Ibíd.*, P. 201

⁹⁸ *Ibíd.*, P. 203

“sabiduría Dionisiaca”, que se da de la mano con “artísticos Apolíneos”, de ello “lleva al mundo de la apariencia”, al borde de su negación de sí mismo, aniquila toda asimilación de esta, y por ello, el mundo trágico no trata de delimitarse en contra del mundo de las apariencias con el fin de que este regrese al “seno de la realidad verdadera y única”⁹⁹.

La manera más acertada de decir que fue absurdo de parte de los griegos Eurípides y Sócrates de eliminar el planteamiento que se tenía del arte de la música, y degradar con el concepto que crearon del arte musical, termino siendo una *“supremamente patética sólo puede ser un juego estético”¹⁰⁰.*

Y ahora, para la época Moderna, es claro que el arte se ha inclinado a lo abstracto, según lo plantea el autor, y de todo esto se debe al Socratismo, todo será abstracto, desde la educación, pasando por la moral, hasta llegar al Estado, entonces, será ahora *“divagación, huérfana de reglas y no refrenada por ningún mito vernáculo”¹⁰¹*, todo logrado de la fantasía artística y pobre, compleja de Sócrates, y gracias a ello, la cultura del hombre se posterga, como la perdición entera de su cultura, mientras se extermina su mente al tratar de lograr la búsqueda de su verdadera evolución de cultura y arte.

Para el autor Nietzsche, se considera que la llegada del mito trágico se dio en Alemania, con la reforma, ha de nacer la música en este país, y esto se debe a que los pocos Dionisiacos existentes dieron el *“renacimiento del mito alemán”¹⁰²*, esto es de la música alemana, se dio gracias a los griegos, claramente no al Socratismo, por ello, *“hemos tomado prestadas, hasta ahora, para purificar nuestro conocimiento estético”¹⁰³.*

⁹⁹Ibíd., P. 210

¹⁰⁰Ibíd., P. 212

¹⁰¹Ibíd., P. 216

¹⁰²Ibíd., P. 217

¹⁰³Ibíd., P. 218

El caso de la decadencia de la tragedia griega, tal vez, se produjo por la desigualdad de los “*artísticos primordiales*”, acción del cual fue un provecho para ocasionar la transformación de la mentalidad del griego, y darse como beneficio para el Socratismo y entrelazar “*el arte y el pueblo, el mito y las costumbre, la tragedia y el Estado*”¹⁰⁴, algo que nunca combinarían, y solo traerían postrimería al mito.

¹⁰⁴Ibíd., P. 218

3. CRISIS DE LA ESTETICA MUSICAL CLÁSICA, DESTITUIDO POR LA POPULAR NO-ESTETICA MUSICAL DEL REGGAETON

La música constituye una revelación más alta que ninguna filosofía.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) *Compositor y músico Alemán.*

Crear un paralelo entre la música clásica y el reggaetón, es el análisis a realizar, no involucra el observar la estética de la lírica, sino a examinar a partir de dicha analogía el por qué considero al Reggaetón como una música falta de un espíritu estético, característica esta última que si se encuentra al interior de la clásica. Esto no debe significar en ningún momento la negación del carácter estético que pueda tener otros géneros musicales, solo que por cuestiones personales, me incline por estos dos géneros. Para el caso de la música clásica, me incliné por esta por un amor apasionado desde la infancia hacia esta, además, de que dicha música, no la encontramos dependiente de lo lírico, sino que es netamente musical. Por su lado el Reggaetón fue escogido, dada la popularidad que suscita actualmente en los jóvenes de la mayoría de países de Latinoamérica y el Caribe.

Para desarrollar a cabalidad la tarea propuesta, tomare como base y punto de partida la concepción nietzscheana de estética musical ya explicada en el capítulo anterior. Pero, como un preámbulo, explicare *grosso modo* los orígenes del reggaetón, dado que lo correspondiente a la música clásica ya se ha dicho en el primer capítulo. Simultáneamente, haré un breve esbozo de las características más puntuales de la estética al interior de la música clásica, para finalmente, dar espacio a la crítica estética, a la no-estética del reggaetón.

3.1 EL REGGAETÓN

Para muchos de nosotros el origen de este género puede parecer en algún momento un poco oscuro y desconocido. Pero investigando más acerca de este género, encontramos que tuvo un origen en Latinoamérica, para ser más específicos, en Panamá.

Este género musical, nace a partir de la mezcla de otros géneros tales como, el reggae, el rap, y la influencia notoria del hip hop. Sus principios se dieron en los años 70's en Panamá, como ya se había expresado. Pero es a finales de los años 80's, que dicho género hizo una segunda escala en Puerto Rico, donde tomaría mayor fuerza y auge.

