



ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y LENGUAJE

por Daniel Antonio Miraglia¹

“Así como algunos seres son los últimos testigos de una forma de vida que la naturaleza ha abandonado, me preguntaba si no sería la música el ejemplo único de lo que hubiera podido ser la comunicación de las almas de no haberse inventado el lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas. La música es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad ha tomado otros caminos, el del lenguaje hablado y escrito”

Marcel Proust²

Introducción: posibilidad e imposibilidad de la investigación en música

Nuestro propósito es, en primera instancia, esbozar un marco de legalidad a nuestra indagación, ya que resulta evidente que lo que se llama investigación en ciencias exactas es, al mismo tiempo, imposible e inadecuado para nuestro propósito. Asumimos como de aplicación la conocida opinión de Mario Bunge:

“...La ciencia contemporánea no es experiencia sino teoría mas experiencia planeada, conducida y entendida a la luz de teorías... las teorías específicas son, en efecto, modelos matemáticos de la realidad.”³ (El subrayado es nuestro).

Si bien el propio autor de la expresión sostiene que estos modelos son igualmente aplicables a objetos muy distintos tales como un conjunto de células cerebrales, átomos, o poblaciones humanas, los resultados arrojados por la aplicación de modelos de este tipo al análisis de obras artísticas son completamente inservibles a la hora de aportar conocimiento acerca de la actividad artística. Más aún, la línea de pensamiento que ha dado lugar, entre otras cosas, a la metodología llamada **Teoría de Modelos**, descalifica toda aquella actividad intelectual que no sea cuantificable, lo que, en última instancia, despoja de toda relevancia social a la práctica artística, reduciéndola a la condición de pasatiempo. Por nuestra parte, consideramos innecesaria la discusión sobre la importancia del arte en lo individual y en lo social, en cualquier época y cualquier civilización. A favor de nuestra opinión, citamos:

“... Que los descubrimientos artísticos se incorporen a nuestra visión del mundo y a las condiciones de su interpretación – como ocurrió con el impresionismo, que pasó de movimiento revolucionario a constituir nuestra óptica común – es una prueba a favor de las posibilidades gnoseológicas del arte. Si vemos la realidad como los impresionistas la pintaron, sin darnos cuenta, es porque el impresionismo descubrió y puso en práctica leyes de la percepción (...) cómo podría negárseles, entonces, carácter de verdades artísticas si conforman nuestra visión del mundo y generalmente las

¹ Pianista e compositor, nascido em Buenos Aires, Argentina, Miraglia é Bacharel em Artes, trabalhando na área de música eletrônica. Hd miraglia@hotmail.comH. Fonte: H<http://www.artnet.com.br/~pmotta/textos.htm>H

² **Marcel Proust** nasceu em Paris, em 10 de julho de 1871. Seu pai era médico e sua mãe de família judia, rica e culta. Desde a infância Proust sofria com crises de asma. Seus talentos literários se manifestam desde o colégio. Cedo começa a frequentar os salões parisienses como os de Mme.Arman, amiga de Anatole France, que o apóia no lançamento de seu primeiro livro *Les Plaisirs et les Jours*, que teve pouco sucesso. Durante alguns anos Proust dedica-se a traduzir e comentar o crítico de arte inglês John Ruskin. Em 1905, a morte de sua mãe o deixa profundamente abalado. Em fevereiro de 1907, publica no jornal Figaro um artigo intitulado *"Sentiments filiaux d'un parricide"*, onde esboça a análise de dois elementos fundamentais em sua psicologia: *a memória e a culpa*. Paralelamente aos artigos que envia para o Figaro, Proust trabalha num romance, onde pretende escrever vários ensaios de crítica literária, artística e sociológica. Pouco a pouco, todos esses projetos se fundiriam num só. No verão de 1909, o ensaio *Contre Sainte-Beuve* torna-se um romance, que Proust não terminaria de escrever até sua morte. Em maio de 1913 ele adota por título geral deste projeto, *À la recherche du temps perdu*. A primeira parte do romance *Du côté de chez Swann*, foi publicada em 1913. A guerra traz inspiração para escrever em 1919 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, que obtém o prêmio Goncourt no ano seguinte. Durante os 3 últimos anos de sua vida Proust produz sem parar. Ele ainda vê publicado tres volumes de sua monumental obra: *Le côté de Guermantes I*(1920), *Le côté de Guermantes II*(1921), *Sodome et Gomorrhe II*(1922). Em novembro de 1922, Proust morre de pneumonia. A continuação de sua obra, que Proust havia terminado, mas não pode revisá-la completamente, foi publicada por seu irmão Robert Proust, auxiliado por Jacques Rivière e depois Jean Paulhan, diretores da Nouvelle Revue Française. A obra de Proust foi, enquanto ele vivia, objeto de grandes controvérsias entre os que a consideravam genial e os que a proclamavam impossível de ser lida. Hoje é reconhecida como uma obra fundamental da literatura francesa. [fonte: <http://www.jewishbrazil.com/proust.htm>]

