

Sección de Trabajos Estudiantiles

En la sección de Trabajos Estudiantiles, hoy se presenta un breve ensayo sobre la belleza de la música clásica, realizado en el marco del curso de Filosofía de 2º año de Bachillerato Orientación Artístico del Liceo N°1 “Cora Vigliola de Renaud” de la ciudad de Rocha (Uruguay).

Discusión filosófica: La belleza de la música clásica

Philosophical discussion: The beauty of classical music

Discussão filosófica: A beleza da música clássica

Lía González¹

¹Estudiante de 2º año de Bachillerato Artístico, Liceo N°1 “Cora Vigliola de Renaud”, Rocha, URUGUAY
Correio de contacto: liacesarinagonzalez@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Estas son las preguntas disparadoras que motivan esta ‘discusión filosófica’. Pero en el desarrollo y en especial en la búsqueda de material al respecto, fueron surgiendo otras interrogantes que están en el cuerpo del trabajo.

- *¿La música clásica es bella?*
- *Por ser bella ¿Tiene que gustarle a todos?*
- *El valor de una obra de arte ¿depende de la autoridad del artista que la haya compuesto?*

Para comenzar, seleccioné dos frases del material que he estado estudiando en la materia, que me sorprendieron bastante y que están más abajo.

La primera me sorprendió porque en todos los cursos de Historia, en Secundaria, he escuchado y me han enseñado que somos el ‘*Homo Sapiens*’, un animal racional que ocupa el lugar más evolucionado en la escala zoológica. No he escuchado que se considere al *Homo Sapiens Sapiens* como un ser emocional.

Rousseau dice que no se comenzó por razonar sino por sentir. En la evolución humana la emoción precede a la cognición y el canto y la danza se dieron antes que el lenguaje hablado.

belleza subsumida a una representación prototípica y se asienta en la sublimidad.

⁶ Según el Diccionario de la Real Academia Española: **bello, lla** (Del lat. *bellus* 'bonito'). 1. adj. Que, por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído y, por ext., al espíritu. || 2. adj. Bueno, excelente.

⁷ Según el Diccionario de la Real Academia Española:

La segunda frase, me sorprende pero menos, porque Stravinski lo dijo en tono provocador. Pero de todos modos, hasta para él pienso que la música significaba algo.

“Para Stravinski la música en sí no significa nada.”

(De *La música interior* de Claudio Naranjo:
Ediciones: La Llave. 2015: Barcelona)

En primer lugar, parece oportuno aproximarse al concepto de belleza.

2. CONCEPTO DE BELLEZA SEGÚN KANT

En ‘*La crítica del juicio*’ para la historia del arte, Kant desarrolla las dos categorías que marcan una gran división. La categoría de *lo bello*⁶ predomina en el paradigma clásico; la representación como forma determinada rige en la composición de la obra. La categoría de *lo sublime*⁷ quiebra con el límite impuesto por la forma, y deja que fluyan los sentimientos más profundos del ser humano.

Kandinsky es el primero en sobrepasar la forma para adentrarse en la abstracción como un medio más puro de expresión, y plasmar en el soporte material el “elemento interior”. Su obra se aleja de la categoría de Kant afirma que hay objetos bellos solamente para uno mismo, la belleza no es propiedad de las cosas.

sublime (Del lat. *sublimis*). 1. adj. Excelso, eminente, de elevación extraordinaria. U. m. en sent. fig. apl. a cosas morales o intelectuales. || 2. adj. Dicho de una persona: Que cultiva algún arte o técnica con grandeza admirable. Orador, escritor, pintor sublime. || 3. adj. Ret. Dicho del estilo: Dotado de extremada nobleza, elegancia y gravedad.

Un color aislado como el verde, o un sonido como el de un violín son declarados bellos por la mayoría de las personas, aunque ambos son sólo la materia de la representación, y entonces no son más que ‘agradables’. Lo agradable hace referencia a la cualidad, y es por eso que no puede ser algo universal.