Como muy bien sabemos, los orígenes del reggae son netamente Jamaíquinos. Según se relata, un grupo de jamaíquinos que emigraron a Panamá, llevaron consigo el Reggae hacia este país. Producto de esto fue, que el Reggae suscito una transformación respecto a sus características originarias. Una de estas transformaciones, resulto ser que las canciones cuyo idioma original era el inglés y el creole, fueron traducidas al idioma español para una mayor comprensión y recepción en la nueva tierra. Dicho género fue conocido como Reggae en Español. Sin importar que tanto se hubiese cambiado en lo lirico en el proceso de traducción de un idioma a otro, el Reggae en español, mantendría un respeto en sus orígenes, respecto a sus instrumentos, melodía de voz, etc. Tan grande era su innovación en este género, que los panameños, al considerarlo algo magno y de gran importancia, le agregaron al ya conocido término Reggae, el afijo aumentativo "ón", que denota una especie de exageración o hipérbole de la palabra. De dicho ejercicio lingüístico, nace la palabra Reggaetón. Este Reggaetón, constaba ya de unas características diferentes a las del Reggae en español. La rítmica seguía constando de tres instrumentos, a saber, percusión (batería), guitarra y una línea consistente indeterminada por el bajo, pero ahora,

iba acompañado por diversos *riddims**. Esto último, es lo que permite que se le pueda llevar rítmica a la voz.

Esta voz, ahora estaría fuertemente influenciada por la cultura hip hop y el rap, donde su elemento vocal se centraría en la lírica, más exactamente “rapear”.

Los inicios de este ya transformado Reggae a Reggaetón, estaría enmarcado en un contexto propio de los sectores sociales más bajos, donde se manifestaba con fuerza a mediados de los años 80's en los guetos de los sectores menos favorecidos de la sociedad de Panamá. Dicha música, sería entendida a partir de una idea de manifestación cultural de estos sectores, cuya realidad era reflejada a través de sus cantos, que eran lanzados en forma de un sentimiento de protesta, cuyo fin era brindar un aporte para el desarrollo de la sociedad. Este contexto barrial y popular en el que surgió el Reggaetón, no sufriría algún cambio, sino hasta la llegada del productor Michael Ellis, que lograría que este nuevo género se llegase a reconocer, a través de la representación de los primeros artistas del género conocidos, como Jaime Davidson, El General y Killer. Es a partir de tal proceso, que el Reggaetón llegaría introducirse a finales de los 80's en la sociedad Puertorriqueña, donde logró conseguir su aceptación.

Como se ha manifestado, en los comienzos de dicho género, su lírica fue desarrollada a partir de una manifestación de inconformidad frente al Estado de Panamá (país natal), pues esta sería, aparte de la denuncia social, una forma segura de adquirir su atención. Según podemos observar, los primeros exponentes de este género cantan sobre sus sufrimientos, la fuerte condición de pobreza, entre otros aspectos que afectan a los sectores menos favorecidos del país. Es necesario resaltar que para esos momentos el Reggaetón, cumplía un papel cultural, dado que sus letras eran producto de cierta experiencia social de opresión a la que se encontraba sometida dicha sociedad panameña.

Lo esencial, es que este género hubiese seguido dicho curso, donde se siguiera presentando como una manifestación popular cultural y de protesta. Pero a partir

del contacto que tuvo dicho género con productores musicales, sufrió un cambio drástico, donde luciría en lo largo y ancho de su lírica, letras que hacían alusión solamente a temáticas sexuales, de narcotráfico, drogas y dinero. Valga la pena aclarar que también siguieron existiendo canciones que manifestaban líricas de corte social o románticas, solo que el aspecto dominante por excelencia, fue el anteriormente expresado. Esta situación nueva que vivía el reggaetón, la podemos ubicar en un contexto dominado por el sistema de producción capitalista, donde lo cultura es visto como un fuente plena de ganancia y mercancía. El cambio de una lírica que manifiesta aspectos culturales, a otra que expresa sentimientos de aprehensión al dinero fácil, devela la lógica de dicho sistema de producción, y sus bases morales y axiológicas que son utilizadas como pan y circo para el entretenimiento de la sociedad.

Como hemos observado, podemos afirmar que el género Reggaetón, es producto del desarrollo de otros estilos y géneros musicales. Es por esto, que este género logró su nuevo estilo de presentación, donde cada uno de los cambios dados, tanto en lo instrumental como en lo lírico, lograría darle la publicidad y el carácter comercial necesario, como lo deseaba muchos de sus representantes.

El resultado de dicho cambio que obtuvo el Reggaetón, tanto de su lírica, instrumentos, etc., se reflejó en una nueva rítmica, compuesta de sonidos repetitivos, donde el sentido de coherencia de la lírica se mostraría vano.

