



Espacios Públicos

ISSN: 1665-8140

revista.espacios.publicos@gmail.com

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Marín Guadarrama, Ulíanov
El signo sonoro y su significación
Espacios Públicos, vol. 15, núm. 34, mayo-agosto, 2012, pp. 269-280
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67623463011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El signo sonoro y su significación

Fecha de recepción: 11 de enero de 2012

Fecha de aprobación: 11 de abril de 2012

*Uliyanov Marín Guadarrama**

RESUMEN

Los fenómenos culturales sonoros han encontrado en la música su principal expresión desde aproximadamente 300 años. Estas actividades humanas han adquirido niveles, planos y formas de significar, comunicar mensajes concretos y servir para fines específicos, de acuerdo con los elementos que les constituyen. En este texto se analiza la capacidad comunicativa de las actividades sonoras a partir de sus planos comunicativos, usando teorías semióticas y la Teoría del conocimiento del Materialismo dialéctico, para lo que se usan las categorías filosóficas generales y del concepto totalidad (contexto) propios de la teoría antes citada.

PALABRAS CLAVE: sonido, música, semiosis-significación, signo, cultura.

ABSTRACT

Sound cultural phenomena have its main expression in music for nearly 300 years. These human activities have acquired levels, layers, and ways to signify,

* Doctor en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona con especialidad en estética y teoría de las artes.

as well as to communicate concrete messages, and have been useful for specific purposes, according to their constituent elements. This article analyzes the communicative capacity of sound activities from their communicative layers. It is based on semiotic and knowledge theories from the dialectic materialism, and uses a series of general philosophical categories and the concept of totality (context) that belongs to the theory cited above.

KEY WORDS: sound, music, semiosis-signification, sign, culture.

DELIMITACIÓN

A manera de introducción sobre los planos significativos básicos que puede adquirir la música, sus estructuras y recursos, se usarán palabras que F. Nietzsche plasmó en su *Humano, Demasiado Humano*, citado por T. W. Adorno en su *Filosofía de la Nueva Música* (Adorno, 2003: 124). El texto referido debería aparecer aquí como epígrafe, no obstante, debido a su extensión, se le ha incluido de esta forma pues se considera un fundamento sobre el potencial significativo de la música.

En este párrafo se revela que, en 1878, quienes pensaban la música reconocían en ella funciones significativas complejas, que tenían implicaciones disímiles para los diferentes tipos de relaciones que los seres humanos generan hacia el fenómeno sonoro en cuestión, las cuales dependen de la calidad

cultural del individuo y de la capacidad que se tenga para generar sentido estético:

La música no está en y para sí tan plena de significado para nuestro interior, no es tan profundamente excitante que pueda pasar por lenguaje inmediato del sentimiento, sino que su antiquísima asociación con la poesía puso tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en la modulación del sonido, que ahora nos figuramos que habla directamente a lo interior y proviene de lo interior. La música dramática sólo es posible cuando el arte de los sonidos ha conquistado un inmenso campo de recursos simbólicos, a través de la canción, la ópera y centenares de tentativas de pintura mediante sonidos. La “música absoluta” es o bien forma en sí, en el estado tosco de la música en que en general complace el sonido sometido a medida temporal y con diversas intensidades, o bien el simbolismo de las formas que ya le habla a la comprensión sin poesía, después de que ambas artes estuvieran asociadas durante una larga evolución y finalmente la forma musical haya quedado enteramente entretejida con hilos conceptuales y sentimentales. Hombres que se han quedado atrás en la evolución de la música pueden sentir de manera puramente formalista la misma pieza musical donde los avanzados lo entienden todo simbólicamente. En sí ninguna música es profunda y plena de significado, no habla de la “voluntad”, de la “cosa en sí”; esto el intelecto sólo ha podido figurárselo en una época que había conquistado todo el perímetro de la vida anterior para el simbolismo musical.

El intelecto mismo es el único que introdujo esa significación en los sonidos, del mismo modo que en las relaciones de líneas y masas de la arquitectura puso una significación que en sí es, sin embargo, enteramente extraña a las leyes mecánicas [...]

