

## ESTÉTICA FORMAL Y MATERIAL AGUSTINIANA: CAMINOS PARA LA CRISTIANIZACIÓN DE LA MÚSICA

*Maximiliano Prada Dussán\**

### RESUMEN

Este artículo explicita dos perspectivas bajo las cuales San Agustín explora filosóficamente la experiencia musical. En la primera de ellas, la estética formal, de corte neoplatónico, centra su atención en los aspectos relativos al ordenamiento numérico del tiempo; en ella encuentra la medida de la belleza en la unidad. En la segunda perspectiva, la estética material, en la que se insertan elementos de la tradición judeo-cristiana, San Agustín relaciona la belleza de la música con la verdad contenida en el texto de las obras musicales. Ambas perspectivas, no obstante, el autor africano las inscribe dentro del proyecto de ascenso del hombre hacia Dios.

**Palabras clave:** Música, Estética, Artes Liberales, San Agustín.

### ABSTRACT

This paper clarifies two perspectives under which Saint Augustine philosophically explores the musical experience. The first one is formal aesthetics, which is based on neoplatonism. Here he develops aspects about the numerical order of time; in this, the beauty of music is referred to as unity. In the second perspective, material aesthetics, he inserts elements of the Judeo-Christian tradition and related this beauty to the truth contained in the words of the musical pieces. Augustine inserts both perspectives into the project of elevation of man to God.

**Key Words:** Music, Aesthetics, Liberal Arts, Saint Augustine.

\* \* \*

---

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2009. Fecha de aceptación: 15 de enero de 2010.

\* Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia. Email: maxiprada@hotmail.com.

*¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos,  
fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia, que dulcemente cantaba!*  
San Agustín

La figura de Agustín es de especial importancia para comprender la relación entre las denominadas cultura pagana y cristiana al norte de África en el siglo IV. Por este mismo motivo, es un autor clave para comprender la configuración de la edad media. Bajo este marco, él mismo asume que parte de su papel como intelectual y obispo consiste en entablar diálogos entre las dos culturas y procurar la conversión de los primeros hacia el cristianismo. Este es el motivo de muchos de sus textos, incluyendo los que en este escrito más nos interesan: el libro *Sobre la música* y las *Confesiones*.

Agustín siente él mismo el placer musical; así lo refleja en numerosos apartados, por ejemplo, el epígrafe de este escrito. En este sentido, es especialmente significativo el hecho de que su conversión haya estado acompañada por un canto<sup>1</sup>. Pero, más allá de su experiencia personal, cuando Agustín tematiza la experiencia musical, lo hace también bajo el propósito de la conversión. Dos tipos de análisis abre para ello: por un lado, bajo la idea de que la música es el estudio teórico de las conexiones métricas o, como él la define, ciencia de modular bien<sup>2</sup>, intenta mostrar que la belleza de las melodías está dada por la forma de dichas conexiones. Por otro lado, entendiendo la música como dato sonoro primordialmente para ser cantado, esto es, para expresar un texto, sostiene que la belleza se encuentra en el contenido mismo que se canta<sup>3</sup>. Con esta distinción, se habla de una estética formal y una material en los análisis agustinianos.

En este breve escrito, entonces, se intentará mostrar cómo reconstruye Agustín estos dos caminos dentro de lo que podría denominarse un proyecto de cristianización de la música. Con ello pretendemos explicitar en Agustín una de las tendencias fundamentales de la discusión sobre la música en la edad media: la idea según la cual a través de la música el alma humana se eleva a Dios. Esta idea, como se verá, servirá de soporte para legitimar ciertas prácticas culturales musicales y configuraciones de la música.

## 1. EXPERIENCIA MUSICAL

Es necesario señalar que la posibilidad de ascenso por la música parte de la condición ontológica humana: en el diálogo *Sobre el orden*, lanza una definición de hombre: “[...]”

---

1 “Mas he aquí que oigo de la casa vecina una voz, como de niño o niña, que decía cantando y repetía muchas veces ‘toma y lee, toma y lee’”. SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. Madrid, BAC, 1951. VIII. 12. 29. Este texto ahora se citará bajo la abreviatura *Conf*.

