

Artículo de investigación

Música y emociones: Un recorrido histórico a través de las fuentes

Manuel Tizón Díaz¹

Correspondencia
manuel.tizon@unir.net

Filiaciones institucionales
¹Universidad Internacional de La Rioja (España)

Resumen

En esta investigación hacemos un recorrido histórico entre vínculo de las emociones y la música. Veremos a través de las fuentes teóricas, tanto las relacionadas con la música como las relacionadas con la filosofía, cuál es la relación existente entre ambas entidades. Se concluye que las emociones resisten todos los cambios estéticos, y que, por tanto, el vínculo entre emociones y música es absoluto.

Palabras clave

emociones musicales | estética musical | arte y emociones | música y emociones

Cómo citar

Tizón Díaz, M. (2018). Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes. *Revista de Psicología*, 17(2), 67-81. doi: 10.24215/2422572Xe022

DOI
10.24215/2422572Xe022

Recibido

15 oct. 2018

Aceptado

17 dic. 2018

Publicado

28 dic. 2018

Editor

Nicolás Alessandrini | Facultad de Psicología,
Universidad Autónoma de Madrid (España)

ISSN

2422-572X

Licencia

© Copyright: Tizón Díaz, M. Este trabajo se distribuye bajo una licencia de Cultura Libre [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Entidad editora

RevPsi es una publicación de la Facultad de Psicología (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)



ACCESO ABIERTO
DIAMANTE

Música e emoções: Um passeio histórico pelas fontes

Resumo

Nesta pesquisa, fazemos uma jornada histórica entre o elo entre emoções e música. Veremos através das fontes teóricas, tanto aquelas relacionadas à música quanto aquelas relacionadas à filosofia, qual é a relação entre as duas entidades. Conclui-se que as emoções resistem a todas as mudanças estéticas, e que, portanto, o elo entre emoções e música é absoluto.

Palavras-chave

emoções musicais | estética musical | arte e emoções | música e emoções

Music and emotions: A historical tour through the sources

Abstract

In this research, we make a historical journey in the relation between music and emotions. We will understand from theoretical sources, both those of a musical nature and those related to philosophy, what the relationship is between both entities. It is concluded that emotions resist every esthetic change, and therefore, the link between music and emotions is absolute.

Keywords

musical emotions | musical aesthetics | art and emotions | music and emotions

Aspectos destacados del trabajo

- Se encontraron vínculos entre la música y las emociones en escritos muy anteriores a Cristo.
- Las implicancias emocionales atribuidas a la música han cambiado a lo largo de la historia.
- El nexa teórico entre música y emoción resistió al paso del tiempo.
- Se concluye que el vínculo entre la música y las emociones es absoluto.

La música y las emociones han guardado una relación especial a lo largo de la historia. En esta investigación realizamos un recorrido histórico a través de las fuentes teóricas, con el fin de conocer cuál ha sido el nexa entre ambas entidades. Estructuramos este trabajo a partir de épocas históricas, sobre todo focalizando la atención en siglos y no en estilos, aunque en algún momento hemos usado estas etiquetas (peligrosas, como ya sabemos) para inferir características generales. La división de las épocas ha sido la siguiente: (i) Antigüedad; (ii) Edad Media; (iii) Siglos XV y XVI; (iv) Siglo XVII; (v) Siglo XVIII; (vi) Siglo XIX; (vii) Siglos XX y XXI.

Al momento de resumir, acotar e intentar extraer lo más representativo de cada momento histórico encontramos algunas problemáticas. Las mayores dificultades las hemos encontrado en los siglos XX y XXI. Esto quizá se deba a la gran heterogeneidad en los diferentes planteamientos musicales desde un enfoque conceptual. Con esto no inferimos que en anteriores siglos no exista esta heterogeneidad, sino que el planteamiento conceptual del siglo XX es fuertemente contrastante (compárese el planteamiento de I. Stravinsky con el de J. Cage).

A excepción de los siglos XX y XXI, hemos investigado las relaciones de la emoción con la filosofía. La razón estriba, por un lado, en el hecho de cómo se entiende la emoción en cada una de las épocas; y por otro, en que antes del siglo XX, la filosofía es el antecedente directo de la psicología, y, por tanto, resulta relevante en el abordaje de las emociones. Es importante puntualizar que no hemos tratado la relación existente entre la cognición musical y las emociones, ya que sería objeto de otra investigación.

La Antigüedad

La primera teoría de la emoción fue enunciada por Platón en el Filebo (*Casado y Colomo, 2006*) contraponiendo el dolor al placer. Platón divide el alma en varios dominios: el cognitivo, afectivo y apetitivo, correspondiendo a la razón, al espíritu y al apetito, respectivamente. Cada uno de estos dominios pueden ser encontrados en

la conducta humana, tal es así, por ejemplo, que el dominio de la razón (cognitivo) establece a la razón humana como factor predominante en la conducta, de ahí que el ser humano se diferencie en ciertas instancias de otros animales. En todo caso, y ya entrando en materia, para Platón la música traspasa los límites emocionales para así entrar en el aspecto moral, de ahí que la música (y la gimnástica) fuera un elemento indispensable para moldear el alma humana. De este modo, las diferentes armonías (o escalas) tienen igualmente la capacidad de alterar este comportamiento incluso desde la niñez. Por ejemplo, la escala dórica o frigia promueve el coraje o la templanza (Pelosi, 2010, p. 24); por la contra, los modos lidio y mixolidio promueven la vagancia y embriaguez en el hombre (Whitfield, 2010, p. 12).