Todos nuestros sentidos, por lo mismo que demandan desde luego la significación, y por consiguiente lo que «eso quiere decir», no «lo que es», están en cierto modo entorpecidos; tal entorpecimiento se revela, por ejemplo, en el reino absoluto del temperamento de los sonidos, pues hoy los oídos capaces de distinciones finas, por ejemplo, entre un do sostenido y un re bemol, son excepcionales (Nietzsche, 1986: 215 y 217).

Es necesario llamar la atención sobre lo coetáneo que resultan sus aforismos, la razón —*grosso modo*— es que actualmente se vive en el mismo sistema económico que existía en 1878 y, de acuerdo con el materialismo dialéctico, la base del sistema económico genera la superestructura que determina las características de la cultura.

Del texto de Nietzsche se ha comprendido que el fenómeno en cuestión es la función social de la música explicada desde sus posibilidades significativas. En este sentido habrá que delimitar los umbrales de este arte y qué es lo que existe después de él, es decir, en el momento en que la música es —metafóricamente— rebasada por sí misma, existen aún formas humanas de expresión que usan los mismos recursos que la emplean,

como las ‘actividades sonoras’ tradicionales, folclóricas o étnicas, expresiones que en cierto sentido son idénticas a la música, pero que difieren de ésta en cuanto a su función social. Se trata de los discursos sonoros que expresan pensamiento concreto, mientras que la música está destinada a estimular los dinamismos psicológicos en cualquiera de sus etapas (sensaciones, sentimientos o emociones).

La música, como se comprende en la actualidad, es un fenómeno que ocurre en tiempo presente, pero su realidad está dada en tiempo pasado, es de carácter arcaico, dado que basa su elaboración en lenguajes propios de los siglos XVIII y XIX (el lenguaje tonal), mientras que el discurso sonoro representa la transformación del fenómeno musical, por lo que el análisis de sus recursos y estructuras es de carácter lógico-histórico sobre hechos que permanecen en uso, pero que representan al pasado. El estudio desde el materialismo dialéctico conduce a la afirmación de que la música es la manifestación de la actividad sonora propia del capitalismo, y que actualmente se está “investigando” para elaborar el lenguaje propio de la nueva sociedad que nace de la transformación a partir de la crisis final del sistema capitalista.

Antes de ampliar la idea del discurso sonoro, es necesario hablar sobre la significación o las significaciones que puede tener la música a partir de lo que se ha extraído del párrafo citado de *Humano demasiado humano*.

Para esto se intentará, a continuación, una delimitación de la unidad mínima funcional de la música, la ‘nota’.

EL CONCEPTO ‘NOTA’: UNIDAD MÍNIMA FUNCIONAL DE LA MÚSICA

El concepto ‘nota’ se constituye en una unidad significativa para el interior de un lenguaje musical, sin esta unidad mínima no se podrían generar estructuras como acordes, series, motivos, frases. El problema alrededor de este concepto es solucionar la pregunta: ¿cuál es el pretexto que permite elevar el estímulo sonoro que se identifica como nota a la calidad de “unidad significativa”? Las razones son simples:

- Se trata de la unidad mínima funcional de los lenguajes musicales desde el siglo xvii¹ (Bernice, 1943), a partir de la implantación de la tonalidad como lenguaje general de la práctica musical occidental, y que actualmente mantiene su estatus, sobre todo porque los instrumentos que constituyen el orgánico estándar están diseñados para responder a las necesidades de dicho lenguaje y no han sido modificados para los nuevos. Es decir, la comprensión del fenómeno sonoro nominado música encuentra en la partícula ‘nota’ su expresión mínima funcional.
- Es una unidad de carácter variable que adquiere su significado por y en función

del contexto, es decir, de dónde viene, para dónde va, qué le rodea.