2 SAN AGUSTÍN. *De musica*. Madrid, BAC, 1988. I.II.2. Este texto ahora se citará bajo la abreviatura DM. Esta definición fue una de las más afortunadas en la teoría musical de la edad media. Agustín la conoció directamente de Varrón, pero era ya característica entre los tratadistas musicales. Este tratado fue el más valioso tratado de música de su tiempo. Cfr. introducción al DM, p. 73; FUBINI, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1999. p. 87.

3 Además del epígrafe de este escrito, *Conf*. X.33. 49-50: “Pero cuando me acuerdo de las lágrimas que derramé con los cánticos de tu iglesia en los comienzos de mi conversión y de la conmoción que ahora siento —no con el canto, sino con las cosas que se cantan, al ser cantadas con voz clara y modulación adaptadísima— reconozco una vez más la utilidad de esta costumbre”.

el hombre es un animal racional, mortal. [...] por ser racional, aventaja a las bestias; por ser mortal, se diferencia del ser divino. Si le faltara lo primero, sería un bruto; si no se apartara de lo segundo, no podría deificarse<sup>74</sup>.

Según esto, la racionalidad hace que el hombre se distinga de las bestias, y la mortalidad, que sea distinto del ser divino. Ahora bien, ¿cuál es la raíz de la clasificación de los seres? El hombre, en cuanto mortal, es un ser cambiante, mudable, por lo cual se diferencia de Dios; nace, crece, está atado a la temporalidad; es un ser ontológicamente en movimiento. Aquello que, entonces, establece una jerarquía de los seres —animales, hombre, ser divino— es la temporalidad, y en el centro de ella se encuentra el hombre en movimiento<sup>5</sup>.

¿Movimiento hacia dónde? Agustín señala claramente que el movimiento ontológico tiene a Dios como meta, por esto no es movimiento espacio-temporal, sino movimiento del alma hacia Dios; movimiento inmaterial, vectorial, que da dirección y sentido al alma, que la hace participar cada vez más del Ser. El hombre, en este movimiento, busca la eternidad, busca lo incorruptible, lo inmutable, aquello que se escapa de la temporalidad, busca dejar de lado lo material y asirse a lo inmaterial<sup>6</sup>.

Así, el hombre por medio de la música puede descender hacia el mundo material o elevarse hacia el inmaterial. Por esto, el análisis agustiniano se centra en encontrar la diferencia entre aquellos cantos que lo conducen a Dios y aquellos que no. Este asunto, señala, consiste en descifrar el principio de la belleza en la música, principio que a su vez es la causa del placer que sentimos con ella. Es justamente aquí donde se abren dos caminos: en sus primeros escritos, en especial en los diálogos *Sobre el orden* y *Sobre la música* entiende que la belleza radica en las proporciones que se dan entre los distintos ritmos, proporciones que para que sean bellas deben estar referidas a la unidad; en *Las confesiones*, por su parte, se inclina a pensar que la belleza está referida directamente a la verdad. Unidad y verdad serán los ejes de la estética musical agustiniana.

## 2. ESTÉTICA FORMAL: LA MÚSICA COMO ARTE LIBERAL

En los primeros diálogos agustinianos, la música se entiende como arte liberal. Las Artes Liberales eran el estudio que sirve al alma para dejar el mundo material y transitorio, accesible a la percepción sensorial, y acceder al mundo inmaterial del intelecto. Propiamente, estas artes tenían como objeto el punto de encuentro de lo material con lo inmaterial<sup>7</sup>. La Filosofía, una vez se abandona el mundo material, se encargaba del estudio

4 SAN AGUSTÍN *De Ordine*. Madrid, BAC, 1946. II.XI.31. Ahora este texto se citará bajo la abreviatura DO.

5 Cfr. MUÑOZ VEGA, Pablo. *Introducción a la síntesis de San Agustín*, Roma: U. Gregoriana, 1945, p.41

6 Es pertinente señalar que el camino hacia el ser tiene también profundas connotaciones éticas, pues la virtud tiende al ser, mientras el pecado al no-ser Cfr. SAN AGUSTÍN. *Del libre albedrío*. Madrid, BAC, 1956. I.VIII.18; I.XV.35 - I.XXVI.35. Ver también FITZGERALD, Allán D. *Diccionario de San Agustín: San Agustín a través del tiempo*. Burgos, Monte-Carmelo, 2001. Artículo *Ética*, por Gerald W. Schlabach y Allan D., Fitzgerald p. 528. Ahora se citará este texto bajo la abreviatura DSA.