Desde este punto de vista, un color o un sonido instrumental *en sí mismos* no son bellos.

Kant hace referencia a la forma, a lo puro, algo totalmente abstracto y universal; nadie pondría en duda la belleza del color y del sonido de los instrumentos musicales en general. Pero, sin embargo, ni uno ni otro significa nada por sí mismos, no representan ningún objeto bajo un concepto determinado.

La universalidad que no descansa en conceptos es estética, porque encierra solamente lo subjetivo. Para definir esto, Kant emplea la expresión "sentido común" (*sensus communis*). Hay una universalidad subjetiva en el juicio del gusto, y por eso no es posible decir que cada uno tiene su gusto particular ya que significaría que no hay gusto alguno.

La finalidad objetiva es o externa, es decir ‘la utilidad’; o interna, es decir, ‘la perfección’ del objeto. El juicio estético no guarda relación alguna con la utilidad. La finalidad objetiva interna se acerca más a lo bello por ser la perfección. Sin embargo, para representarse una finalidad objetiva en una cosa, el concepto debe precederlo porque determina lo que esa cosa deba ser, la perfección cualitativa del objeto. Pero el juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección, de lo contrario, éste sería un juicio a definiciones clásicas como unidad en la variedad, proporción, armonía. Para Hogarth existe una ‘línea de belleza’ y una ‘línea de gracia’, lo que quiere decir que las condiciones de la belleza residen en el objeto. (Eco, p.275)

Pero en el siglo XVIII comienzan a imponerse algunos términos como “genio”, “gusto”, “imaginación”, “sentimiento”, que dan a entender una nueva concepción de lo bello.

Por un lado “genio”, “imaginación”, remite al don de quien inventa o produce la cosa bella, mientras que la idea de “gusto” remite a quien aprecia la obra. Pero todos estos términos ya no tienen que ver con el objeto, sino con las cualidades, capacidades o disposiciones del sujeto, ya sea del que produce como del que aprecia o juzga lo bello. *Lo bello* se define como la forma en que se comprende o analiza la conciencia

lógico y no estético, pues su fundamento se transformaría en *el concepto* y no en *el sentimiento del sujeto*.

3. ¿TODOS PUEDEN PERCIBIR LA BELLEZA?

La respuesta de David Hume es la siguiente:

“Una causa evidente por la que muchos no experimentan el sentimiento correcto de la belleza es la falta de esa delicadeza de la imaginación que es necesaria para poder ser sensibles a las emociones más sutiles. Todo el mundo pretende poseer esta delicadeza, todo el mundo habla de ella y querría regular a partir de ella todo tipo de gusto o sentimiento”. (Eco, p.276)

En el pensamiento de Hume, subyace la idea del receptor y de la recepción, pero, sobre todo, que la belleza está en la cosa en sí. La belleza no puede recepcionarse por todos de la misma manera, sino que depende de una multiplicidad de factores condicionantes. Algunos de ellos, en un criterio personal, son el contexto cultural del receptor, el contacto previo con otras obras de arte, la capacidad de apreciar detalles, entender implícitos, de ‘leer entre líneas’ lo que una obra de arte propone. El receptor, para apreciar la belleza, debe tener consciencia estética.

4. ¿DÓNDE ESTÁ LA BELLEZA?

En la concepción neoclásica, como en otras épocas, la belleza se considera una cualidad del objeto que nosotros percibimos como bello. De ahí se llega

de quien produce un juicio acerca del gusto. Entonces la discusión sobre lo bello abandona la búsqueda de las reglas para producirlo o reconocerlo y se centra en la consideración de los efectos que produce.