Los dos puntos anteriores generan cierta analogía entre el concepto ‘nota’ y el monema o la palabra unidad mínima significativa de la lengua —salvando el debate relativo a la preeminencia de uno u otro—. Desde el estudio práxico de los fenómenos culturales sonoros, no resulta útil el debate de los lingüistas en relación con el sitio donde se ubica la unidad mínima significativa del lenguaje: en el monema o en la palabra, en tanto, es muy claro que para la música tonal esa unidad es ‘nota’, es decir, desde el *Organón* de Aristóteles (1889) donde, se supone, inicia el debate al respecto, hasta las búsquedas de los estructuralistas de principios del siglo xx (Saussure, 1945: 42-46, 53, 93-95), cuando Saussure afirmó: “Sin embargo, enseguida desconfiamos al recordar que se ha disputado mucho sobre la naturaleza de la palabra, y reflexionando un poco, se ve que lo que se entiende por palabra es incompatible con nuestra noción de unidad concreta” (1945: 129). Y enseguida, los sucesores de éste, quienes conformaron o terminaron de configurar el estructuralismo, como Levi-Strauss (1995: 68, 80, 102, 129), o quienes continuaron el debate sobre el absurdo del simple nominar, porque el “hombre” occidental leyó en *la Biblia* que esta acción había dado la superioridad a Adán (Eco, 1994), hasta quienes llegaron al concepto ‘monema’ por atomizar la palabra (Eco, 1986:

196), y continúan en esta discusión que no es útil para los fines de este texto, en tanto se discute sobre fenómenos culturales sonoros y no lingüísticos.

Se podría decir desde aquí que una nota es una unidad léxica, pues se constituye en la parte fundamental mínima de la cadena comunicativa del lenguaje tonal y algunos posteriores, ésta es de carácter sonoro, aunque también tiene representación gráfica, igual que la palabra.

Sin embargo, es necesario evitar el equívoco que tiende a pensar la nota como la materia prima del arte sonoro:

Hay un error conceptual, desde el principio: un compositor no trabaja, con 12 notas, “x” número de figuras rítmicas, “x” número de marcas dinámicas, todo es infinitamente permutable, el compositor trabaja con el sonido y el tiempo.

El sonido ha sido confundido con sus representaciones, y trabajamos con ellas, con símbolos. Dado que estos símbolos son limitados en número, rápidamente nos encontramos contra la pared (Murail, 2005: 137).

Parece reduccionista la elocución de Murail en tanto que el arsenal de recursos con que cuenta un compositor es, con mucho, más amplio que simplemente el sonido y el tiempo. Entre éstos se pueden contar: la densidad, las fórmulas “emotivas”, el manejo del factor sorpresa, la dinámica, el orgánico,

los lenguajes y sus mezclas, las técnicas y metodologías. No obstante, si se parte de la condición para que estos recursos funcionen en un discurso musical, o incluso en un discurso sonoro, la base es la existencia de sonido así como su actuación y alternancia en una relación temporal.

Aún con esto, los párrafos citados, tanto de Nietzsche como de Murail, refieren al problema inherente a la capacidad significativa de las actividades sonoras que se intentan elucidar (parafraseando la cita anterior): ‘El fenómeno cultural sonoro ha sido confundido con sus representaciones gráficas’ y esto resulta en un equívoco cultural que es inútil pretender corregir (al menos en esta oportunidad), hay varios siglos de distorsión conceptual sobre esta posibilidad. Actualmente muchos compositores recurren más a las fórmulas dadas por tradición, en las que piensan sólo en notas concatenadas de acuerdo con gramáticas arcaicas (tonales o modales y sus mixturas), y evitan la experimentación sobre el fenómeno acústico que deriva en la elaboración de discursos sonoros renovadores. Recordando lo ya citado de Nietzsche: “Hombres que se han quedado atrás en la evolución de la música pueden sentir de manera puramente formalista la misma pieza musical donde los avanzados lo entienden todo simbólicamente”.

En este orden de ideas se localizan diferencias claras entre la música y los discursos sonoros, aunque los umbrales son aún, en extremo, borrosos.