7 Cfr. DAS. *Influencias*, op. cit. p. 710.

del alma y el de Dios<sup>8</sup>; vinculaba el mundo interior con el divino. De este modo, las Artes Liberales se postulan como una *exercitatio animae* por la cual las personas se preparan para la filosofía; sin ellas no se podría acceder al estudio del alma y de Dios<sup>9</sup>.

En relación a la música, las Artes Liberales preguntan por la racionalidad en la percepción<sup>10</sup>: “Dos cosas veo donde la fuerza y la potencia de la razón puede ofrecerse a los mismos sentidos: las obras humanas, que se ven, y las palabras, que se oyen”<sup>11</sup>. Las percepciones visuales y auditivas producen deleite en el hombre, deleite que resulta ser vestigio de la razón por la *dimensión* y la *modulación*<sup>12</sup>. La *dimensión* hace referencia al ordenamiento requerido para que un objeto visual sea bello; la *modulación*, por su parte, es el principio por el cual sentimos deleite por las percepciones auditivas: la *dimensión* hace *bello* al objeto y la *modulación* hace *suave* al sonido<sup>13</sup>. La música es, pues, el ordenamiento de los sonidos, bajo principios racionales; de ahí que Agustín la defina como la ciencia de modular bien<sup>14</sup>, cuyo propósito es encontrar los principios en virtud de los cuales el sonido se hace bello.

La racionalidad en la música indica la posibilidad de ordenar la sucesión de sonidos, ordenamiento que está dado en primera instancia en su aspecto temporal. En este terreno busca Agustín los principios de la modulación. Un sonido es bello, señala, por el simple hecho de ser. Sin embargo, para hablar de obra musical debemos tener una secuencia articulada de ellos, armonizada según un determinado criterio. Es lícito afirmar que un sonido dura tanto únicamente en relación con una medida. Gracias a esta, un movimiento tiene tantas unidades (de duración), y, además, a partir de ellas es posible compararlo con otros, por lo cual se dice que un movimiento es a otro *tanto a tanto*. Las relaciones entre los sonidos resultan ser, así, relaciones numéricas. En esto radica la proporción, el principio de la modulación<sup>15</sup>. ¿Qué proporciones generan belleza?

Entre las proporciones se encuentran las racionales y las irracionales. Las primeras son aquellas en las que guardan una relación cognoscible —llamados connumerados—, expresada en números enteros (p.e. 1 y 1; 2 y 4; 6 y 8). Las segundas no guardan relación cognoscible —llamados dinumerados— y se expresan en fracciones (p.j. 3 y 10; 4 y 11). Las primeras son presencia de la razón, son medida y proporción, precisamente por

8 Cfr. DO. II.XVIII.47.

9 SAN AGUSTÍN. DO. II.V.15.

10 La racionalidad de la percepción se opone a la utilidad. De esta oposición surge la distinción entre artes liberales y útiles.

11 DO. II.XI.32.

12 Cfr. DO. II. XI.33.

13 Cfr. *Ibid.*

14 Con esta definición toma partido Agustín en la controversia entre aquellos que entendían a la música como empírica o de *uso* y los que la entendían como ciencia o *docta*. Cfr. STEFANI, Gino. *L'etica musicale di S. Agostino*. Tesis doctoral de filosofía. Roma, Pontificia Università Lateranensi, 1969. p. 5. La música de *uso* gozaba de mala reputación; era tenida como obscena, promotora de hedonismo, de orgías, de sensualidad (piénsese en su representación en la danza), y no gozaba de sustento teórico. Sin embargo, la cultura, en general, disfrutaba de ella. La música *docta*, por el contrario, era símbolo del primado de la razón sobre el instinto y sobre lo irracional.

15 Las relaciones entre las conexiones también las llama armonía. No obstante, se trata de una armonía de la sucesión, no de la simultaneidad.

que pueden ser pensadas, porque muestran la relación que hay entre los números (en los números enteros). Las segundas, por el contrario, representan el exceso y la infinitud (en fracciones).