³ Teoría y Realidad. Mario Bunge, Ed. Ariel (Barcelona, Caracas, México - 1981).

aceptamos tan sin discusión que ni siquiera las advertimos?(...) [estas pruebas] pertenecen a la legalidad propia de la ficción y (...) los procedimientos formales ponen a prueba hipótesis artísticas (...) el arte, que constituye la realidad, no alcanza un saber absoluto de esa misma realidad, sino mas bien hipótesis que se enfrentan entre sí sin superación, pero esto es lo que hace continuar a los descubrimientos estéticos y a las lecturas de las obras maestras (...) la ficción tiene la función de constituir lo real y de descubrir la verdad de la vida, al ligar metafóricamente las cosas con lo que significan para nosotros...”⁴

La autonomía y la legalidad artísticas serían, siguiendo la distinción de Leibnitz⁵, *verdades de hecho*, en oposición a las *verdades de razón*, que dan legitimidad a las ciencias exactas. Creemos que existe una diferencia importante entre la posibilidad de un análisis ‘científico’ y uno ‘riguroso’: un análisis científico es una modalidad de indagación que reduce la posibilidad de subjetividad a su mínima expresión. Desde luego, una indagación ‘científica’ es al mismo tiempo ‘rigurosa’; la idea que nosotros defendemos es que se puede construir un análisis igualmente ‘riguroso’ sin que sea necesariamente ‘científico’. Un discurso ‘científico’ sobre una obra de arte o una corriente estética, podría consistir en un exposición de hechos históricos en conexión con la obra (producida en tal época por tal artista, con tales materiales, etc) (...) en todos estos casos el discurso sería ‘científico’ porque se basaría en datos realmente observables, pero no sería un discurso sobre la obra (...) existe un punto de vista que es científico, en el mejor sentido de la palabra, precisamente porque exige que, frente a cualquier fenómeno, la investigación se llave a cabo con instrumentos adecuados a la naturaleza del fenómeno en cuestión.⁶

Si nos limitáramos a tal análisis, nada estaríamos diciendo sobre la obra de arte que es, por sobre todas las cosas, un hecho comunicativo que requiere de nuestra participación afectiva para constituirse plenamente como obra de arte. De todos modos, y sin contradicción, sostenemos que es deseable propender a una actitud ‘científica’ en el campo de las artes *entendiendo en este caso por ‘científica’ a toda modalidad de indagación que se comprometa a garantizar una objetividad posible en la observación de un objeto fundamentalmente diferente del de las ciencias exactas o experimentales*. La observación de una obra de arte concierne a las cualidades estructurales de una cosa en su relación con nosotros (...) el examen de las estructuras objetivas y de las relaciones individuales que éstas suscitan. (4) Nos resulta indispensable citar aquí a George Steiner que, a este respecto, establece un nítida diferenciación entre una *indagación rigurosa* e *investigación en sentido estricto*:

“Los objetivos de la crítica textual, en su sentido histórico, eran claros. Había que editar adecuadamente el corpus de textos revelados y clásicos. El saber humanístico-académico desarrolló y cultivó en dirección a esta meta precisa las disciplinas de la filología, la enmienda, la recensión y la anotación léxico – gramatical. En este contexto, la “investigación” tenía un significado exacto. Significaba una indagación sistemática sobre la procedencia, la categoría, el valor relativo y las interrelaciones de los códices, los manuscritos y las ediciones anteriores (...) en su ávida pretensión de rigor teórico y de descubrimiento acumulativo, las humanidades, tal como se practican en nuestras universidades y en nuestros institutos avanzados, luchan obsesivamente por emular la gran fortuna de las ciencias exactas y aplicadas. Esta lucha – y el falaz concepto de investigación que implica – está basada en el positivismo y el “cientificismo” del siglo XIX. Imita las aspiraciones de arribar a un “conocimiento que sea científico”, una idea que sea de algún modo verificable como lo son las hipótesis “científicas”, tal como las encontramos en Comte o en Ranke (...) las ciencias proceden por investigación. En ciencia, el trabajo de primerísimo orden puede ser colectivo y acumulativo. Las ponencias científicas aportan reconocimientos y métodos nuevos en un sentido

⁴ *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. Julio César Moran - Tesis Doctoral - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, 1996.

⁵ Houaiss: Doutrina do filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716), que se apresenta como um idealismo espiritualista e dinâmico, contestador do cartesianismo e das idéias lockianas, e que identifica nas ‘mônadas’ as substâncias simples indivisíveis de que são constituídos todos os seres.

⁶ Notas sobre los límites de la estética, *La Definición del Arte*. Umberto Eco, Ed. Planeta-Agostini, 1970- 1985.

*demostrable o refutable. Las técnicas centrales de la percepción y la manipulación pueden enseñarse en el laboratorio, en el seminario matemático. Excepto en el plano más formal y lingüístico-textual, ninguna de estas tres configuraciones es genuinamente aplicable al estudio y al pronunciamiento estéticos” (...) Así, en todas las áreas menos la estrictamente filológico-histórica, la fabricación de “investigación” humanística es precisamente eso, fabricación”.*⁷

Hasta aquí, el propósito ha sido el de separar adecuadamente los campos de la *investigación científica* y de la *indagación estética*. Sin embargo, dentro del territorio de la estética se hace igualmente necesario aclarar el malentendido entre verdad (verificable) y certeza (opinión). En un ensayo relativamente reciente⁸, Juan José Saer asume una decidida defensa del concepto de ficción en tanto que acto creador; acto al cual resulta absurdo exigirle cualquier condición de verificabilidad. *“El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad”*. Más adelante, agrega: *“...una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera (...) el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento (...) [la ficción] no es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria”*. En esta última frase surge una especie de anticipación de nuestro punto de vista: *traducir el significado musical en términos verbales, significa una reducción y un severo empobrecimiento de la Idea que da sentido no a tal o cual obra en particular, sino a la música en tanto que medio expresivo; es ese mecanismo innominado que hace necesaria a la música sin la cual la expresividad humana se vería severamente limitada*.

Acerca de la relación entre el aspecto semántico de la música y del lenguaje:

Este trabajo tiene la intención de indagar, aunque sea de manera tentativa, las relaciones entre música y lenguaje, entre la semanticidad musical y la semanticidad de la palabra hablada o escrita. Aunque la música carece de palabras *la insistencia en referirse a ella como un lenguaje podría tener algún tipo de fundamento*. Resulta claro que, por ejemplo, las marchas militares aunque sea de distintas naciones y épocas “se refieren a lo mismo”. Desde luego no es la música militar lo que nos interesa de la música, pero esta capacidad si no de designar, al menos de aludir a objetos, instituciones, sentimientos dirigidos a objetos o situaciones extraartísticas, es algo que, salvo opiniones como la de Stravinsky, es admitido en general para cualquier tipo de música. Parece claro que también las músicas folklóricas de cada región poseen esta capacidad de referirse a algo distinto de ellas mismas; incluso, las músicas folklóricas podrían tener algún tipo de parentesco con las marchas militares ya que, posiblemente, la función de todas ellas estaría dirigida mas a la consolidación del sentimiento de pertenencia a una región, o a una nación que a la apreciación de la construcción musical en si misma como ocurre cuando escuchamos una sonata o una fuga.

Un examen sobre la capacidad de representación que posee la música ha sido expuesto por **Henri Pousseur** en su libro *Música, Semántica, Sociedad*. Allí, el compositor y teórico belga elabora una especie de escala que va desde la “música pura” y la música destinada principalmente a ser vehículo de un texto casi lingüístico; según Pousseur, existen tres criterios distintivos: “... 1) La música, forma parte o no de un espectáculo (exterior)? 2) Puede o no sustentar un texto? 3) Es un testimonio explícito (por ejemplo por su título) de una intención ilustrativa, imitativa?” Si la respuesta es si, Pousseur asigna un valor igual a uno, y si la respuesta es no, este valor se hace igual a cero, del mismo modo que en la lógica binaria.

De este modo, conforma la escala antes mencionada de la siguiente manera: 111: óperas de Wagner. 110: cantos rituales. 101: ballets. 100: marchas (de todo tipo). 011: lieder. 010: canciones de uso doméstico. 001: poemas sinfónicos. 000: música “pura” instrumental.

⁷ Presencias Reales. George Steiner, Ed. Destino (España) - 1991

⁸ *El concepto de ficción*, Juan José Saer. Ed. Ariel (Buenos Aires, 1997) (Barcelona- 1983)

Si bien podemos considerar que esta escala es perfectamente verificable mediante ejemplos obtenidos en la práctica musical, existen, no obstante, interesantes desvíos de esta consideración; por ejemplo, el Sexteto “*Noche Transfigurada*” basado en el poema de igual nombre de Richard Dehmel, establece un paralelismo mucho más musical que literario con el texto poético. La división del poema en dos grandes secciones es aprovechada por Schoenberg para elaborar una obra que puede ser considerada binaria (a grandes rasgos) que es un modo de estructuración musical conocido desde el barroco y que en nada depende de reglas formativas tomadas del lenguaje. La lectura del poema no nos resulta en absoluto necesaria para una plena audición del conocido sexteto.

Otra obra del mismo Schoenberg que se dirige en esta dirección – y de un modo mucho más complejo e interesante – es el Cuarteto de cuerdas op.10, que requiere en su cuarto movimiento la presencia de una soprano que, desde luego, entona un texto literario. Aunque ya la obra de Mahler contaba con este tipo de “incrustaciones”, es también cierto que esta incrustación ocurre en el seno de obras que a pesar de llevar el nombre de Sinfonías, y de estar divididas en movimientos como ocurre con la producción sinfónica conocida desde el clacisismo, las obras de Mahler están mucho más cercanas al poema sinfónico – una forma frecuentemente programática – que a la sinfonía propiamente dicha. En cambio, el cuarteto citado de Schoenberg es plenamente camarístico, con toda la cercanía que esto representa al concepto de “música pura”. Otro ejemplo que querríamos citar es el que se verifica en la pieza Núm. 4 de las “*Seis piezas para Orquesta op 6*” de **Anton Webern**. La pieza lleva el título de ‘Marcha Fúnebre’, título fuertemente directivo de su posible sentido. Sin embargo, contra todo lo que puede esperarse, la pieza en cuestión no tiene un carácter lúgubre, triste o nostálgico. El arrollador crescendo de la parte final de los 16 metales que repiten afirmativamente un acorde desplegado a lo largo del registro, que desaparece súbitamente para dejar su lugar a la percusión que desarrolla un gesto análogo, describe un comportamiento absolutamente opuesto al que haría esperar el título de la obra y la historia que se deposita sobre él.