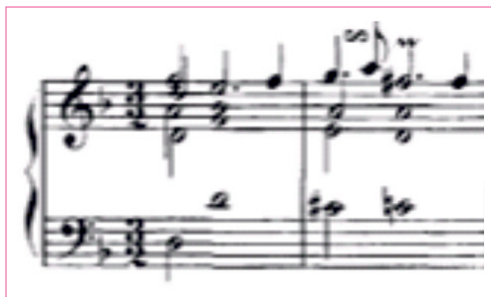
NIVELES SIGNIFICATIVOS EN LA MÚSICA

Existen varias maneras por las que un estímulo sonoro adquiere significado en el discurso musical, el más común ocurre cuando se le asigna función discursiva de acuerdo con su frecuencia generadora² sea ésta absoluta o aproximada, y se le sitúa dentro de la nomenclatura arentiana (do, re, mi, fa, sol, la, si) a partir de una frecuencia base que determina la afinación, se eleva el estímulo ‘movimiento vibratorio’ a la calidad de nota y se le posibilita para ser incluido en las estructuras de un lenguaje musical específico. Este sería el primer grado de significación: el estímulo sonoro significa ahora “una nota” y transforma su sentido en función del contexto. Por ejemplo: no es lo mismo el concepto “si bemol” en el ámbito tonal que en el dodecafónico, aunque lo primero sea un lenguaje en sí y lo segundo un método para la composición musical, según afirma Schoenberg en su texto de 1950 titulado *Wiesengrund*.³

El segundo grado de significación ocurre cuando ese sonido —ahora denominado nota— interactúa con otros dentro del contexto léxico que se le ha asignado, esto es, respondiendo a las regulaciones gramaticales propias del lenguaje en función, misma que le sujeta a una conducta específica en sentido horizontal siempre, y en sentido vertical cuando existe polifonía u homofonía. Se trata de la función de un sonido en un acorde (verticalidad) y su comportamiento en el

contexto (de dónde viene, para dónde va) conocida como conducción de voces.

ZARABANDA DE LA SUITE INGLESA N. 6
DE J. S. BACH DONDE SE APRECIA LA CONDUCCIÓN
DE VOCES EN UN CORAL INSTRUMENTAL BARROCO
TRANSCRITO A NOTACIÓN ACTUAL



Como ejemplo servirá mirar que dentro de la gramática de la música tonal, una nota adquiere significado en sentido tanto técnico como en general, de acuerdo con su función dentro de la escala.

En el nivel técnico la armonía funcional existe gracias a que cada nota adquiere un papel específico con base en la relación que guarda con el resto, “la sensible resuelve a la tónica” es quizás la elocución que mejor define esta premisa en su calidad de norma gramatical. Cuando un ser humano cataloga un fragmento melódico como propio de una región geográfica, o cuando se reconoce como parte del estilo de un compositor específico en función de su diseño interválico, estamos asistiendo a la significación de las notas contenidas en una estructura melódica en un sentido general. Regresando a Murail: “Nuestra concepción

de la música es prisionera de la tradición y de nuestra educación. Todo se corta en rodajas, se pone en clases, se clasifica, se limita” (2005: 137).

Un acorde tonal también adquiere sentido y significado en nivel técnico y en nivel general. En el ámbito técnico se asignan nomenclaturas determinadas por la construcción o composición del acorde: disminuido, menor, mayor, aumentado; para el caso de las triadas, las inversiones de las mismas así como el uso de extensiones brindan más información a este catálogo. Esta nomenclatura describe las características de cada estructura, es decir, la distribución vertical de los sonidos tiene significados por sí misma de acuerdo con su calidad, reconocida por la nominación de su estructura: mayor, menor, disminuido, aumentado y sus extensiones, que toman el nombre del intervalo que las compone (novena, oncena, treceña).

Un enlace que va de quinto a primer grado significa una cadencia perfecta, como uno que va de cuarto a primero, una cadencia plagal. Un enlace en un discurso vocal responde a necesidades idiomáticas diversas que el enlace en un contexto instrumental, y éste es diferente si se escribe para un piano o para un cuarteto de cuerdas. En teoría, por las limitantes fisiológicas y tímbricas, el contexto vocal requiere ser más estricto en el cumplimiento de las normas gramaticales que el instrumental, y en el instrumental (también en teoría) el pianista no tiene que

preocuparse por la afinación, como tienen que hacerlo los integrantes del cuarteto.

En el nivel de significación general, el catálogo de calificativos aplicables a los acordes implica juicios axiológicos básicos, en tanto el acorde puede ser catalogado a partir de adjetivos del tipo: triste o feliz, tenso, estresante o relajante. Este tipo de juicios afectan la apreciación de cualquier forma de estructuras o discursos musicales.