¿Cuál es —pregunta Agustín— la medida que, dentro de las matemáticas, nos permite fijar un límite a la secuencia de las proporciones (1 y 1; 2 y 2; 3 y 3; etc.), de tal modo que pueda convertirse en ley reguladora del movimiento? La respuesta a esta pregunta parte de una característica inherente al número: todo número pronunciado es finito, y no pronunciado, infinito<sup>16</sup>. Así, en el conteo de los números, en tanto pronunciados, se nota que la secuencia se reinicia a partir del 10. Su procedencia viene de la secuencia 1, 2, 3, 4 de origen pitagórico, secuencia cuyo valor radica en la posibilidad de referir al uno las conexiones que entre ella se dan<sup>17</sup>. Por ende las proporciones gobernadas por estos cuatro números serán para Agustín garante de la belleza de la música.

Luego de esto, por medio de una extensa descripción y análisis de los pies métricos y sus posibles conexiones, con las cuales se constituyen las formas musicales<sup>18</sup>, Agustín muestra que la belleza musical responde a la igualdad de proporción presente en tales conexiones. El principio que permite la conexión racional entre los elementos musicales (pie, ritmo, metro y verso), por ende, la belleza, resulta cifrarse en la referencia al uno entre tales conexiones<sup>19</sup>.

---

16 Cfr. DM. I.XI.18.

17 Por extensión del asunto, no es posible aquí explicar con detalle en qué sentido la sucesión 1, 2, 3 y 4 implica perfección y en qué sentido está referida al uno.

18 Del libro II al libro V de DM.

19 DM. VI.X.26. Encontramos, no obstante, una síntesis de tal estudio en el libro VI: “¿Qué es lo que nosotros amamos en la armonía de los ritmos sensibles? ¿Qué otra cosa es sino una cierta igualdad e intervalos de duración equivalente?”. “¿Nos producirían placer el pirriquo, o el espondeo, o el anapesto, o el dáctilo, o el proceleusmático, o el dispondeo, si cada uno de ellos no relacionara su primera parte a la segunda por medio de una división equivalente?” (DM. VI.X.26). Reducen también su norma a la igualdad los que pueden dividir la parte mayor según la menor: “¿Y qué belleza contienen en sí el yambo, el troqueo y el tribaco si no es porque a causa de su parte más breve pueden dividir la parte mayor en otras dos porciones de igual valor?” (*Ibid.*). Pero también aquellos pies que contemplan las dos posibilidades anteriores: “[...] además, en cuanto a los pies de seis tiempos, ¿de dónde se explica que suenen con mayor dulzura y encanto sino porque se dividen conforme a una y otra ley?” (*Ibid.*).

Los pies de cinco y siete tiempos también entran en esta denominación, a pesar de que en ellos, la parte menor no divide a la mayor: “¿Por qué se les incorpora al rango de su especie para lograr la relación armoniosa de los tiempos sino porque en cinco tiempos, la parte menor tiene dos veces lo que posee tres veces la mayor, y en siete tiempos tiene la parte más pequeña tres veces lo que posee cuatro veces la mayor?” (*Ibid.*).

Asimismo, en ritmos, metros y versos, impera el mismo principio: “¿Por qué otro factor sino por el de la igualdad se establece al cabo la amistad de un pie con otro?” (DM. VI.X.27). Incluso los pies molosos y jonios, cuya sílaba central es larga, pueden adaptarse a los demás gracias a la *tesis* y al *arsis*, “¿Por qué es esto posible sino porque en ellos señorea el derecho de igualdad, es decir, porque esta sílaba es igual a la de sus lados, que valen dos tiempos, teniendo asimismo ella el valor de otros dos?” (*Ibid.*). Caso contrario al Anfíbraco, “¿Por qué no puede ocurrir lo mismo en el anfíbraco, cuando se une a otros versos de cuatro tiempos, sino porque en él no se encuentra una igualdad del mismo valor, la de una sílaba central doble con sílabas simples a sus lados?” (*Ibid.*).

Gracias a la norma de igualdad, el sentido acepta el silencio como parte constitutiva del verso: “¿Por qué, en los intervalos de silencio, no se siente engañado el sentido sino porque se paga tributo a ese mismo derecho de igualdad, si no por el sonido, sí al menos por el espacio durativo del tiempo que se exige?” (*Ibid.*). La norma de igualdad, que se manifiesta en la apreciación estética, exige la correspondencia de los tiempos de los pies en los versos: “¿Por qué la sílaba breve seguida de un silencio, se toma también por larga, no por convención, sino por

## La pregunta por la causa del placer en la percepción musical

El camino a lo inmaterial se inicia con la vuelta al interior del hombre. Agustín deja a un lado el asunto que indaga por la presencia de la belleza en lo que es exterior al hombre y la vuelve hacia lo interior, bajo la pregunta por la causa del placer<sup>20</sup>. Esto obliga a dar un paso por la teoría de la sensación, propuesta en el diálogo *Sobre la música*.