Pousseur propone también la distinción entre distintos tipos de sonoridades con el objeto de considerar cuáles serían capaces de constituirse como una especie de texto a la manera de un texto lingüístico.

El primer grupo que Pousseur distingue es el de las sonoridades producidas por una acción explícitamente sonora como las emisiones vocales o la puesta en vibración de algún cuerpo sonoro apropiado, que haya sido creado con la intención de servir a la producción de sonido.

Otro grupo es el que se constituye por acciones igualmente intencionadas como, por ejemplo, caminar, o el ruido que producimos al cerrar una puerta, y hasta el que producen las máquinas industriales; este segundo conjunto alude, quizá, a lo que hayan sido los conciertos de los compositores futuristas y sus intonarumori.

El tercer grupo incluye los sonidos que se producen como consecuencia de acciones casuales, que aún cuando podamos deducir de su audición el agente que las produce, se diferencian del grupo anterior por la acción de la inercia la que actúa cuando una ventana se cierra imprevistamente debido a la acción del viento.

El último grupo es el que tiene como origen los movimientos “al azar”, privados de cualidad unificadora como el ruido del viento en las hojas de los árboles, el ruido del mar, de la lluvia, ruidos de una multitud a una cierta distancia, etc.

Pousseur considera que solamente la primera categoría puede ser considerada como mensaje ya que un emisor está operando y espera que exista el menos un receptor. No obstante, para que exista un

lenguaje debe haber signos que, configurados de cierta manera, comuniquen un significado. Además de esto, debemos considerar las funciones que subyacen en todo mensaje y nos orientan en la tarea de decodificar su significación: 1) *la función referencial*, considerada la base de toda comunicación, encargada de establecer la relación entre el mensaje y el objeto al que se refiere. Su misión fundamental es formular acerca del referente una información observable y verificable. 2) **La función estética**, definida como la relación del mensaje consigo mismo; en las artes, el referente deja de ser el instrumento de la comunicación para transformarse en su objeto. Aunque todas las funciones participan de la conformación del significado de un mensaje, las restantes (**fática, connotativa, denotativa**) son menos importantes para nuestro estudio. A su vez, la función emotiva, que parecería tener relación profunda con la función estética, en realidad describe la relación del emisor con el mensaje, por lo que resulta ser, en realidad, lo opuesto a la función estética.

Vemos aquí un primer obstáculo para la constitución de la música como un lenguaje: si la función referencial es esencial para la comunicación, la definición de la función estética parece estar alejada de cualquier posibilidad de comunicabilidad. A este respecto, Pierre Giraud explica en su libro *La Semiología* que “...las artes crean mensajes - objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que las sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: estilización, hipóstasis del significante, simbolización, etc. La comprensión se ejerce sobre el objeto, la emoción sobre el sujeto. Pero comprender, relacionar, *intelligere*, reunir, significa sobre todo una organización, un ordenamiento de las sensaciones percibidas, mientras que la emoción es un desorden y una conmoción de los sentidos”. No obstante, Giraud al advertir que “...un signo es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido...” nos obliga a moderar la oposición que antes hicimos entre las funciones referencial y emotiva. Sabemos que la codificación es, principalmente, un acuerdo entre usuarios de un mismo idioma, que se comprometen tácitamente a respetar la relación entre significante y significado en el empleo del signo. El cerco sobre la significación se estrecha si el signo es monosémico; el arte (salvo quizá las tendencias mas apegadas al realismo), opera con signos mas cercanos a la polisemia, abiertos. En cambio, Claude Lévi-Strauss⁹ hace un aporte en favor de nuestra posición;