El resultado de todo este proceso de comercialización del Reggaetón, fue que logró que alcanzara un grado de mayor popularidad sobre otros géneros musicales. Esto fue evidente, en el contexto de los países caribeños, algunos del interior de Latinoamérica, además de lugares un poco más alejados tales como Estados Unidos y España. Esto último no significa que dicho género no hubiese avanzado en otros países de Europa, Asia, etc., solo que expongo los casos que se encuentran al alcance de la información recopilada.

Ya sabido que dicho género causó gran revuelo en lo musical, al ubicarse entre los primeros puestos de preferencia de los oyentes, me limitaré ahora a interpretar la rítmica de este género, para hallar la diferencia de ésta con la clásica, y juzgar si merece ser señalada como estética o no, usando el concepto estético Nietzscheano, que ya muy bien ha sido explicado en el capítulo anterior. Para esto, me es necesario investigar los artistas más populares de este género, para poder interpretar la rítmica, y así, llegar a manifestar, que lo que produce dicho género no es algo que podamos encajar dentro de algo “estético”.

Tomare dos artistas populares que han sido seleccionados entre los 15 mejores de una larga lista de Reggaetoneros. Estos son a saber, lo conocidos por los nombres, Don Omar y Daddy Yankee.

Si sabemos que el arte es un medio para conocer el mundo, entonces el Reggaetón en su fase comercial, no expresa ni da entender lo que quiere reflejar, ya que solo en su lírica se presentan obscenidades, señalamientos, vulgaridades, en otras, que apuntan al señalamiento de la mujer como símbolo sexual. A partir de esto, podríamos indicar que la realidad vital de la lírica del Reggaetón, no se emplea, al igual que tampoco se plantea el concepto del valor de la creación de una obra, es decir, la afirmación de la existencia de la obra. Al no incluir este género ninguna de las bases que expone Nietzsche, se interpreta que ésta no posee una la realidad vital de estética, es decir, no se le puede considerar como estético su lírica (letras), a partir de una mirada desde el arte Apolíneo. Esto significa, que no se muestra en las letras, reflejo alguno de un proceso de razonamiento, que es una de las características esenciales del ideal Apolíneo. Letras que, como ya se expuso, en su mayoría, son expresión de un sentimiento sexual, de amor al dinero, y de apología a las drogas, siempre desde un objetivo comercial. Según María José Gallucci las letras están, “[...] orientadas a lo sexual y a

la denigración de la mujer como marcas que se ponen de manifiesto en el Reggaetón [...]”¹⁰⁵.

Mi preocupación no apunta, a juzgar el contenido de dichas letras desde una posición moral o religiosa, sino que la crítica planteada expone el carácter antiestético de la lírica reggaetonera, basada esta última en la expresión de sentimientos que van conforme a una lógica que es impuesta por el mercado, apartada de ese verdadero sentir de la estética musical, que busca su afirmación a través de la no renuncia a la vida y de la aseveración de la voluntad individual, donde el arte nace como la exaltación de los valores vitales.

Los resultados que nos arrojó el análisis de la lírica en el Reggaetón, nos muestra que si no se presenta una estética en ésta, nos manifiesta que lo más probable es, que tampoco se manifieste en la música, pues como bien es sabido, existe una relación pura entre la música y la lírica en la estética del arte.

Ahora bien, el objetivo a esclarecer es la rítmica que maneja el Reggaetón, entendida como aquella música que desde la concepción nietzscheana, nace a partir de la vitalidad como valor supremo.

Sabemos, a parte del contexto planteado de la lírica, que el Reggaetón tuvo una evolución en su composición rítmica, donde pasa de una composición de sonidos instrumentales repetitivos propios de la cultura jamaicana, a un conjunto de sonidos intercalados por notas distorsionadas que se repiten y entremezclan a sí mismo. Según Gallucci, *“A partir del año 2000 el Reggaetón, un estilo de música caracterizado por un ritmo clónico y repetitivo —aunado a voces estridentes distorsionadas por equipos electrónicos—, se convirtió en un género musical muy popular entre los jóvenes”¹⁰⁶*. Es de esta forma que observamos, que no fue sino

¹⁰⁵ GALLUCCI, María José. *Análisis de la Imagen de la Mujer en el Discurso del Reggaetón*. P. 96

¹⁰⁶ *Ibíd.*, P.85

*Consiste en un patrón de batería y una línea constante de bajo.

hasta el año 2000 donde dicho genero suscito un cambio en materia rítmica, a diferencia de lo lirico que ya había sido un proceso previo.

Para el necesario ejercicio comparativo que se había planteado algunos párrafos atrás, tomare tres tipos de canciones de diferentes artistas que se han nombrado anteriormente, Don Omar y Daddy Yankee, donde se mostrará que la rítmica considerada como acompañamiento, tiene los mismos riddims que se utilizará como compañía de la voz, donde el fondo musical se observara que se relaciona con la mezcladora, pero con sonidos diferente.