La teoría de la sensación, en este diálogo, tiene por estandarte la actividad del alma<sup>21</sup>. La sensación no es una pasión, sino una acción del alma, pues lo inferior no actúa sobre lo superior. El hecho de sentir placer o dolor no queda relegado, en el hombre, a mera actividad animal, a simple vitalidad, sino que indica una vitalidad con espiritualidad. El alma, cuyo movimiento natural se dirige hacia Dios, “armoniza lo semejante con su semejante y rechaza cuanto es nocivo”<sup>22</sup>. Así, las afecciones de los objetos pueden estar dirigidas en pro o en contra de la dirección del alma. Si la afección le conviene se produce placer, si no le conviene, dolor. El alma lanza un juicio inmediato frente a las sensaciones corporales. Este juicio resulta ser racional, en virtud de la presencia de los números en el alma, asunto que indagaremos ahora.

## La pregunta por la procedencia de los números

Los números organizan los sonidos, pero no son parte de estos, pues, de ser parte desaparecerían una vez acaba el sonido. ¿Dónde, entonces, se encuentran los números?<sup>23</sup> Descubre el autor que los números están dentro del hombre, en su alma: los números sentidos (los sonidos en la percepción), los proferidos (los que son fruto del hombre, de la actividad del alma), los de la memoria (los que se encuentran y recrean en la memoria) y los judiciales (aquellos por los cuales podemos juzgar, interiormente, si una obra es bella o no). Sin embargo, encuentra que un día son unos números los que están presentes en el alma, mientras que otros días son otros: un día recordamos unos, proferimos unos, juzgamos unos, otros días, serán distintos; un día “cantamos” o escuchamos” interiormente unos sonidos, otros días otros. Así, encuentra al alma como mudable, y por ello como

---

la misma apreciación natural que guía el sentido del oído? ¿No es porque aquella misma ley de la igualdad nos prohíbe reducir a corta duración un sonido que se extiende en un más largo espacio de tiempo?” (*Ibid*).

Finalmente, los períodos también gozan de la ley de igualdad. ¿cómo?: “¿No es porque, dentro del período, el miembro más corto se corresponde con el más largo por los pies iguales para marcar la medida, y porque, en el verso, gracias a una más profunda consideración de los ritmos, los miembros que se unen en calidad de desiguales se encuentran teniendo la fuerza de la igualdad?” (*Ibid*).

20 En este giro se hace evidente su interés de ayudar en la conversión de los paganos: “Estas obras están escritas para aquellos que, entregados a las literaturas del siglo, se enredan en grandes errores y consumen sus buenas inteligencias en bagatelas, sin saber qué es lo que en ellas les deleita. Si en esto reparasen, verían por dónde huir de tales redes y cuál es el lugar de la seguridad felicísima” DM. VI.I.1.

21 DM. VI.V.9.

22 DM. VI.V.10.

23 “Dime, a fin de que pasemos de lo corporal a lo incorpóreo: cuando recitamos este verso Deus creator omnium (Dios creador de todas las cosas), ¿dónde crees que están los cuatro yambos de que consta y sus doce tiempos? Es decir, ¿están solamente en el sonido que se percibe o también en el sentido del oído de quien los percibe? ¿O también en la acción del que lo recita? ¿O, porque es un verso conocido, debemos confesar que estos ritmos están también en nuestra memoria?” DM. VI.II.2.

obra creada, imperfecta, en tanto sus recuerdos, conocimientos y amores pasan, cambian permanentemente. Por esto, los números que son fuente de unidad y de belleza no pueden provenir del alma humana.