Aunque la teoría de la emoción no fuera enunciada hasta Platón, es interesante advertir que la musicoterapia se remonta a los papiros egipcios datados en el 1500 antes de Cristo (Blunt, 2001). Por eso, incluso en teóricos anteriores a Platón, como Pitágoras, encontramos alusiones a la implementación de la ley y el orden a través de la música (Dobrzynska, Cesarz, Rymaszewska y Kiejna, 2006).

En Aristóteles también encontramos numerosas alusiones a la música y a las emociones. Para este autor, las emociones se establecen como una reacción inmediata a una situación favorable o desfavorable (Casado y Colomo, 2006, p. 2). Por ejemplo, en su obra *La política*, menciona al modo frigio, afirmando que este modo promueve el entusiasmo en los sujetos (Strunk, 1950, p. 19); este es el principio clásico de emoción-modo ya impuesto por Platón.

Avanzando hacia nuestra era, encontramos numerosas alusiones a la música y a las emociones, como, por ejemplo, ocurre con Pseudo Plutarco, quien afirma que la música produce placer en la escucha (Fubini, 2005, p. 42).

Todo esto se relaciona con el concepto o teoría del *ethos*, la cual se define como el conjunto de parámetros musicales que hacen cambiar estado de ánimo de las personas. Como podemos imaginar, en la antigüedad hay una focalización en dos parámetros, las alturas (melodías) a nivel emocional y el ritmo a nivel conceptual, todo ello influenciado por la famosa teoría de las esferas y la representación numérico-musical del universo. Tal es así, que en Aristógenes (354-300 a. C) encontramos ambos parámetros tratados (el primer libro trata la interválica y el segundo la rítmica) (Aristógenes, 1870). De modo similar, Aristides Quintiliano (1996), en su libro *Sobre la música* focaliza su atención en ambas realidades (Palisca y Bent, 2001).

En este mismo ámbito filosófico antiguo, encontramos otras reflexiones próximas a la música y emociones, englobando los deseos, tal y como ocurre con las reflexiones epicúreas (la música y los deseos naturales) o con autores más concretos como Séneca; estudios de esta índole los podemos encontrar en Putman (2005) o Sorabji (2000, p. 81). En Séneca encontramos relaciones entre la música y emoción. Aunque Séneca pertenece a la última etapa del estoicismo, en la primera etapa encontramos relaciones directas; tal es así, que para autores como Galeno de Pérgamo (129 - c. 216) —contraponiendo autores estoicos como Crisipo de Solos (c. 281 a. C. - c. 208 a. C.)—, la música tiene la habilidad de afectar nuestras emociones desde dos conceptos

estoicos: el alma racional, la cual se relaciona a su vez con el segundo concepto: los juicios racionales. Según Scade (2017), la composición musical en la filosofía estoica involucra relaciones racionales que se imprimen en el alma del oyente (concepto cercano al conocimiento en la filosofía antigua). Desde lo racional se modifica el carácter, y, de esa manera, la música tiene implicancias morales.

Edad Media

El pensamiento cristiano revaloriza las emociones. Por ejemplo, Agustín de Hipona (354-430) subraya la importancia de las emociones y su vinculación con la noción de voluntad. De acuerdo con Hipona, la voluntad se halla en todos los movimientos del alma, la cual, a su vez, se cambia y transforma distintos tipos de emociones (*Casado y Colomo, 2006*).

En cuanto a sus reflexiones en la relación entre música y emociones, la más conocida es la siguiente:

Aquellas voces se insinuaban por mis oídos y llevaban hasta mi corazón vuestras verdades, que causaban en mí tan fervorosos afectos de piedad, que me hacían derramar copiosas lágrimas, con las cuales me hallaba bien y contento... Esto no quita que yo conozca y confiese que peco y que merezco castigo cuando me sucede que el tono y canto me mueven más que las cosas que se cantan; y entonces más quisiera no oír cantar (*García, 2015, p. 38*).

Lo que se extrae de este texto es sin duda la capacidad emocional y de persuasión que tiene la música, de ahí, que esa “distracción” (la música más importante que el propio texto sagrado) fuera criticada y restaurada por la iglesia católica en numerosas ocasiones; sin irnos más lejos, en el concilio de Tours (año 813) se menciona que los vicios entran por los sentidos (la música entra por los oídos), y que por tanto deben ser alejados de los sacerdotes de Dios (*Fubini, 2007, p. 33*).