Hume, en ‘*La Norma del Gusto*’, intenta conciliar la subjetividad del juicio del gusto. El filósofo dice que, si bien es cierto que belleza y fealdad no son cualidades de los objetos, sino que pertenecen al sentimiento interno o externo, hay que admitir que ciertas cualidades de los objetos están adaptadas por naturaleza para suscitar esos sentimientos específicos. En el pensamiento de los griegos ya estaban estos conceptos. En el siglo I, Pseudo-Longino considera que lo sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión sino a la exaltación, porque la exaltación prevalece sobre lo que convence o lo que busca. Casi por naturaleza nuestra alma se eleva ante lo que es

verdaderamente sublime y, presa de una orgullosa exaltación, se llena de una alegría soberbia como si ella misma hubiera producido lo que ha escuchado. Aristóteles en la obra *Poética* explica cómo, a pesar de que la tragedia representa hechos terribles y despierta en el espectador piedad y terror, el acento no está puesto en ellos sino en la catarsis, es decir, en la purificación a través de la cual el espectador se libera de las pasiones que por sí mismas no procuran ningún placer.

5. ¿LO BELLO ES SUBLIME?

En el siglo XVII, el universo del placer estético se divide en dos regiones: la de lo bello y la de lo sublime. El siglo XVIII desarrolla, en cambio, un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo sorprendente.

Kant en *La crítica del juicio* (1790) define con más precisión diferencias y afinidades entre lo bello y lo sublime. Para Kant, las características de lo bello son placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley. Esto quiere decir que se disfruta de la cosa bella sin desear tenerla, su único objetivo es su propia subsistencia y se disfruta de ella como si encarnase una regla.

La experiencia de lo sublime es diferente. Kant distingue entre lo sublime *matemático* y lo sublime *dinámico*. Son ejemplos: la visión del cielo estrellado para lo matemático y la visión de una tempestad para lo dinámico.

6. ENTONCES, ¿LA NATURALEZA ES BELLA Y NO POR ESO ES ARTE?

En el siglo XVIII la visión de lo sublime refiere a una sensación que se experimenta frente a la naturaleza y no frente al arte. Ya para el romántico, el problema era como se puede representar artísticamente la impresión de lo sublime que se experimenta ante los espectáculos de la naturaleza. Por eso los artistas lo intentan en todas las manifestaciones artísticas.

(Tomado de *Historia de la belleza*: Umberto Eco: Editorial De Bolsillo: 2004)

Un ejemplo en Beethoven es la Sonata *Claro de Luna*, que en realidad es la Sonata para piano N° 14 en do sostenido menor «*Quasi una fantasia*», Op. 27, n.º 2 (este ejemplo no es de Eco, es de nosotros). Fue escrita en 1801 y publicada en 1802. No hay un testimonio

directo sobre las razones específicas del título, *‘Sonata Quasi una fantasia’*. Para algunos, puede ser significativo que la disposición de la presente obra no siga el modelo tradicional de un movimiento de sonata en el período clásico que seguía el patrón: rápido - lento - rápido. Sin embargo, desde un punto de vista muy personal, pienso que el nombre *‘Quasi una fantasia’* obedece a un estado de ánimo del compositor que no encaja con la estructura esperada para una sonata; Mozart y otros compositores ya habían escrito *‘fantasías’*, y en ellas los músicos *‘se salen de las normas’*. Esta obra de Beethoven, en particular, conserva la forma sonata, pero rompe con los parámetros convencionales en la época y asoma la subjetividad del compositor ya desde el primer movimiento, de aire *‘adagio sostenuto’*.

Este ejemplo es del Romanticismo; en el Clasicismo, lo correcto es bello. ¿Era posible salirse de las normas?

7. EN EL CLASICISMO, LO CORRECTO ES BELLO. ¿Y SALIRSE DE LAS NORMAS?

En el sentido de lo correcto e incorrecto se señala que la risa no abunda en la música, pero un ejemplo insólito de humor estrictamente musical está en una pieza de Mozart de 1787, que escribió *“Una broma musical”*. Mozart rompe con las normas estéticas propias de su época, y en consecuencia su broma resulta un tramo *‘mal visto’* en una composición, resulta algo feo.