Este nivel de significación general podría pensarse *a priori* como “de significación subjetiva”. Sin embargo, en la educación musical el uso de la asociación de los acordes con ciertas implicaciones e incidencias en los dinamismos psicológicos para el entrenamiento auditivo (así sea como simple mnemotecnia) comprueba que se trata de relaciones protocolarias que se limitan a la realidad cultural, que es igual a la tradición y que, durante la cognición, ocurren en la etapa de internalización. Por ejemplo, un acorde mayor “suena” feliz y uno menor, triste, o también existen notas con resoluciones obligadas.

Esta tradición —que deriva de la Ilustración— limitaba las funciones de la música a la significación de dinamismos psicológicos, estados de ánimo o cualquier terminología que se considere pertinente para estos fenómenos humanos. De la misma forma ocurría en otros ámbitos del arte, en tanto éste tenía la misión de incidir sobre los dinamismos psicológicos, como lo revelan los textos sobre estética de literatos

considerados clásicos, como J. W. Goethe o L. Tolstoi, quien decía: “Si sólo los espectadores o auditores son infectados por los sentimientos que el autor ha sentido, es arte” (1992: 17).

De acuerdo con los parámetros de esta crítica, esos fenómenos son productos culturales, por lo tanto sociales, y representan una forma específica de cognición.

EL SIGNO SONORO Y LOS DINAMISMOS PSICOLÓGICOS DESDE LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO DEL MATERIALISMO DIALÉCTICO

Si para la tradición la música tiene funciones significativas en relación con los dinamismos psicológicos que se revelan desde la conformación de acordes o estructuras escalísticas, entonces el mensaje en la música tradicional (académica) es la comunicación de esos estados de ánimo, un trabajo muy propio de corrientes como la Teoría de los afectos del siglo XIV o el *Sturm und Drang* del XVIII, el romanticismo decimonónico que representó plenamente el liberalismo, y el iluminismo en el arte. Por otro lado, la comprensión común obliga a los seres humanos a “leer” la música desde este punto: como transmisor de mensajes dirigidos a “mover” las emociones. Este tipo de lecturas sobre fenómenos musicales han limitado la comprensión de manifestaciones musicales de vanguardia en cualquier época y han generado la censura

hacia los discursos sonoros. Al mismo tiempo se le imposibilita a cumplir con la función pedagógica (Jaeger, 2001: 269) que tiende a optimizar los procesos psicológicos superiores en los individuos, en tanto se limita su acción a los procesos de internalización (Vygotski, 1988: 94).

La posibilidad de dar sentido o construir significados en función de un trozo de música y comprender el mensaje implícito está limitada por los protocolos de apreciación y por la comprensión común que se adquiere durante la internalización en el proceso cognitivo. En este orden de ideas, el mensaje en la música es simple y llano, como lo expresa P. Boulez: “Hay ciertas maneras de mostrarse «heroico», «tierno», «caprichoso», «pastoral», que no necesitan ningún pasaporte para revelar su identidad: un arsenal estilístico probado y copioso viene a rescatar una imaginación poética convencional tanto en sus temas como en la retórica permanente a la cual los somete” (1984: 159, 160).

La música posee códigos (la grafía musical, la partitura), lenguajes y gramática (modal, tonal, serial), así como medios propios (concierto, recital, grabación), por lo que puede ser considerada, sin duda, como una forma de comunicación, partiendo de las estructuras que proponen o exigen las teorías sobre la comunicación general. Sin embargo, debido a la naturaleza del material sonoro, que no ofrece imágenes concretas desde su unidad mínima funcional, se le ha considerado como un adorno para la palabra

—sea en la oración devota, en la transmisión de historias o ideas— o como una forma de estimular dinamismos psicológicos.

Es en este punto, que aquí se ha catalogado como de significación técnica, donde ocurre el peor vicio: se ha trasladado el sentido del material sonoro del fenómeno en sí a su representación gráfica, “El sonido ha sido confundido con sus representaciones, y trabajamos con ellas, con símbolos”, según lo que considera Murail, resulta incluso cómico cuando se comprueba que los mismos músicos consideran su universo significativo profesional en función de las grafías musicales y no al fenómeno sonoro: “Es sólo un símbolo que da al instrumentista indicaciones más o menos precisas sobre qué gesto debe hacer y qué resultados debe tratar de obtener. Por lo tanto todas las categorías fosilizadas deben ser abandonadas. ¿Por qué tratar de discriminar entre los conceptos de armonía y timbre? La única razón es nuestra condición cultural” (Murail, 2005: 138).