Siguiendo la línea cronológica, encontramos a otro representante que expone relaciones con la emoción: Boecio (c.480-c.524). Este autor, a nivel musical, supone una inflexión entre lo antiguo y la Edad Media. Para Boecio, la música puede estabilizar o destruir la moralidad, tanto en el aspecto rítmico como en el melódico (*Lincoln, 2013, p. 421*); estamos, por tanto, ante el sentido moral de la música ya contemplado por Platón.

En una línea más aristotélica encontramos a los filósofos encuadrados en el segundo periodo filosófico de la Edad Media (*Spade, 2008*). Esta etapa se caracteriza por una focalización en la teología, y un autor que entra en este contexto es Santo Tomás de Aquino (1224-1274), quien divide a las emociones en la parte concupiscible (las relacionadas con el bien) y la irascible (las relacionadas con el mal). Con respecto a la música, su pensamiento no se aleja del planteado por San Agustín unos siglos antes. Afirma Santo Tomás que “el canto sagrado es necesario para excitar la voluntad del

hombre a los cantos a Dios” (*Girod, 1982*, p. 50)

Saliendo de la filosofía y adentrándonos en la música, encontramos autores como Guido d’Arezzo, quién argumenta sobre las emociones que los modos suscitan en los hombres (algo que nos recuerda a la teoría griega del *ethos*) (*Broomhall, 2015*, p. 57).

En esta línea, Aureliano de Reome habla del nexo emocional de la música con una idea semejante al *ethos* griego que acabamos de comentar.

La música mueve los afectos de los hombres despertando emociones de diversa índole. En la guerra restaura la fuerza de los guerreros; y cuanto más fuerte es el estruendo de la trompeta, más valiente es el espíritu guerrero (...). [La música] influencia también a las bestias, serpientes, pájaros y delfines cuando se escucha... ¿Y qué más? El arte de la música sobrepasa todas las artes (*Whitwell, 2017*, p. 7)

A lo largo de siglos posteriores a Arezzo, y dejando de lado la vertiente filosófica del segundo periodo aristotélico, en música encontramos pocas referencias a las emociones hasta bien entrado el siglo XIV. Sí que es cierto, que a nivel musical se comienza la andadura del figuralismo (y la retórica) en la polifonía, ya usado en el canto llano (monodia) desde que tenemos constancia de fuentes musicales escritas en nuestra música occidental¹ (s. IX). Es en el siglo XIV cuando comienza a aparecer la figura del compositor —el *Códice Rossi* como primera referencia (*Apel, 1942*)—. Pensemos que antes de esto, encontramos, primero, a los poetas-músicos —Machaut y anteriormente los trovadores—, segundo, las atribuciones (que no son autorías) —Leonin, Perotin, Hucbaldo en el *Musica Enchiriadis*—, y, tercero, los teóricos, —como ocurre, por ejemplo, con el *Micrologus*, cuyo principal cometido fue el de servir como manual para el coro de la antigua Catedral de Arezzo—. El hecho de que el compositor tenga ahora un nombre conlleva un estatus de la música más alto, eso lleva a su vez a una mayor reflexión y desarrollo en este arte. Machaut es conocido por su poesía, de ahí que los trovadores sean los músicos de esta época más abundantes en nuestras fuentes historiográficas. En el siguiente apartado trataremos las fuentes teóricas que tratan de definir o explicitar el poder emocional de la música en los siglos XV y XVI.

1. Un salto en la palabra *dominus*— o una anátesis en la palabra *coeli* no deja de ser un tipo de figuralismo. Lo mismo puede ser aplicado a la música monódica secular. Todo esto se relaciona de un modo directo con las emociones.

Siglos XV y XVI

Ambos siglos son lo que la historiografía tradicional ha denominado Renacimiento. Es una época histórico-artística impregnada del espíritu humanista, movimiento que se relaciona igualmente con movimientos neoclásicos, de ahí, que una de las materias planteadas fuera el de la melodía, análogo a la monodia griega. Partiendo de este principio, una característica principal fue la mimesis griega, de este modo, el filósofo Marsilio Ficino (1433-1499) afirma que la *seconda pratica* (así se acuñará en años posteriores a la melodía acompañada) es la más poderosa imitadora de todas las cosas. Entroncando con el concepto griego de la catarsis, Girolamo Cardano (filósofo, 1501-1576) afirma que la música “es una fuerza purgativa (catarsis) capaz de suscitar emociones intensas” (*Norton, 1999*, p. 516).

A lo largo del s. XVI, el elemento de la razón se compagina con el pensamiento humanista, por todo ello, autores como Zarlino (1558) hacen confluír razón y emociones en un mismo punto. A partir de las estructuras armónicas, métricas y textuales, el propósito de la música es “dar placer y agradar a la escucha” y la cual “prepara (dispone) el ánimo para la virtud y regula sus pasiones” (Norton, 1999, p. 517). Las referencias en Zarlino a las emociones y a la relación con la estructura y la razón son continuas en su tratado.