De los números presentes en el alma, los de la memoria y los del juicio permiten entrever, más claramente, la presencia de lo trascendente en ella. Si no pudiéramos retener en la memoria los datos que nos llegan del exterior, todos ellos se nos presentarían totalmente inconexos, carentes de sentido y de belleza. La memoria funciona como eje unificador de la realidad percibida. Así como en las progresiones numéricas el uno es el principio cohesionador, en el alma es también principio necesario de conexión. Ahora bien, no podría llevarse a cabo tal unificación, si no fuera por la presencia en el alma de la unidad; y dado que la unidad se diferencia de la dispersión que genera la mutabilidad que encuentra Agustín en el alma, comprende que dicha unidad la trasciende. Como el alma no se identifica plenamente con esta unidad, siempre la busca como a un otro.

La presencia de la unidad en el alma funda la posibilidad del juicio sobre las afecciones, que se da por los números judiciales. Ahora bien, así como se encuentra una memoria de lo mudable y otra de lo eterno, también se distingue el juicio intuitivo, espontáneo, que surge por la afección sensible (del cual ya hablamos), del juicio racional<sup>24</sup>. Aunque la percepción es de por sí un anuncio de la razón, que vincula al hombre con su exterior, el juicio natural es limitado y puede ser engañado. Señala Agustín: dado que el sentido sólo percibe secuencias de sonidos que no se prolonguen demasiado, el juicio natural no se aplica a todos los sonidos; “[...] todo cuanto excede estos espacios, no pueden ellos abarcarlo para emitir su juicio”<sup>25</sup>. Además, puede suceder que de dos sílabas breves una de ellas sea emitida más lentamente, de modo que parezca tener el valor de una larga. “¿Puede negarse que sea esto posible cuando este placer sensible no percibe esos matices y se goce de la desigualdad como si fuese una igualdad?”<sup>26</sup> Así, entonces, se alza necesariamente el juicio racional sobre el juicio natural. Su inclusión permitirá al hombre distinguir conscientemente lo verdadero de lo falso, lo bello de su imitación, lo que conviene de lo que no conviene.

¿De dónde provienen estos números? Y así como el juicio natural no sería capaz de actuar sobre lo conveniente y lo no conveniente, si no fuera por la presencia en él de armonías superiores, “también puede aparecer cosa cabal que la razón, que señorea sobre este placer, no pueda ser de ningún modo capaz, sin poseer armonías más vigorosas, de juzgar las armonías que tiene bajo sí misma en inferior grado”<sup>27</sup>. Las armonías que usa la razón para juzgar lo temporal permanecen incluso cuando no se constata la presencia de los versos, ya sea fuera o en interior del hombre. Son armonías eternas, no temporales, por ello, su morada no es la materia ni el alma mudable.

Con todo, Agustín intenta mostrar que la norma de la belleza, la unidad, aunque la trasciende, está dentro del alma, no fuera de ella. Por esto, el artista fija su mirada den-

---

24 DM. VI.IX.24.

25 DM. VI.VIII.18.

26 DM. VI.X.28.

27 Ibid.

tro de sí y descubre la presencia de lo eterno, impreso en su memoria<sup>28</sup>. Así, los versos, la música, las obras de arte son reflejo del alma del artista, en la cual se encuentran las armonías eternas: el origen de la música bella es, en este sentido, la experiencia interna de Dios. La música audible, entonces, no es sino una proyección de la perfección presente en el alma. La música es también una operación del alma, sólo como consecuencia deviene sonante.<sup>29</sup>

## II. DE LA ESTÉTICA FORMAL A LA MATERIAL

Agustín no desarrolla a profundidad la idea de una estética material, como sí lo hace con la formal. No obstante, es posible reconstruirla y darle sentido a partir de sus múltiples alusiones a ella. En síntesis, vuelve a la experiencia sensible de la música y reconoce que algunas personas también pueden gozar de ella y elevar su alma así no sigan el camino que proponen las artes liberales. El otro camino está relacionado con la verdad de la fe expresada en los cantos y no con la racionalidad de la forma musical.

Esta distinción no implica necesariamente que el camino de la fe haga caso omiso a las exigencias de la razón, pues para Agustín reconocer la verdad supone que se ha dejado a un lado el mundo material y se ha accedido al inmaterial por medio de la interiorización: la verdad, para Agustín, se encuentra dentro del alma y no fuera de ella; proceso que implica necesariamente un esfuerzo racional (recuérdese el cree para entender y entiende para creer agustiniano). Más bien, la distinción quiere decir que el camino de la fe implica hacer un examen de los contenidos verdaderos, no sólo de las formas de lo existente. Cómo se realiza este examen, en el marco de una teoría de la verdad, resulta imposible desarrollar en este escrito por su extensión.