Este equívoco conceptual o desvío de la atención sobre el objeto significativo, signo o símbolo (dependiendo del marco teórico o base filosófica del método crítico) implicados en la música, son uno de los principales obstáculos para la comprensión de los discursos sonoros y la música del siglo XXI, en tanto es imposible comprender las relaciones gramaticales del arte sonoro actual desde la base del lenguaje tradicional. Según Murail “Armonía, melodía, contrapunto, orquestación. Se vuelven arcaicos y son

incluidos en conceptos más amplios” (2005: 138), como un ejemplo de tantos fenómenos que están sucediendo en el proceso de reorganización de las estructuras propias de los discursos sonoros, que derivan de las estructuras musicales, pero que no son iguales.

MÚSICA: DE LO ABSTRACTO A LO CONCRETO

A partir de la Ilustración y por extensión del origen del término en la mitología y el sitio que ocupaba en el *Quadrivium*, la música ha sido calificada como “el arte perfecto”, debido al nivel de abstracción que su materia prima le posibilita, incluso se ha expresado por comprensión común: “todas las artes aspiran a la condición de la música” (Borges, 2001: 97). Esta manera de mitificarla ha traído dos consecuencias negativas en la relación del ser humano con las resultantes sociales de los fenómenos sonoros:

- Otorgar al músico una categoría de intelectual, que en la mayoría de los casos no se justifica, pues los músicos se quedan en el mediocre estado de “repite-notas”, cuyo único factor de “superioridad” aparente sobre el hombre común es la posibilidad, por el entrenamiento en una escuela, de traducir el código gráfico musical (los signos contenidos en la partitura) a impulsos mecánicos, que al incidir en un instrumento musical producen vibraciones con frecuencia

y duración determinadas, sonidos musicalmente útiles, pero no tienen idea del contexto histórico, social e, incluso —lo imperdonable— el músico ignora el contexto musical de ese sonido.

- Levantar barreras entre la recepción y la comprensión de los fenómenos musicales, lo que ubica al fenómeno cultural sonoro completo, no sólo a la música, en un ámbito auratizado-metafísico, “lejano a los seres humanos”. Sin embargo, ¿acaso no es la música un producto de pensamiento y trabajo humano? ¿Cómo podría ser “lejano a” cuando es un producto humano? Es decir, sin el trabajo del ser humano no existe actividad cultural sonora que incluye la música.

Aun las actividades culturales sonoras más parecidas a la música elaborada en la actualidad y los discursos sonoros —discriminados como “abstractos en extremo” o inejecutables— son muy concretos y por esto comprensibles, si son entendidos como un reflejo del mundo y de los fenómenos que en él ocurren. En las obras de cámara *Aventuras* y *Nuevas Aventuras*, así como en la ópera *le Grande Macabre*, de Gyorgy Ligeti se retratan escenas de la vida cotidiana. En las dos primeras se describen problemas domésticos (incluso utiliza dentro del instrumental de percusiones, trastos de cocina y una alfombra percutida). La última gira en torno a las relaciones de poder, tan cotidianas y por ello presentes en la sociedad actual, como pretende hacer creer el *establishment*,

la civilización humana no deja de estar cimentada en la ley considerada “natural” de: “el pez más grande se come al pequeño”, y situaciones similares. Las primeras son piezas de cámara, la otra es una ópera; el mensaje es más claro por la situación escénica en la ópera, y es en este punto donde se podría preguntar: ¿transmite algún mensaje la música? Sí, en el ejemplo anterior se comprueba que es la situación escénica lo que aclara el mensaje.

Antes se había dicho que un sonido aislado no transmite ningún mensaje concreto, como una letra suelta, una línea o un movimiento, a menos que se inserte en un contexto. Una campana de iglesia o una sirena de alarma adquieren significado por la referencia socio-cultural que se aprende a lo largo de la vida, la cultura delimitada, en general, por el conjunto de protocolos, paradigmas y prejuicios que constituyen la comprensión común. Cuando el sonido es parte de una construcción cultural, una estructura o una serie de éstas, tanto en sentido horizontal como vertical, el discurso sonoro-musical toma carácter de concepto. De acuerdo con lo citado anteriormente, donde Boulez refiere que se puede ser “heroico, tierno, caprichoso, pastoral”, o quizás aguerrido, y la trompeta aliada al corno, y los tambores generan la sensación de ser como Napoleón (Bonaparte) entrando triunfal a Viena. De esa misma manera un violín con oboe y clarinete puede sumir a quien escucha en una profunda meditación, sentados en una roca sobre el risco donde rompen las olas.