En el Siglo de Oro español encontramos referencias continuas al poder emocional de la música. En el poema que dedica el clérigo Juan Quirós —maestro a su vez de Benito Arias Montano (Pascual-Barea, 2006, p. 125)— al vihuelista Miguel de Fuenllana (*De Fuenllana, 1554*), dice que la música del vihuelista “devuelve el sentido a los necios (enfermos) con el dulce laúd (vihuela) y que arrebatara la mente a los sanos”. En otras fuentes, como por ejemplo en el proemio de Antonio de Cabezón, se dice que “la música es medicina contra la melancolía, madre de la locura y desesperación” (Pérez-Sierra, 2010, p. 77).

Siglo XVII

Como ya adelantábamos anteriormente, desde Florencia, la Camerata de los Bardi fomenta el uso de una música en la que se emplea la llamada *seconda pratica* —para distinguirla de la *prima pratica*, o lo que es lo mismo, el contrapunto—. A finales del s. XVI y principios del XVII surgen varios elementos importantes, por un lado, la retórica cobra fuerza, en Alemania desde un punto de vista más teórico (Listenius, 1537; Lippius, 1612; Nucius, 1613), y en Italia, más desde la práctica —véanse los madrigales de Monteverdi, por ejemplo—. Por otro lado, se actualiza la teoría la teoría del ethos por la llamada teoría o doctrina de los afectos. Es en estos siglos, cuando las emociones cobran una relevancia especial; tal es así, que Descartes (1649/2005) define las emociones primarias, estas son la tristeza y la alegría. Además, considera que hay seis emociones simples y primitivas, estas son el asombro, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza, todas las demás derivan de ellas (Casado y Colomo, 2006). Por todo esto, no es de extrañar en el s. XVII encontremos numerosas fuentes que nos hablen de la música y las emociones, incluso inferidas en documentos musicales (partituras); por ejemplo, en los madrigales de Monteverdi (1638) vemos estilos diferentes, como el *concitato*, el *temperato* y el *molle* —excitado, tranquilo o moderado y relajado, respectivamente—. Con respecto a las fuentes teóricas, autores como A. Kircher afirman que la música tiene la capacidad de emocionar a los hombres (Frandsen, 2006, p. 247).

Adentrándonos en el s. XVII, vemos que algunos autores alemanes definen ciertos mecanismos estructurales en la música para suscitar una u otra emoción. Por ejemplo, recursos como la *gradatio* (repetición de un fragmento que asciende o desciende, por grado conjunto a modo de secuencia), Nucius afirma que tiene gran efecto de sorpresa; según Kircher expresa amor divino (López-Cano, 2000, p. 136). Estas mismas definiciones emocionales las encontramos en otras figuras retóricas

como la *anabasis*, *catabasis*, *epanalepsis*, *noema*, *parrhesia*, etc.

Siglo XVIII

El Siglo de las Luces presencia la obra de autores notables como Immanuel Kant (1724-1804), quien retoma de algún modo el pensamiento estoico (*sustine et abstine*). Este autor distingue entre emoción y pasión, la primera se vincula a la razón y la segunda es lenta y reflexiva (Casado y Colomo, 2006).

Teniendo en cuenta lo anterior, en la música se establece un marco de desarrollo de ciertos parámetros musicales como la armonía o el ritmo. En el 1722 se publican dos fuentes de gran trascendencia en la armonía, una es *El clave bien temperado* de J. S. Bach (1722), y otra es el *Tratado de armonía* de P. Rameau (1722). A partir de estas fuentes, podemos inferir la importancia de este parámetro musical, la última porque es un tratado de eso mismo, y la primera, porque se presentan composiciones en las 24 tonalidades posibles. Rameau (1760) hace una afirmación muy sugerente a partir de este parámetro musical, todo ello relacionado con las emociones:

No olvidemos que la expresión de un sentimiento y, sobre todo, de una pasión, no produce efecto sin una alteración del ritmo o un cambio de tonalidad. El momento de la expresión requiere una nueva tonalidad; el gran arte depende no solo de los sentimientos del compositor, sino también de la elección que debe hacer entre el lado de sostenidos o el de bemoles, relativo al grado de alegría o tristeza que quiera expresar (Alonso, 2013, p. 281).

Es interesante observar como Rameau tiene muy en cuenta el parámetro rítmico (además del armónico), sin olvidar todo lo referente a la organización vertical del sonido (por ej., tonalidades, sostenidos y/o bemoles). Es importante recalcar que en numerosas ocasiones asocia estos recursos con la alegría o tristeza de los sujetos. Estas reflexiones en torno a las tonalidades han sido también fruto de discusión entre los teóricos y compositores. Análogamente, J. J. Quantz (1752/2001, p. 164) habla del modo mayor como un recurso que despierta alegría o audacia, análogamente, el modo menor evoca melancolía y adulación. Este mismo autor, y también relacionándolo con el aspecto retórico, relaciona la interválica amplia con notas cortas y *staccati* con la alegría; otra observación del autor es con el concepto de consonancia y disonancia, la primera evoca tranquilidad y la segunda perturbación.