Para la primera comparación de tiempos en el cambio de la rítmica del Reggaetón, he tomado en primer lugar a Don Omar, cuyo inicio artístico se ubica en el año 2003. Un ejemplo de la combinación ya explicada de la percusión, el bajo y los riddims*, la encontramos en la canción llamada *Dile*. En este su rítmica, muestra un sonido constantemente repetitivo, donde su combinación se intercala, dependiendo de la combinación de tiempos que lleva el riddim con la voz, dado que estos dos son los que llevan los tiempos, para que se puedan tocar los demás instrumentos.

Seis años después de esto, en el año 2009, para el caso de la canción *Virtual Diva*, encontramos ya cierta evolución del género. En su introducción hay manejo de percusión y guitarra. Luego de esto se comienza a oír los respectivos riddims, pero a esto se le suma una mezcla de sonidos, los mismos utilizados en el trance o en la tecno, utilizados para lograr que se dé una apreciación diferente para el oyente y nuevo atractivo en los escuchas.

Por último, escogí una de las canciones recientes, del año 2012, titulada *Ella no sigue modas*. En su introducción, se muestra un fondo instrumental, que pasa casi inadvertido y que seguramente no tendría ni la más mínima atención por el oyente. Cuando comienza a rodar el ritmo de la canción, desaparece la introducción. Aquella batería, guitarra y la línea constante del bajo, son sustituidas por la mezcla de sonidos producidos por un DJ, que se obtienen de una mezcladora musical. En

este punto, ésta se convierte en el nuevo instrumento principal para el acompañamiento de las composiciones de este cantante, donde los riddims no desaparecen, puesto que este ritmo se usa para la llevar la rítmica de la voz.

Ahora bien observemos la evolución del género en la producción de otro cantante. Los comienzos musicales de Daddy Yankee, se dan en 1995, donde incursiono como rapero. Para el caso del análisis he escogido la canción, *Chica Interesada*, donde hallamos una rítmica que se manifiesta por medio de una línea de bajo repetitiva y otra estrofa de trompeta. Lo demás se interpreta como los riddims, y uno que otro sonido digital extra, combinado finalmente con la voz del cantante, cuyo estilo es el característico del rap.

Después de siete años, más exactamente en el año 2002, encontramos un cambio sustancial en el género, donde pasa de un Rap con fuerte influencia de Reggaetón, al Reggaetón propiamente dicho. Para este caso, sólo se escucha una línea constante de bajo, batería, y los riddims ya conocidos. Realizando un paralelo con lo producido por Don Omar, si bien lo único en que divergen es su lírica, podríamos afirmar que al oír ambas producciones, se oyen iguales.

Para la tercera canción, encontramos que su rítmica ha cambiado para el año 2012. La canción *Perros Salvajes*, su rítmica, instrumentos y riddims se muestra al igual las canciones interpretadas por Don Omar.

Se puede entender por qué la evolución de sus sonidos, sencillamente porque, “*La puesta en escena del Reggaetón es llamativa y contagiosa. En ella se reproducen algunas particularidades de otros géneros, como el rap o el hip hop. Las voces presentan arreglos electrónicos, y el DJ que mezcla la música es tan importante como el cantante de los temas. Los expertos en la materia aseguran que el éxito de una canción de Reggaetón depende de la armonía entre ambos componentes.*”¹⁰⁷. Todo esto es realizado a partir de la materialización de un fin para el mayor consumo, pues se debe considerar

¹⁰⁷Ibíd., P. 86

unos nuevos sonidos que combinen con la letra, para obtener la atención del oyente, sin importar la no existencia de emociones.

De igual forma, tampoco se presenta alguna realidad vital de este género; por esta razón, diría que el género musical Reggaetón, es un género que no presenta ni la más mínima idea de estética, ya que tanto su lírica y rítmica (para lo lírico, a partir de su etapa comercial), no muestra la realidad vital, ni mucho menos se ve el más mínimo punto de expresión que pueda indicar si por lo menos se exhibe algo de arte Apolíneo o Dionisiaco, como la coherencia (Apolíneo) o la desmesura (Dionisiaco). Por consiguiente, si no se manifiesta ninguno de los dos conceptos que revela la estética en el arte, en especial en el arte musical, que es el punto a trabajar, el Reggaetón debe ser considerado como un género que no presenta una estética musical.

De lo dicho, podemos expresar el siguiente interrogante: ¿Y dónde se refleja la expresión de las emociones en la melodía que presenta el género musical Reggaetón, si no existen ya un instrumento que cree la rítmica para las composiciones de los artistas de este género? Si ahora todo esto es mecánico, ¿Qué puede expresar un aparato electrónico, la mezcladora?