En esta otra perspectiva, la música acompaña a la verdad: “¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos, fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia, que dulcemente cantaba! Penetraban aquellas voces en mis oídos y tu verdad se derretía en mi corazón, con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas”<sup>30</sup>. En virtud de esta posibilidad de ascenso, Agustín acepta estos cantos como parte de las prácticas culturales: “Pero cuando me acuerdo de las lágrimas que derramé con los cánticos de tu iglesia en los comienzos de mi conversión y de la conmoción que ahora siento —no con el canto, sino con las cosas que se cantan, al ser cantadas con voz clara y modulación adaptadísima— reconozco una vez más la utilidad de esta costumbre”<sup>31</sup>.

---

28 Cfr. *Ibid.*

29 Cfr. FUBINI, E., *op. cit.* p. 89.

30 *Conf.* IX.6.14. Véase también: “Mas intensamente me subyugaron y rindieron los deleites del oído, pero me desataste y me librate de ellos. Confieso que todavía encuentro algún deleite en la música de los himnos animados por tus palabras cuando se cantan con voz suave y melodiosa. Pero no, ciertamente para extasiarme con ellos al oírlos, sino para levantarme hacia ti cuando quiero. Con todo, buscan un lugar preferente en mi corazón — lugar que en mí no es el más apropiado— junto con las palabras que les dan vida y que sirven para que yo les de entrada”. X. 33. 49.

31 *Ibid.* X.33. 49-50.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

Sea por vía de la estética formal o de la material, la experiencia musical es comprendida dentro de un camino de elevación humana. En este sentido, es claro que la experiencia sensible no es condenada por sí misma, sino sólo en tanto puede ir en contravía al movimiento ontológico humano. Más aún, vale resaltar que Agustín termina por aceptar el placer sensible que genera la música en virtud de que por medio de él es posible ascender a Dios.

Por otro lado, los análisis agustinianos sobre la música brindan bases a los siglos posteriores para la discusión sobre ella, no sólo en cuanto a la pregunta por el papel de la música, sino en cuanto a la construcción de las melodías por vía de la presencia de los números en ella y por la relevancia que se le da al texto en la composición musical. Así, el canto llano posterior a Agustín se conduce por la estética material, pero poco a poco la música considera nuevamente los aspectos numéricos, dando origen a las propuestas armónicas del siglo IX y siguientes.

Con estas aproximaciones, se puede decir que la cristianización de la música se dio no sólo en un terreno práctico, es decir, de construcción musical expresada inicialmente en el canto gregoriano, sino en el terreno de su justificación, en la estética: allí radica la importancia de este estudio.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA UTILIZADA

- FUBINI, E.: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999.
- MUÑOZ VEGA, P.: *Introducción a la síntesis de San Agustín*, Roma, U. Gregoriana, 1945.
- FITZGERALD, A. (director): *Diccionario de San Agustín: San Agustín a través del tiempo*, Burgos, Monte Carmelo, 2001.
- OTAOLA, P.: “El Retorno del alma en el De Musica, de San Agustín”, *Augustinus*, 145-146 (1992), pp. 169-181.
- PRADA DUSSÁN, M.: *La educación musical como conocimiento de Dios: Un acercamiento al De Musica de San Agustín*, Bogotá, Universidad de San Buenaventura, 2004.
- REY ALTUNA, L.: *Qué es lo bello: introducción a la estética de San Agustín*, Madrid, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1945.
- “San Agustín y la música”, *Augustinus*, 5 (1960), p. 191-206.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*, Madrid, BAC, 1951. Tomo II.
- *De la vida feliz*, Madrid, BAC, 1946. Tomo I.
- *De Musica*, Madrid, BAC, 1988. Tomo XXXIX.
- *De Ordine I y II*, Madrid, BAC, 1946. Tomo I.
- *Del libre albedrío*, Madrid, BAC, 1956. Tomo III.
- *El Maestro o sobre el lenguaje*, Madrid, Trotta, 2003.
- *Soliloquios*, Madrid, BAC, 1946. Tomo I.
- STEFANI, G.: *L'etica musicale di S. Agostino*, Roma, Pontificia Università Lateranensi, 1969.