Volviendo al aspecto armónico, y centrándonos en el elemento de la tonalidad, tres autores del s. XVIII se pronuncian al respecto con cada una de las tonalidades; en la Figura 1 vemos un cuadro muy sugerente.

Es importante tener en cuenta que en cada una de estas tonalidades habría relaciones acústicas diferentes, ya que el temperamento no era el actual, una tonalidad de sib menor sonaba muy distinta (independientemente del centro tonal) a la menor. En todo caso, en estrecho vínculo con el cuadro de la Figura 1, Rita Steblin (2002) hace

un estudio de las tonalidades empleadas y el significado de la propia obra. En el s. XVIII, es habitual encontrar el lenguaje retórico —tal y como ya hemos visto— trasladado a la música instrumental, de ahí que las figuras de la *decoratio* literaria traspasen sus límites hacia la música. Sea como fuere, tonalidades como *do menor* se asocian en J. S. Bach a la seriedad o a la calma.

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i>	Alegre, ³⁸ guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa#³⁹ menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso,		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

(Nattiez 1990: 125-6; Lennenberg 1958: 334-6)

Figura 1. Emociones asociadas a diversas tonalidades (López-Cano, 2000, p. 67)

Hacia la segunda mitad del s. XVIII surge el llamado *Empfindsamkeit*, un movimiento cuya característica musical es la de mover las emociones; Carl Philip E. Bach es muy claro y conciso con respecto a la música y a este estilo, dice que la música “mueve el corazón” (*Ottenberg, 1987*, p. 3).

Siglo XIX

En la filosofía del siglo XIX y en la concepción de las emociones, encontramos a autores de referencia como Schopenhauer, cuyo pensamiento se basa en la lógica de vivir es querer, querer es desear y desear implica la ausencia de lo que se desea, consecuentemente la vida es dolor. Por tanto, el placer representa un momento de tránsito (*Casado y Colomo, 2006*, p. 7).

Este pensamiento basado en el dolor no se aleja demasiado del pensamiento romántico, con temas cercanos al sufrimiento del deseo de anhelar lo que no se tiene; también, el sujeto solo ante el destino es otro de los temas más empleados en este contexto. En todo caso, Baudelaire (*1868/2015*) escribe una de las poesías más sugerentes hacia las emociones y la música:

La música, a menudo, me impresiona como un mar!
En dirección a mi pálida estrella,
bajo un techo de bruma o con un vasto éter,
me pongo en vela;
con el pecho adelante y los pulmones hinchados
como la tela,
escalo el lomo de las olas amontonadas
que la noche me oculta;
siento vibrar en mí todas las pasiones
de una embarcación que sufre;
el buen viento, la tempestad y sus convulsiones
a orillas del inmenso abismo
me mecen. Otras veces, en calma quieta, gran espejo
de mi desesperación (*Fubini, 2005*, p. 267).

Este poema, titulado *La musique* (*Baudelaire, 1868/2015*) es un reflejo del espíritu emocional romántico, “el pecho adelante y los pulmones hinchados” o “siento vibrar en mí todas las pasiones de una embarcación que sufre” son frases relacionadas con el egocentrismo del que ya nos habla el filósofo Fichte. Palabras como “abismo”, “desesperación”, “pasiones” o “tempestad” ya resumen el tipo de vocabulario que forma parte de la estética del s. XIX.

Es importante tener en cuenta que el s. XIX no es todo Romanticismo, ya que hacia finales de este mismo siglo surge el formalismo, una corriente estética que rechaza frontalmente los postulados románticos decimonónicos. Esta corriente defiende que

el contenido propio de la obra de arte consiste en la forma (Friedler, 1991, p. 16). Dentro de esta corriente antirromántica —y aparentemente antiemocional— vemos que las emociones siguen siendo una entidad ubicua en la música; David Huron apunta que Hanslick (1825-1904) no niega que los oyentes puedan emocionarse con la música, lo que afirma es que a través de la evaluación de la belleza se generan respuestas emocionales en los sujetos; es lo que en psicología se llamará la teoría cognitivista, la cual influenciará a autores actuales como Peter Kivy (1990). En todo caso, las emociones para Hanslick son efectos colaterales del planteamiento formal; la música y las emociones son entidades irremediabilmente ligadas (Fubini, 2005, p. 347).

Siglos XX y XXI

Hacia finales del s. XIX vivimos antes uno de los hitos más importantes desde el siglo XVII, nos referimos a la emancipación funcional, a la ruptura de ciertos postulados en la organización estructural de la música. Uno de los postulados más influyentes ha sido esa ruptura de la llamada tonalidad, la cual responde a jerarquías armónicas bien definidas. En Claude Debussy (1862-1918), en muchos casos el acorde no forma parte de una jerarquía funcional, no está supeditada a una tónica o a una dominante, el acorde es el color y se justifica por sí solo; en la música tonal el acorde forma parte de una estructura que necesita resolverse o encaminarse hacia un lugar de origen o de llegada. Para este compositor, la relación entre música y emociones es muy intensa, ya que para Debussy la música no suscita emociones, sino que “la música es emoción ella misma” (Fulcher, 2001, p. 150); para el compositor la música es “más real que la vida”. Todo esto se relaciona con los postulados impresionistas de emancipación de la luz y el color, la música es un cuadro de “quince minutos” (Fulcher, 2001, p. 150).