CONCLUSIÓN

El mensaje sonoro o el musical —en el nivel general de significación— apela al catálogo de significados que la humanidad ha dado a las mezclas sonoras o fórmulas musicales, posteriormente el sistema nervioso transforma esas imágenes sonoras en conceptos, y es entonces cuando L. V. Beethoven es capaz de “llenar” a quien le escucha con todas las emociones, sensaciones y pasiones humanas contenidas en el segundo movimiento de su *Séptima Sinfonía*, mientras A. Piazzolla juega con los estados de ánimo en su *Adiós Nonino*, sumergiéndolo al auditor en una sucesión de cambios de humor, lo hace bailar, después gritar de alegría, luego llorar de dolor (porque se puede llorar de felicidad) y todo eso en ocho minutos y medio. Así es, también, como P. I. Tchaikovski enamora en sus conciertos para piano o violín, y en otros casos, algunos compositores menores y sobrevalorados como los Strauss usaron el cliché ternario del “Vals fácil” para incrementar sus ventas y ganancias en la Viena decimonónica.

A decir de Boulez, el trabajo del compositor es tomar decisiones sobre las maneras cómo estructurará y dará forma, moldeará el material sonoro, de éstas resultará una obra, “abstracta” o “concreta”, que pretenderá transmitir un mensaje y, dependiendo de la destreza y preparación del compositor, el mensaje podrá ser claro y concreto, o revuelto e incomprensible. Al fin de cuentas, hablando de compositores, aquellos que son profesionales honestos de la construcción de

discursos sonoros, los que dicen ser, sin pasar de la charlatanería y, aun quienes juegan con los sonidos faltándoles al respeto, tienen algo que decir, al menos “no sé música”.

NOTAS

- ¹ Los lenguajes modales se pensaban y organizaban de acuerdo con las proporciones pitagóricas rectificadas por Guido D’Arezo, que tenían como base la *comma*; aún eran ámbito de las tres músicas ligadas al *Quadrivium* (Costa, 2006).
- ² Un sonido es, entre otras cosas, en su determinación cualitativa (esencia), una acumulación de frecuencias, generador y armónicos.
- ³ Documento que se ha extraviado de la *www* y no existe referencia de su existencia, salvo algunas copias electrónicas sin posibilidad de autenticación, por lo que no se menciona en las fuentes.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2003), *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal / Alfredo Brotons Muñoz.
- Aristóteles (1889), *Organon or the logical treatises*, Londres, George Bell & Sons / Octavius Freire Owen.

- Bernice la Duke, Leone (1943), *Micrologus of Guido*, Oregon, Clark Honors College, en <http://hdl.handle.net/1794/9888>.
- Boulez, Pierre (1984), *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa / Eduardo J. Prieto.
- Borges, Jorge Luis (2001), *Arte Poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica.
- Costa, Ricardo da (200), “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”, en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23, Madrid, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 131-164.
- Eco, Umberto (1986), *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen / Francisco Serra Cantarell.
- (1994), *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo / María Pons.
- Jaeger, Werner (2001) [1939], *Paideia, los ideales de la cultura griega*, México, FCE / Joaquín Xiral.
- Levi-Strauss, Claude (1995), *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós / Eliseo Verón / Gonzalo Sanz.
- Murail, Tristan (2005), “Spectra and Sprites”, en *Contemporary Music Review*, vol. 24, núm. 2/3, Taylor & Francis, lugar, pp. 137-147.
- Nietzsche, Friedrich (1986), *Humano demasiado Humano*, México, Editores Mexicanos Unidos / Jaime González.
- Saussure, Ferdinand de (1945), *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Lozada / Amado Alonzo.
- Tolstoi, León (1992), *¿Qué es el Arte? y otros ensayos*, Barcelona Península, Ma. Teresa Beguiristain Alcorta.
- Vygotski, Lev (1988), *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica / Silvia Furió.