Preguntas interesantes, cuya respuesta no pretende resolver este trabajo, dado que excedería los límites propuestos. Todo gira ahora en dicho género, alrededor de un mecanicismo, donde el ritmo es producto de una simple necesidad de acompañamiento de la lírica. Rebajan el estado musical, a un plano secundario, donde una especie de compositor y Dj realiza su labor de creación rítmica.

Ya hemos visto hasta aquí, una evolución rítmica del Reggaetón, y una pequeña conclusión respecto a su estética, pues dicho género musical no se puede considerar que logró un nivel de manifestación artístico y vital, como lo ha hecho la música clásica, dado que para Nietzsche, esta última, es un arte estético, que sin importar que no contenga una lírica para manifestar las expresiones, sus melodías pueden mostrar lo Dionisiaco, como ningún otro género.

Por otro lado, encontramos que el género musical Reggaetón no puede considerarse como algo estético. Esto último, se sustenta, en que este género no da un aporte respecto al fin de su expresión. Podemos encontrar un sin número en la variedad de letras, que puede expresar una voluntad individual del autor, donde se manifieste sus sentimientos y pasiones. Pero para el caso de la composición musical, encontramos que dicho género, toma un carácter repetitivo, donde su base fundamental va a ser la utilización de un mismo “riddim”.

3.2 LA MÚSICA CLÁSICA

La música clásica es un arte estético. Este concepto es dado por el filósofo Nietzsche, ya que dicho arte cumple con los requisitos para determinarse como realidad vital de la estética del arte. Esto se puede comprobar, teniendo en cuenta el análisis del concepto de estética que se obtuvo desde la idea de la estética nietzscheana*.

Cada obra creada en este ambiente musical, de diferentes compositores, logra expresar una voluntad individual diferente. Como oyente, es probable que no pueda interpretar de forma exacta una obra, pero, aunque no exista una experiencia del acto de interpretar, existe la posibilidad de que podamos hallar una manera de adquirir una diminutiva interpretación. Esto se realiza a partir del análisis de la altura y la rítmica de la obra, donde podremos identificar el sentimiento de la composición, porque las tonalidades de las obras nos pueden señalar cual era en ese momento el sentimiento del autor. Además, en las obras se muestra la existencia de una “voluntad individual”, ya que hablamos de las emociones y vivencias que se presentan en el ser de cada compositor. Este es el ejemplo indicado para reflejar la expresión de las emociones de la realidad que planteaba Nietzsche sobre la idea de la estética.

En la música clásica hay una variedad sin fin de composiciones, compuestas por diferentes autores, que llevan consigo emociones que sin duda alguna son vivencias y experiencias de estos compositores. Las emociones son estados de ánimos, sentimientos que se manifiestan como individualismo del ser, es decir, que las obras manifiestan la esencia que expone el maestro en su obra, pues serán el reflejo de su no renuncia a la vida, porque, ello es la realidad, su realidad de la vida, su experiencia como hombre arrojado en el mundo. En este sentido, “la

música vendrá a ser sólo un placer para nuestros sentidos, para el oído, acariciado por el juego de sonidos y por dulces melodías”¹⁰⁸.

A partir del contexto musical dado, la música clásica obtuvo una popularidad*, más exactamente al interior de la nobleza y las sociedades cortesanas**. Logró tal reconocimiento, debido a la representación de diferentes intérpretes que se mostraban en el transcurso. Era prácticamente una fiebre. Alemania fue el país donde podemos encontrar los mayores exponentes de este arte, además de mantener los mejores músicos clásicos de la historia, ya que para *“el siglo XVIII, la teoría de los afectos se ve fundamentalmente reasumida en el ámbito de la cultura alemana, donde la música instrumental goza en esta época de una lozanía extraordinaria.”¹⁰⁹*. Por ello, factores tales como la identidad con una nacionalidad, la experiencia, y la manifestación de la realidad de la vida, por las vivencias, cada compositor adquirió un respeto por sus obras, además de los halagos, que alimentó el amor a su arte para seguir componiendo.

Nombrar a muchos compositores y artistas tales como Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, entre otros, donde es un imperativo y es un privilegio rescatar cada obra de ellos, pues como lo he dicho antes, en su arte se manifiesta la estética. Pero como referencia para el análisis, solo nos dirigiremos a lo netamente musical. Posiblemente surge la pregunta de que, si es necesario o no que la música deba ser juzgada a partir de una combinación de un doble análisis, es decir, tanto lírico como lo melódico. Además, como es posible llegar a interpretar la música, si para el caso de la clásica, no lleva consigo un acompañamiento de la lírica, que es aquella que manifiesta las emociones por la música, la expresión del compositor.