Esta emancipación funcional (además de la emancipación en la escritura orquestal) tiene su consecuencia en la ruptura tonal, es decir, en la propia emancipación interválica con planteamientos de acórdicas en cuartas, segundas y otras. Esto lleva a una ruptura absoluta con la tonalidad, en este sentido, nos referimos al nacimiento de la atonalidad libre, dodecafonismo, atonalidad, etc. Arnold Schönberg (1874-1951) es el principal representante del llamado dodecafonismo serial, quien propone la organización y control de las alturas basado en los doce semitonos. Este compositor afirma que la música suscita emociones, pero puntualiza que no en todas las personas tiene el mismo efecto (Schönberg, 1958, p. 268). Podemos intuir a qué se puede estar refiriendo, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto en el cual se desarrolla su obra, un contexto que rompe con más de dos siglos de estructuración tonal de la música, un sistema que debido a sus años de existencia y experimentación, domina los códigos organizativos de los recursos; el sistema dodecafónico necesita crear esos procesos constructivos, es un sistema que aunque fuera fruto de una evolución, tiene pocos años de vida².

2. Esto lleva a algunos músicos a crear metodologías exhaustivas, como ocurre con los tratados de contrapunto antitoniales (véase, Fernández, 2010)

Dentro de esta emancipación de los parámetros, encontramos también el planteamiento tímbrico y formal en el futurismo. En esta línea, en la que una alarma de una fábrica es música, hay una aceptación de que todo sonido es susceptible de ser

considerado arte. Esto conlleva, por un lado, el desarrollo de la tímbrica; y por otro, el desarrollo de la forma, que no tiene por qué tener una estructura y un desarrollo determinado. En la segunda *Escuela de Viena* (Schönberg y sus alumnos) todavía reside el concepto de forma, de modo que no se aleja tanto de la visión tradicional; en el futurismo este planteamiento se rompe. Luigi Russolo (1884-1947), el principal representante de esta corriente estética, afirma que los nuevos recursos tímbricos y formales son nada más y nada menos que emociones sonoras; dice lo siguiente:

No será a través de una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino que, mediante una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos ritmos variados, la nueva orquesta obtendrá las más complejas y novedosas *emociones sonoras*. Por lo que cada instrumento deberá ofrecer la posibilidad de cambiar de tono, y habrá de tener una extensión mayor o menor (*Laborda, 2004*, p. 33, énfasis nuestro).

Igor Stravinsky (1882-1971) es otro compositor que plantea un acercamiento a las emociones que en algunos casos puede parecer contradictoria. Stravinsky parece establecer una lucha entre la razón y la emoción; recordemos que este compositor confirma precisar del formalismo para componer. Con respecto a esta aparente contradicción, en una de las fuentes dice lo siguiente:

Considero a la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música (*Fubini, 2005*, p. 367).

En otra afirma lo que sigue:

El fenómeno de la música nos ha sido dado con el único fin de establecer un orden en las cosas, incluyendo, sobre todo, un orden entre el hombre y el tiempo (...) Este orden conseguido es lo que produce en nosotros una *emoción* de carácter completamente especial que no tiene nada en común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a impresiones de la vida cotidiana (*Fubini, 2014*, p. 62, énfasis nuestro).

Otro autor que sin duda emplea la emoción en su música es John Cage (1912-1992). En su obra *Sonatas e interludios* describe a través de la música el odio, el enfado, la alegría, el miedo, tristeza, el erotismo, la heroicidad y el asombro. Todas estas emociones tienden hacia la tranquilidad, son emociones extraídas de la filosofía hindú a la que se ha acercado en otras ocasiones el compositor (*Nicholls, 2002*, p. 81). De un modo análogo, uno de los compositores más importantes e influyentes de nuestro siglo, Helmut Lachenmann, escribe una obra traducida al español como “dos emociones” [*zwei gefühle*], con empleo de ámbitos y contextos de miedo y deseo (*Williams, 2013*,

p. 116); son autores distanciados conceptualmente y contextualmente, pero cercanos en el planteamiento relación música-emociones.

Por último, en una entrevista realizada por Salvatore Sciarrino (2010, octubre 6) a Alessandro Cassin, encontramos que éste último afirma el poder emocional de la música. En palabras de Cassin:

La música es algo emocional; te toca íntimamente. No todo el mundo disfruta de este contacto. Vivimos en un momento de gran difidencia, frialdad, una falta de *joie de vivre*, en el que la música puede llegar a ser algo embarazoso. Si la música provoca esa situación incómoda es porque te toca, y ser tocado es erótico. Este es el rasgo más bello de la música; es ese erotismo inherente a la música el que mucha gente no puede gestionar (Sciarrino, 2010, octubre 6, s/p).