Para captar bromas de Mozart hay que estar familiarizado con la práctica compositiva de la época clásica. Entonces las infracciones que comete Mozart se rebelan contra las normas bien establecidas, aunque la obra tiene tono bufonesco. Una de las bromas más notorias está al final, cuando los seis instrumentos cesan de golpe en 5 notas diferentes y provocan un estrépito horroroso. Esa estrépitoso cadencia está en el K.522 de Mozart en una pieza compuesta para trompas en fa, violín 1, violín 2, viola y contrabajo.

*Lo chistoso no es la discordancia en sí, los compositores modernos nos han acostumbrado a cosas mucho más horribles. Este final de Mozart se enmarca en un contexto tonal porque lo absurdo está en un concepto fuertemente arraigado de lo que está *“bien”*. Lo que determina la tonalidad de la pieza no es qué notas pueden usarse, sino las probabilidades diversas que tienen las notas que se usan.*

(Tomado de *El instinto musical* de Philip Ball). Editorial Turner 2010, España. Página 119)

8. LA INSPIRACIÓN

Resulta interesante preguntarse por *la inspiración* en los clásicos. Es muy llamativo el caso de tantos compositores que ‘sueñan’ o se figuran toda una composición, o lo que podría ser su tema, incluso todos los instrumentos que participarían. Mozart es un caso muy excepcional. Soñaba con la obra completa y solamente tenía el trabajo de transcribirla en los días sucesivos. Para no olvidarla, la silbaba y de esa manera fijaba las notas. Hay que tener en cuenta que los sueños se olvidan fácilmente.

Kandinsky señala que el artista en su inspiración más genuina se siente impulsado a crear una síntesis poética de la realidad que le toca vivir, mediante el lenguaje de la metáfora, la alegoría o el símbolo, Esa inspiración, si tiene suficiente carga afectiva, se experimenta como una agitación interna, y ese estado particular de la consciencia puede invadir la vigilia, los sueños o los ensueños.

9. ¿PARA QUIÉN ES MÁS BELLA LA MÚSICA, PARA EL QUE ESCUCHA O PARA EL QUE EJECUTA? ¿CÓMO SE PERCIBE LA BELLEZA?

Ante una obra musical, es posible conmoverse o estremecerse. Si ello ocurre se considera a la obra como fuente de placer y belleza. La reacción de la música es realmente intensa y coincidente con las manifestaciones ante artes plásticas, teatro, cine, incluso miedo o peligro. Responden a una onda de activación simpático-adrenérgica (taquicardia, aumento de la presión, del número de respiraciones, tensión muscular).

(Tomado de *El Cerebro y la Música* de Osvaldo Fustinoni: Editorial El Ateneo: 2017: Página 177).

En música, de la misma manera que en artes plásticas, el observador va a buscar belleza, va a buscar emoción. La música que ‘no dice nada’ no transmite emoción. Los mediadores de la emoción son el hipotálamo, la corteza insular, la amígdala, el locus coeruleus y el núcleo accumbens. Pero la pregunta es si es mayor la emoción del oyente al escuchar que la del intérprete al ejecutar.

El director de orquesta H. Herbert von Karajan, mientras dirigía la obertura ‘*Leonora III*’ de Beethoven, experimentó mayor emoción (medida como taquicardia) que él mismo, que era piloto aéreo, durante maniobras de aterrizaje y de despegues

abruptos. Cuando él mismo escuchó la grabación de Leonora, la emoción que experimentó fue menor que cuando dirigió.

10. COPIAR UN CLÁSICO NO ERA PLAGIO

Muchos compositores ‘copiaron’ tramos enteros y completos de obras consagradas o de obras de autores consagrados para incorporarlos a las suyas. No se consideraba ‘plagio’, más bien todo lo contrario. Suponía la maestría del ‘copiador’ que era capaz de incorporar tramos de obras famosas en las suyas.