¹⁰⁸ **FUBINI**, Enrico. *Estética de la Música*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2008. P. 110

*Concepto de la estética musical. Capítulo II.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, P. 107

*Por música popular, entiéndase cada uno de los géneros musicales que tienen mayor recepción por parte de la audiencia, sin importar su rango o clase social. Esto, para no caer en hermetismos que reduzca el análisis de lo popular, a lo meramente económico, es decir, a lo que alude a los sectores menos favorecidos de la sociedad.

**De las cortes.

La música clásica, a diferencia del ya analizado Reggaetón, se manifiesta que es la mayor portadora de las emociones y las vivencias del hombre a la hora de expresar todo lo que en su mundo interno del ser se encuentra, porque estas para *“El término “expresión” hace pensar en un sujeto que está tras la obra y que habla de sí mismo en el “lenguaje sentimental” de la música. El término “estado de ánimo” hace pensar en un complejo de sentimientos en el que el oyente se sumerge vuelto sobre su propia condición.”*¹¹⁰. La música clásica, a diferencia de otros términos o géneros musicales, nunca ha perdido vigencia, pues ha sido el arte que permanece estable, pues, *“tras las huellas de una tradición secular, continúa siendo considerada como un arte no conveniente a la moral o, al menos, carente de un contenido de tal carácter”*¹¹¹.

Realizar un análisis histórico que apunte a la explicación del proceso mediante el cual se dieron los inicios de la música clásica, sería sobrepasar los límites propuestos en el trabajo.

Ahora bien, a partir del mismo método empleado para el análisis de unos casos muy puntuales de algunas canciones del género musical Reggaetón, he elegido para desarrollar tal tarea, al compositor Ludwig van Beethoven, conocido entre el sector musical de la época como *el Maestro*. Famoso pianista, compositor y director, dedico su vida a entender las melodías y exponer cual es el centro de la composición de sus obras. He escogido algunas obras de él, aunque no sepa la interpretación de las obras a elegir por no mantener una relación con la lírica.

Las melodías escogías para manifestar la interpretación de las obras de Beethoven, son, Sonata para piano nº 14 en Do sostenido Menor *“Quasi una fantasia”*; también conocida como Moonlight, Luz de la Luna; y por otro lado, 9ª Sinfonía en Re Menor. Esta primera, se encontró tres interpretaciones diferentes. La primera la tragedia en un momento concreto de la vida del *Maestro*, cuyo amor

¹¹⁰ **DAHLAUS**, Carl. *Estética de la Música*. Recensión Realizada por: David Chacobo. Berlín: Reichenberger. 1996. P. 03

¹¹¹ **FUBINI**, Enrico. *Estética de la Música*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2008. P. 110

expresado hacia otra mujer, quien lo ignoró, lo olvido y, se fue hacia los brazos de otro hombre. En la segunda interpretación, muestra, el supuesto dolor que presentaba el maestro por la pérdida de sus seres queridos, abandonado por su hermano mayor, y desalojado por la gente, pues la temprana presencia de su enfermedad no era una tolerancia para aquellos con los que se quería comunicar, puesto así, en su escapatoria por la sociedad, a partir del aislamiento, conlleva a que se le señalara como misántropo. Beethoven, encontrándose en la morada, conoce a una chica ciega, a quien de su triste vida le cuenta todo lo malo, y ella al ver la situación, le expresa que si era ese tanto su deseo vital de morir, el de ella sería ver por solo una vez la luz de la luna. Con la reseña de lo joven ciega, Beethoven, se da cuenta del error que cometería, por ello, compuso tal sonata, para recordar cada momento, los pasos que en los cuales anduvo, y la experiencia que obtuvo, con su vida y aquella mujer.

Por último, la tercera interpretación, apela a que,- en una noche, Beethoven se encontraba caminando con un amigo. Dicho lugar por donde iban caminando e intercambiando opiniones, escucharon de repente, una melodía que provenía de una humilde casa. Cautivado el *Maestro*, rápidamente acudió al lugar de donde provenía la melodía. Pero para su asombro, encontró que el compositor era una niña ciega. Tal conmoción, llevo a Beethoven a preguntar a aquella niña en donde había aprendido a tocar. Ella, aceptando con amabilidad la pregunta, contó su historia, y fue tal la impresión que le produjo su relato, que nuestro compositor y artista, tocó una de sus obras para ella. En el mismo instante que este comienza a tocar, reconoce que es Beethoven, el *Maestro*. Pero, en el momento que ellos se encontraban en una escena de compositor y oyentes, donde este tocaba para la niña algunas de sus más armoniosas piezas musicales, y donde solo alumbrada el paisaje de la habitación una vela. Hubo un momento en que esta última se apagó. A partir de tal interrupción, Beethoven, abrió las ventanas, donde aquella, le permitió a la Luna que se encontraba en su esplendor, penetrar en la casa. Logró

tal inspiración Beethoven a partir de este hecho, que decidió componer una sonata bajo la luz de la luna.