En este caso, Sciarrino trasciende el ámbito emocional para socavar en el erotismo, la música nos seduce hasta el punto de que no todos los sujetos estamos preparados para soportarlo.

Hay muchos otros teóricos y compositores que han inferido o empleado las emociones, tanto en este apartado (siglos XX y XXI) como en los anteriores. Por un asunto de acotación, resultaría complicado mencionar y estudiar a cada uno de estos autores en este artículo, no obstante, creemos que con esto será suficiente para tener una idea general de este vínculo a lo largo de la historia.

Conclusiones

La música emociona, esto es algo que hemos visto desde que tenemos fuentes teóricas que así nos lo comunican. Es sorprendente observar que en todas las épocas de la humanidad la música ha tenido un lugar privilegiado en el campo de las emociones. El cambio de pensamiento, cambio estético, cambio artístico no han conseguido nunca dejar de lado a las emociones musicales, la música y las emociones han estado siempre ligadas. En la antigüedad, la música tiene cualidades morales, además de modificar el carácter de los sujetos. En la Edad Media, la música se relaciona con la palabra a Dios, es el complemento necesario para reforzar la palabra. En esta época histórica, la moralidad sigue siendo importante aún tal y como hemos visto en la alta Edad Media con Boecio o en la baja con Guido D'Arezzo.

A medida que avanzamos en el Renacimiento vemos que hay un renacer del espíritu griego de la teoría del ethos, además de nacer una técnica compositiva en la que hay una focalización emocional: la melodía acompañada. Palabras como virtud, placer o pasiones son empleadas por autores como Zarlino o Cabezón.

Hacia el Siglo de las Luces hay una explicación detallada de las emociones y la estructura armónica y rítmica, análogo a la centralización de autores de la antigua Grecia, que focalizaban el elemento emocional en el parámetro melódico. De un modo similar, es en esta época cuando la retórica pasa a ser un elemento fuertemente afectivo.

El siglo XIX desborda el elemento de la pasión y las emociones. El individuo ante el destino llora, renace, convulsiona (recordemos el poema de Baudelaire); el Romanticismo y las emociones se entienden desde el propio Yo. Contrariamente, el formalismo justifica esas emociones como elementos colaterales de la forma, pero la emoción es ubicua también en esta tendencia artística antirromántica.

En el siglo XX y XXI encontramos un problema enorme, se trata de la gran variedad musical que nos ha dejado la historiografía, por eso, tratar de ejemplificar estos siglos ha sido muy complicado, nos estamos refiriendo a la necesidad de acotar los autores y las tendencias compositivas. En todo caso, en el siglo XX las emociones resisten y siguen siendo axioma en el pensamiento de los autores; desde los postulados más “tradicionales” con autores como Schönberg o Stravinsky, hasta planteamientos más alejados de la tradición como Russolo o Cage. En pleno siglo XXI, las emociones siguen siendo ya no solo un elemento aislado, sino también un elemento que guía a la composición tal y como ocurre en siglos anteriores con la música descriptiva.

Concluyendo, podemos afirmar que la música y las emociones han estado irremediabilmente ligadas a lo largo de la historia. Ha habido cambios, rupturas, luchas y fusiones, pero la emoción musical ha estado siempre presente; las emociones son la sombra de toda manifestación sonora, tanto en el pasado como en el presente.

Referencias

- Alonso, R. P. (2013). *Historia de la música en 6 bloques. Ética y estética*. Madrid: Visión Libros.
- Apel, W. (1942). *The notation of polyphonic music, 900-1600*. Cambridge: Mediaeval Academy of América.
- Aristógenes. (1870). *Elements harmoniques*. (C.-É. Ruelle, Trad.). Paris: Lalaine.
- Bach, J. (1722). *Das wohltemperierte klavier*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Blunt, L. (2001). Music therapy. En Grove Music Online (Ed.), *Oxford music online (s/p)*. Oxford University Press. [HTTPS://DOI.ORG/10.1093/GMO/9781561592630.ARTICLE.19453](https://doi.org/10.1093/GMO/9781561592630.ARTICLE.19453)
- Baudelaire, C. (1868/2015). *The flowers of evil*. (J. McGowan, Trad.). Nueva York: Oxford University Press.
- Broomhall, S. (2015). *Ordering emotions in Europe (1100-1800)*. Leiden: Brill.
- Casado, C. y Colomo, R. (2006). Un breve recorrido por la concepción de las emociones en la filosofía occidental. *A Parte Rei*, 47, 1-10.
- De Fuenllana, M. (1554). *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla: Martin de Montedoca.
- Descartes, R. (1649/2005). *Las pasiones del alma*. (T. Gascón Onaindia, Trad.). Madrid: Edaf.
- Dobrzynska, E., Cesarz, H., Rymaszewska, J. y Kiejna, A. (2006). Music therapy- history, definitions and application. *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, 8(1), 47-52.
- Fernández, C. (2010). *Técnicas compositivas antitonales. Estudio de tres tratados de contrapunto*. Valencia: Piles.
- Frandsen, M. (2006). Crossing confessional boundaries: The patronage of italian sacred music in seventeenth-century Dresden. Oxford: Oxford University Press.
- Friedler, K. (2005). *Escritos sobre el arte*. Madrid: Visor.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Fubini, E. (2007). *Música y estética en la época medieval*. Navarra: Eunsa.
- Fubini, E. (2014). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Col·lecció Estètica & Crítica.
- Fulcher, J. (2001). *Debussy and his world*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