Se dice que Juan Sebastián Bach admiraba la inventiva para comenzar temas que tenía su colega Antonio Vivaldi, y los consideraba como ideas para los comienzos de sus obras.

Varios tramos de la Sinfonía N° 40 de Mozart fueron tomados por Beethoven, para incrustarlos en una obra suya. La “*Sinfonía N° 40 en sol menor*” KV 550 es la sinfonía más popular de Mozart. Fue compuesta el 25 de julio de 1788 para flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos cornos ingleses y cuerda.

El primer movimiento, *allegro molto*, presenta directamente el primer tema, ágil y ligero, uno de los más conocidos de Mozart y quizás el más recordado de todos los temas de sus sinfonías. En contraste con el primero, el segundo tema es más triste. Siguiendo la forma sonata, contiene un desarrollo de gran expresividad, y termina con la reexposición de los temas.

Continúa con un *andante*, también en forma sonata, que en su desarrollo aumenta la atmósfera dramática. El *menuetto*, que se separa ya de la música de danza, contiene el clásico *trío* para vientos, de estilo vienés.

Termina con un *allegro assai* también en forma sonata. El primer tema es muy característico, explotando el contraste dinámico entre *piano* y *forte*, con alternancia entre *solí* y *tutti*. El segundo tema contrastante no logra detener el ímpetu de la música. El desarrollo empieza con una visible deformación del tema principal. Siguen las cuerdas con un episodio en forma de fuga, que va incrementando la tensión hasta llegar a la reexposición. Mozart influyó en Beethoven, eso es un hecho indiscutible. Para dar un ejemplo, el papel jugado por la Sinfonía 40 de Mozart en la composición de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven puede ser documentada por los cuadernos de dibujo de Beethoven, donde copió una secuencia de la obra de Mozart que adaptó en su propia sinfonía.

También se cree que algunas obras de Beethoven tienen modelos directos en comparación con las obras de Mozart. Por ejemplo, el *Concierto en do menor para piano* K 491 de Mozart, fue modelo para el *Concierto 3* de Beethoven en la misma tonalidad, el *Quinteto de viento con piano*, KV 452, es comparable con el *Quinteto de viento con piano*, op. 16, y el *Cuarteto de cuerda N.º 18*, KV 464, con el *Cuarteto de cuerda en la mayor*, op. 18 N.º 5. Beethoven también escribió la Cadenza 58 del primer y tercer movimiento del *Concierto para piano 20* de Mozart, así como cuatro variaciones sobre temas de Mozart:

- "*Se vuol ballare*" de '*Las bodas de Fígaro*' para piano y violín, Woo 40 (1792-1793).
- "*La ci darem la mano*" de '*Don Giovanni*' para dos oboes y corno inglés, Woo 28 (? 1795).
- "*Ein Mädchen oder Weibchen*" de '*La flauta mágica*' para piano y violonchelo, op. 66 (? 1795).
- "*Bei Männern welche Liebe fühlen*" de la misma ópera, para piano y violonchelo, Woo 46 (1801).

Estos hechos no eran descarados, sino todo lo contrario: se consideraban una práctica de maestría. Por otra parte, era la posibilidad de aprehender un compositor consagrado y hacerlo propio. Desde este lugar, es pensable que el motivo era seguir un autor famoso y consagrado, por lo que su música también lo era. Sin embargo, Beethoven quiso tomar clases con Mozart, aunque por diferentes motivos no se pudo concretar; uno de ellos fue la muerte prematura de Mozart.

Copiar, o intervenir en la obra de un compositor es siempre fuente de aprendizaje, porque supone entender el proceso y recorrido que lo llevó a su creación artística, así como los ejes que se trazó y, en consecuencia, los que descartó.