Como observamos, hay muchas maneras de interpretar una obra clásica, pero lo más impresionante, es ver, que de tal forma, aunque interpretemos de diferentes maneras, el único que solo puede saber lo que expresa en el momento es su autor. Pero no podemos negar que la mayoría de las obras tienen una esencia que nos indica si la obra es alegre, triste, suspenso, o muestre otras emociones.

Para la interpretación de la segunda melodía, tomamos la Oda a la Alegría, del poeta Schiller, más exactamente la 9ª sinfonía, compuso cuatro movimientos de tal obra, pues esta quería que fuese una historia su hito principal, donde se guardara una relación con la humanidad. Con tanto esfuerzo lo consiguió mucho tiempo después, pero logro manifestar que esta sinfonía debía ser la interpretación de la liberación de la humanidad. En la obra, cada movimiento señala diferentes interpretaciones. La primera, se muestra *“Destino cruel que ahoga a los hombres”*. En la segunda, *“Destino cruel la humanidad”*, en ella se muestra la furia de la insatisfacción del hombre. La tercera, *“La humanidad no parece haber encontrado consuelo y se refugia en la religión.”*, la humanidad no se libera de la angustia, y por consiguiente, encuentra una escapatoria por medio de la religión. Por último, la cuarta, *“Triunfo de la humanidad”*, en ella se muestra la lucha entre lo positivo y lo negativo.

Como se ha visto, a partir de estos dos ejemplos se puede decir que hubo una interpretación, en las demás obras de este autor, como también puede existir este comportamiento de emociones en otros compositores. Se pueden hallar el objetivo de tras de cada obra. Además, se mostró que la mayoría de estas interpretaciones son vivencias y emociones de esos compositores. De allí se cogería Nietzsche para decir que esta música si es considerable como estética del arte, porque se presencia la realidad del vitalismo, la realidad de la vida, la aceptación de la vida,

afrontando cada experiencia y las manifestaciones de las emociones frente a cada acto que se le mostrase la realidad de la sociedad.

Se debe definir que la característica de la música clásica es clara y concisa, y la vemos como una música delicada, brillante, y alegre, pues su belleza se plasma frente a las sensaciones que puede crearse dentro del oyente. Aunque la melodía exprese en cierta parte los sentimientos impresos en la obra por el autor, el porcentaje del que podamos sentir lo que en el momento expresa es muy mínimo, pero aun así, nos puede manifestar por medio de su composición, un mensaje del estado de ánimo en el que se pueda encontrar. Más aun, hay que recordar que la estética, es la reflexión sobre el arte y la música, y de dicha reflexión respecto a la música clásica, la estética musical es la expresión de la belleza sin importar que estado se manifieste, es decir tanto sentimiento de alegría como de nostalgia. Como emociones son importantes, dado que dirige al oyente acercarse un poco a los estímulos emocionales del compositor.

3.3 REGGAETON vs. CLASICA

Como se había planteado antes, se considera que el Reggaetón no es un género que se pueda admitir como portador de una estética musical, pues no existen melodías ni muchos menos armonía, dos bases importantes para considerar a un tipo de música como estética o no. Lo único existente en el Reggaetón, es su rítmica, puesto que ésta es una pieza fundamental en dicho género, dado que juega el papel de conductora de las letras en el canto. Dichas letras, son la forma mediante el cual se manifiesta la emoción del artista en este género, tanto del compositor como del cantante. Por lo mismo y tanto, en este género se muestra, cómo el desarrollo de la “música” va de la mano con la lírica, como se presentaba de igual forma en la antigua Grecia, donde se supeditaba la utilización de esta al mero acompañamiento de las obras, eventos y poemas. Pero de igual forma, no se puede afirmar si hubo o no una estética en la utilización de la lírica, dado que sobrepasaría los límites propuestos en el trabajo.

Por otro lado, mientras se presenta este género musical, frente a la sociedad actual, la música clásica, a pesar de su tiempo de su mayor antigüedad, podemos afirmar que en esta si se puede expresar la existencia de una estética, pues su belleza es una de las más antiguas y raras. Tratar de interpretar si las obras que manifiesta el compositor son estéticas, se puede lograr si se tiene en cuenta las bases importantes, que estipula la ciencia estética, y es la demostración de la melodía, armonía y rítmica, de la cual la música clásica lo concibe.

Mientras, el Reggaetón, no indique una comunicación coherente frente al hombre por medio de música, como se presenta en la clásica, esa comunicación se desviara hacia la meramente lírica, donde en el actual estado del Reggaetón, guía al hombre a una vía donde el sentido de coherencia no existe, pues sus letras no poseen una belleza estética, ni aportan nada al hombre para su crecimiento como “ser” humano y ser en el mundo.