⁹ **Claude Lévi-Strauss**: Antropólogo belga nacido em Bruxelas, Bélgica, (28 de novembro de 1908) que dedicou sua vida a elaboração de modelos baseados na lingüística estrutural, na teoria da informação e na cibernética para interpretar as culturas, que considerava como sistemas de comunicação, dando contribuições fundamentais para o progresso da antropologia social. Desenvolveu seus estudos secundários no lycée Janson de Sailly, Paris, e superiores na faculdade de direito de Paris e na Sorbonne. Estudou filosofia e direito e diplomou-se em Paris (1932). Após alguns anos de professorado em escolas secundárias ele aceitou o convite para integrar uma missão cultural Brasil. Lévi-Strauss integrou essa missão junto a outros professores, sobretudo franceses. A influência dessa comitiva que chegou a pedido do Governo Getúlio Vargas na década de 1930 é até hoje uma marcante influência na cultura intelectual da Universidade de São Paulo - USP. Lévi-Strauss lecionou no Brasil de 1934 até 1938. Nesse período, o então jovem professor convidado realizou a primeira de suas poucas visitas acampo, pois a abordagem estruturalista que proporia alguns anos depois, justificaria esse distanciamento do objeto pelo Antropólogo. Durante este período ele conduziu seu primeiro trabalho etnográfico de campo, realizando pesquisas no Mato Grosso e na Floresta Amazônica. Esta experiência que cimentou a identidade profissional de Lévi-Strauss como antropólogo. Sobre a forma como se decidiu pela vinda no Brasil, contou que estava em seu apartamento em Paris, tendo terminado o mestrado, quando um amigo o contactou e disse da possibilidade de ir para São Paulo, onde estava sendo formada uma universidade. *Os arredores estão cheios de índios, e você vai poder continuar suas pesquisas*, disse o amigo. Lecionou nos Estados Unidos (1950-1954). Na Universidade de Paris tornou-se catedrático de antropologia do Collège de France (1959) onde ficou até se aposentar (1982). Sua obra teve grande repercussão e transformou de maneira radical o estudo das ciências sociais, mesmo provocando reações exacerbadas nos setores ligados principalmente à tradição humanista, evolucionista e marxista. Alinhou-se entre os antropólogos sociais que procuram, por meio de comparações, descobrir verdades fundamentais do comportamento humano em escala universal. Ganhou renome internacional com o livro *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), porém ainda foram sucessos literários *Tristes tropiques* (1955), *La Pensée sauvage* (1962), *Anthropologie structurale* (1958), *Le Totémisme aujourd'hui* (1962), os quatro volumes de *Mithologiques -- Le Cru et le cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1967) e *L'Origine des manières de table* (1968), *L'Homme nu* (1971), o segundo volume de *Anthropologie structurale* (1973) e a coletânea de ensaios *Le Regard éloigné* (1983). Além de tornar-se imortal da Academia de Ciências Francesa (1973), é membro de muitas academias científicas, especialmente européias e americanas, e detentor de muitas outras honrarias como *Grand-croix de la Légion d'honneur*, *Commandeur de l'ordre national du Mérite*, *Commandeur des Palmes académiques*, *Commandeur des Arts et des Lettres*, *Commandeur de l'ordre de la Couronne de Belgique*, *Commandeur de l'ordre de la Croix du Sud du Brésil*, *Ordre du Soleil levant*, *Étoile d'or et d'argent* e *Grand-croix de l'ordre du Mérite scientifique du Brésil*. Também é doutor *honoris causa* das universidades de Bruxelles, Oxford, Chicago, Stirling, Upsala, Montréal, México, Québec, Zaire, Visva Bharati, Yale, Harvard, Johns Hopkins e Columbia, entre outras. [Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>].