A su vez, la respuesta a la tercera de las interrogantes planteadas al comienzo de este trabajo, que en gran medida está implícita en este desarrollo, resulta: para ser famosa una pieza musical no tiene por qué serlo su compositor, sino que los que la hacen famosa son los oídos de los que escuchan, o los intérpretes que las retoman una y mil veces

11. ¿PUEDE SER QUE EN LA ACTUALIDAD LA MÚSICA NO EXPRESE NADA?

Para los primitivos, en los albores de las civilizaciones, para la Edad Media, para el Renacimiento, el Barroco, Clásicos

y Románticos era evidente que la música era un medio expresivo que funciona de manera comparable al lenguaje.

Sin embargo, entre los modernos, parecería que la música no significa nada. Con intención provocadora lo dijo Stravinski y desde entonces se ha venido repitiendo.

(De *La música interior* de Claudio Naranjo: Ediciones: La Llave. 2015: Barcelona)

12. CONCLUSIONES

En primer término, me parece oportuno señalar que he encontrado respuesta a aquello que tanto me ha llamado la atención y que desde mi punto de vista me han enseñado de manera muy parcializada, al poner en un lugar sobrevalorado el hecho de que el ser humano sea un animal racional; también es, y en primer lugar, un ser emocional. Kant, en este sentido, señala que, desde los albores de la humanidad, el hombre prehistórico hizo arte; los fines eran míticos y de rituales. Pero, en esas instancias el arte lo trascendía, movilizaba las emociones y en consecuencia, la espiritualidad del ser humano. En la creación artística el hombre ha buscado un significado más profundo, que muchas veces, lo han apartado de los parámetros estéticos de su propio contexto social y cultural, y esas obras en particular se siguen buscando y recreando, y por supuesto son las más ejecutadas dentro de la música académica.

Para Kant el arte es subjetivo y depende de una persona, de un sujeto; por lo tanto, lo bello depende de un juicio estético que lo determina exclusivamente: el sujeto y su subjetividad. Por otra parte, si bien hay aspectos epocales, de sentimiento colectivo, que responden también a una comunidad, a un sentir colectivo, el artista en ocasiones los trasciende y conecta con una subjetividad por encima de una coyuntura histórico-cultural. Es la imperiosa inspiración o talento que llevan a que la creación del artista lo trascienda a él mismo y como tal.

Actualmente, en un mundo de lo inmediato, de la liquidez como propone Bauman, un mundo sin tiempo para una reflexión ni para un momento de escape del trabajo cuyo patrón y obrero es uno mismo, sin posibilidades de sortear el 'multitasking' según propone Biung Chun Han que ha definido el fenómeno como el 'yes, we can', el arte se perfila como una vía de escape.

A la afirmación que se desprende de que somos individuos situados, la belleza de la música depende de

los parámetros estéticos de la época de su compositor o del ámbito y objetivo con que se crea o compone, Kant sale al cruce desde el concepto que muchas veces el genio creador rompe con esos parámetros y moviliza esferas emocionales más profundas que trascienden un contexto histórico y sus parámetros estéticos.

La belleza de la música depende de los parámetros estéticos de la época de su compositor o del ámbito y objetivo con que se crea o compone.

El imaginario colectivo llama 'clásica' a la música académica, es decir, aquella que para ejecutarla o componerla, requiere del conocimiento de ciertas normas y códigos específicos musicales.

La música clásica no es bella por ser clásica, aunque Kant señala que en el clasicismo es donde se dio con más fuerza el paradigma de lo clásico como bello.

Es Kant el que propone, además del juicio lógico, el juicio estético y desplaza el foco de la belleza del objeto hacia el receptor.

La belleza de la música clásica está en lo que percibe el oyente, intervalos y armonías que son agradables al oído humano, sin que se sienta displacer al escucharla. La música clásica sigue siendo escuchada en todo el mundo y recreada por diferentes compositores y estudiosos de la música; se la incorpora a composiciones actuales, contemporáneas, vanguardistas. Cuando se proponen rupturas, esas rupturas remiten a la música clásica, y el oído percibe esas rupturas.