La música clásica, que ya fue señalada como un arte, envuelta en todo lo que se muestra, representa los acontecimientos, sucesos y aceptación de la vida por parte del autor. Todo esto, se verá reflejado mediante el movimiento de sonidos expuestos en su obra, que a diferencia del Reggaetón, solo se presenta un conjunto de sonidos que no indican ninguna relación con lo sentimental del compositor, y que en ella, sólo hay un sin fin de sonidos repetitivos, de lo cual se presenta en muchas de las canciones dentro del género del Reggaetón.

De lo anterior, tomo en cuenta, que en el Reggaetón, sobre su música, aparte de ser solo un acompañamiento para las líricas. Señalar que hubiese existido una posibilidad de que se considerara estético, no por su música, si no por sus líricas, pero ello no resulta, pues sus letras son algo obscenas e incoherentes. Desde un primer momento, se manifiestan sonidos repetitivos, agregándole que no se manifiesta la utilización de instrumentos. Por otro lado, la rítmica no produce ni la más mínima sensación de emociones que pueda expresar su correspondiente compositor, éste último, crea sus rítmicas por medio de una mezcladora musical, creando notas intercaladas, sin identidad, sin armonía, por lo cual, no se encuentra ningún tipo de emoción que refleje en los sonidos que crea.

El punto es, que si existiera una línea de comparación entre el Reggaetón y la Música Clásica, de cuál de las dos es o no estética, sin duda alguna, la música clásica lo sería y el Reggaetón. En este último género encontramos, que no posee una identidad propia en lo musical (cosa diferente sucede en la lírica) pues los sonidos que se manejan aquí, expresan, en lo absoluto, nada. A diferencia de la Clásica, que si presenta una serie de melodías, que en su altura y rítmica nos puede indicar el estado de ánimo del compositor frente a su obra.

Por otro lado, como segundo punto, la instrumentación, en el Reggaetón de hoy día no existe, dado que actualmente un instrumento que se puede identificar, solo son grabaciones de uno que otro instrumento que se exponga solamente desde el

mezclador. Pero en la música clásica, se encontrara una variación de instrumentos.

En tercer lugar, la repetición de sonidos que manifiesta el Reggaetón, no da espacio por lo menos para el campo de la especulación para entender que expresa, cosa que sí se puede realizar con la clásica, dado que cada obra y cada compositor, expresa una manifestación sentimental diferente.

Por último, detrás de las creaciones, debe haber un hombre dispuesto a crear obras, que nazcan para ser apreciadas, pues, las composiciones son el espejo de la pureza del alma del compositor. Tal manifestación, solo puede ser vista desde la música clásica, ya que se ha explicado con anterioridad que ésta refleja toda emoción del autor, en cambio, el Reggaetón, no existe tal caso, pues su música se muestra vana, y repetitiva.

BIBLIOGRAFIA

- ☞ **ARISTOTELES.** *Política.* [citado 01 Abril de 2013] Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/a/Aristoteles%20-%20Politica.pdf.
- ☞ **BERNABÉ,** Alberto Y **CASADESÚS,** Francesc. *Orfeo y la Tradición Órfica.* Madrid: Akal S.A. 2008.
- ☞ **DAHLAUS,** Carl. *Estética de la Música.* Recensión Realizada por: David Chacobo. Berlín: Reichenberger. 1996.
- ☞ **FUBINI,** Enrico. *Estética de la Música.* Madrid: Antonio Machado Libros. 2008.
- ☞ **FUBINI,** Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid: Alianza Musical Editorial. 1988.
- ☞ **GALLUCCI,** María José. *Análisis de la Imagen de la Mujer en el Discurso del Reggaetón.* [citado 24 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31005506>.
- ☞ **HONOLKA,** Kurt. *Historia de la Música.* Madrid: EDAF – Ediciones y Distribuciones S.A. 1979.
- ☞ **NIETZSCHE,** Friedrich Wilhelm. *El Nacimiento de la Tragedia.* Madrid: EDAF Editorial. 1998.
- ☞ **NIETZSCHE,** Friedrich. *La Genealogía de la Moral.* Madrid: Alianza. 1997.
- ☞ **RODRIGUEZ,** Samuel. *El origen de la tragedia de Nietzsche y la Dramaturgia Musical de Fin de Siglo.* [citado 24 de Abril de 2013]. Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/023/nietzsche_tragedia_strauss.pdf.
- ☞ **SILVEIRA,** Silvia. *Nietzsche: Compresión Estética de la Realidad Vital.* [citado 12 Abril de 2013]. Disponible en: <http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/5764-5848-1-PB.PDF>.