- García, A. (2015). *Enciclopedia musical*. Bloomington: Palibrio.
- Girod, L. (1862). *De la música religiosa*. Madrid: Manuel Galiano.
- Huron, D. (2001). *Eduard Hanslick. Notes by David Huron*. Ohio: Ohio State University.
- Kivy, P. (1990). *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Nueva York: Cornell University Press.
- Laborda, J. M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble.
- Lincoln, K. (2013). *A golden age economy*. Leicestershire: Troubadour Publishing.
- Lippius, J. (1612). *Synopsis musicæ novæ omino veræ atque methodicæ universæ*. Estrasburgo: Olms.
- Listenius, N. (1537). *Musica*. Wittenberg: Georg Rhau.
- López-Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monteverdi, C. (1638). *Madrigales*. Venecia: Alessandro Vincenti.
- Nicholls, D. (2002). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norton, G. (1999). *The Cambridge history of literary criticism: The renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nucius, J. (1613). *Musices poeticæ, sive de compositione cantus praeceptiones*. Neisse: Odisea.
- Ottenberg, H. (1987). *Carl Philip Emanuel Bach*. Nueva York: Oxford University Press.
- Palisca, C. V. y Bent, I. D. (2001). Theory, theorists. En Grove Music Online (Ed.), *Oxford music online*. Oxford: Oxford University Press. [HTTPS://DOI.ORG/10.1093/GMO/9781561592630.ARTICLE.44944](https://doi.org/10.1093/GMO/9781561592630.ARTICLE.44944)
- Pascual-Barea, J. (2006). Benito Arias Montano y su maestro de poesía Juan de Quirós. En J. M. Maestre-Maestre, E. Sánchez-Salor, M. A. Diaz-Gito, L. Charlo-Brea, y P. J. Galán-Sánchez (Eds.), *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo* (pp. 125-149). Merida: Separata.
- Pelosi, F. (2010). *Plato on music, soul and body*. (S. Henderson, Trad.). Nueva York: Cambridge University Press.
- Pérez-Sierra, J. (2010). *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa del ánimo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Putnam, D. (2005). Natural and empty desires: An epicurean view of musical experience. *Contemporary Aesthetics*, 3(1), s/p.
- Quantz, J. J. (1752/2001). *On playing the flute*. (E. E. Reilly, Trad.). Boston: Northeastern University Press.
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. (L. Colomer y B. Gil, Trad.). Madrid: Gredos.
- Rameau, J. P. (1722). *Traite de l'harmonie*. Paris: Christophe Ballard.
- Rameau, J. P. (1760). *Code de musique pratique*. Paris: Imprenta Real.
- Scade, P. (2017). Music and the soul in stoicism. En R. Seafood, J. Wilkins, y M. Wright (Eds.), *Selfhood and the soul: Essays on ancient thought and literature in honour of Christopher Gill* (pp. 197-218). Oxford: Oxford University Press.
- Schönberg, A. (1958). *Letters*. Berkeley: University of California Press.
- Sciarrino, S. (2010, octubre 6). *Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin [Digital]*. Recuperado a partir de [HTTP://WWW.BROOKLYNRAIL.ORG/2010/10/MUSIC/SALVATORE-SCIARRINO-WITH-ALESSANDRO-CASSIN](http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin)
- Sorabji, R. (2000). *Emotion and peace of mind: From stoic agitation to christian temptation*. Oxford: Oxford University Press.
- Spade, P. (2008). Medieval philosophy. En E. N. Zalta (Ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (s/p). Standford: Center for the Study of Language and Information. Recuperado a partir de [HTTPS://PLATO.STANFORD.EDU/ARCHIVES/FALL2008/ENTRIES/MEDIEVAL-PHILOSOPHY/](https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/medieval-philosophy/)
- Steblin, R. (2002). *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*. Nueva York: University of Rochester Press.
- Strunk, O. (1988). *Source readings in music history*. Nueva York: Norton and Company.
- Whitfield, S. (2010). Music: Its expressive power and moral significance. *Musical Offerings*, 1(1), 11-19. [HTTPS://DOI.ORG/10.15385/JMO.2010.1.1.2](https://doi.org/10.15385/JMO.2010.1.1.2)
- Whitwell, D. (2017). *Essays on the origins of western music*. Washington: Daniel Whitwell.
- Williams, A. (2013). *Music in Germany since 1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zarlino, G. (1558). *Le istituzioni harmoniche*. Venecia: Autor.