La belleza no está en la música en sí sino en el oído del que la escucha. El que escucha y el que ejecuta experimentan emociones y sensaciones fisiológicas similares, pero son más fuertes las del que ejecuta.

Sin embargo, la música de Mozart, por ejemplo, fue copiada por Beethoven en varias de sus composiciones, porque precisamente, cumplía con los cánones de belleza más preciados. La música de Mozart y de Beethoven también, son agradables al oído, porque los compositores, aunque el primero es clásico y el segundo romántico, trabajan con intervalos armónicos que generan sensación de paz y tranquilidad. Las armonizaciones son consonantes.

Para encontrarse con el pensamiento y los sentimientos de un compositor como Mozart, es necesario escuchar alguna de sus fantasías, en esas obras, está el nervio y el pensamiento del hombre por fuera de las 'etiquetas' formales de la época.

No es necesario que una obra sea de un autor reconocido para ser bella ni exitosa; lo que es necesario es que tenga una buena recepción.

En la actualidad la música de Supervielle dialoga con la de Beethoven, y por ende toca con lo clásico. Sirve de ejemplo la Suite para piano y pulso velado. En 'Sabelo', se aprecia gran similitud con algunos pasajes del *Claro de Luna* de Beethoven. Tampoco es sorprendente que, incluso, se pueden reconocer tramos de sonatas de Mozart en la música de Los Olimareños, por ejemplo, pero también en el Pericón Nacional.

Sorprendente es que Mozart trascendió su época. Movié esos hilos de la emoción que lo hicieron salir de su tiempo y de los parámetros estéticos de su época. Pero, para encontrarse con el pensamiento y los sentimientos de un compositor como Mozart, es necesario escuchar alguna de sus fantasías.

La belleza de la música clásica no reside en que es bella porque es clásica, ni porque el Clasicismo remite a compositores como Mozart, sino en que moviliza una sensibilidad adormecida por la coyuntura global e insensible de la actualidad, en la que predomina lo práctico y las composiciones simplistas que consideran al oído de los receptores como piedras insensibles, incapaces de una audición rica en matices, en intervalos perfectos, en melodías equilibradas y sobre todo más que muy ricas, estructural y temáticamente.

Lo que tiene la música clásica es una forma y estructura depurada de adornos; pretendía la perfección armónica y melódica. Esa perfección está buscada en la selección de la tonalidad mayor para composiciones positivas y brillantes y la tonalidad menor para aquellas más íntimas o tristes; en la combinación de intervalos mayores y menores, justos, aumentados y disminuidos; en el uso de diferentes escalas que se han heredado incluso de los modos griegos. La música del siglo XVIII es agradable al oído y genera sensación de bienestar. Cuando alguno de sus parámetros se quiebra, se está frente a otra manifestación artística y a otra subjetividad.

Sin embargo, los musicólogos actuales siguen recomendando la música académica y muy especialmente la de los clásicos. Mozart es el compositor más estudiado en este sentido, y la música de Mozart para 'oídos pequeños' es la tendencia de la psicología cognitiva de punta.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la profesora de Filosofía Gisella Gonnet por permitirme incursionar en algunos de los por qué de la belleza de la música clásica.

BIBLIOGRAFÍA

- Ball, Philip, *El instinto musical*, Editorial Turner 2010, España
- Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, editorial De bolsillo: 2004
- Fustinoni, Osvaldo, *El cerebro y la música*, editorial El ateneo: 2017.
- Naranjo, Claudio, *La música interior*, EDICIONES: La Llave. 2015, Barcelona
- <https://www.pressenza.com/es/2010/11/el-artex-el-artista-y-la-inspiracion/>
- http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000200012#:~:text=Pero%2C%20dice%20Kant%2C%20la%20belleza,y%20son%20as%20C3%AD%2C%20bellezas%20adherentes