“...En términos lingüísticos, la particularidad de la música respecto a la poesía reside en que el conjunto de sus convenciones (lengua, según la terminología de Saussure) se limita al sistema fonológico (...) los hombres hablan y han hablado miles de lenguas inteligibles, pero se las puede traducir porque todas poseen un vocabulario que remite a una experiencia universal (aún diferentemente recortada para cada una). Esto es imposible en música, porque la ausencia de palabras hace que existan tantos lenguajes como compositores y, tal vez, en última instancia, tantos como obras”. En otro lugar agrega: “...desde un punto de vista formal, existe una analogía entre el fonema, compuesto de elementos diferenciables, y el acorde musical.”

Un intento sistemático o, al menos, sistematizable, de tender un puente concreto entre música y lenguaje es el emprendido por Michael **Bristiger** en su trabajo *“Las unidades elementales del significado en el campo de la relaciones entre texto y música”* donde considera que

*“...por analogía, parámetros musicales como el tiempo, el espacio, el movimiento, la medida, como también las propiedades físicas de la materia adquieren un sentido simbólico, y como ellas representan un nivel de significados elementales, se vuelve en algún modo, natural, su comparación con las unidades elementales lingüísticas (...) podrán ser tomadas en consideración solamente determinadas características del lenguaje, lo que no impide que sectores enteros de la semántica puedan reconocerse como comunes a los dos campos, como por ejemplo las categorías propias de los sentidos humanos, el campo semántico de los verbos de movimiento, etc. Tomemos el verbo *fallar*: en esta palabra se distinguen cuatro elementos fundamentales de significado: a) *veloz*, b) *involuntario (espontáneo)*, c) *dirigido hacia abajo*, d) *movimiento*. Solamente la “espontaneidad” parece no tener correspondencias musicales. Si todos los sememas actúan en conjunto, el signo será complejo y su significado estará caracterizado por una suerte de dimensión que será advertida como ‘profundidad’ del cuadro musical...” (...).*

Un motivo musical puede por lo tanto corresponder a varias palabras, no porque sea indiferente a su significado, sino porque entra en una relación particular con ellas, que no se refiere a la totalidad del sentido de cada palabra, sino solamente a uno de sus elementos semánticos (...) entre el significado de una palabra y la música se puede establecer una relación sobre la base de un sema cualquiera, aún cuando no pertenezca al núcleo central. Si, por ejemplo, una figura musical representa un movimiento pero no su orientación hacia abajo, la relación con la palabra caer existe aun cuando el aspecto icónico no sea convincente. En estos casos es fácil decidir que no hay relación entre palabra y música; en realidad se privilegia la componente dirección del movimiento respecto a los restantes componentes del significado. De este modo la teoría de los componentes semánticos permite un análisis mas detallado y evidencia también las relaciones débiles y ocultas. Este intento de Bistiguiet concuerda, en cierto modo, con algunas consideraciones de Pousseur:

“...habíamos comenzado por citar músicas que describen a otras músicas (imitación del folklore en las músicas sinfónicas, etc.); después consideramos aquellas que describen fenómenos sonoros no musicales (lingüísticos o no, vocales o no, humanos o no, intencionales o no); pasamos entonces a la descripción de los movimientos no necesaria ni esencialmente sonoros (descenso de los ángeles, rotación de los astros en el silencio sideral, variaciones de la luz, y también, haciendo caso omiso de su sonoridad, movimiento visual del agua que corre, etc. para llegar seguidamente a realidades todavía sensibles, pero inalterables a partir de ese punto, susceptibles de durar sin transformación (colores, olores, estados diversos). Esto nos condujo, a través de estados psicológicos menos visibles aún, interiorizados cada vez mas en una afectividad sin imágenes (pero que podría, por el contrario, dar testimonio de movimientos, de variaciones); a la representación de nociones mas despersonificadas como la justicia, la fe, u otras entidades irreductibles a los datos de la experiencia inmediateamente sensorial”.

Hay, de todos modos, una evidente diferencia entre este enfoque que particulariza la relación entre sonidos o mas bien, entre las notas de la escala y posibles significados precisos, en comparación al de Pousseur que intenta vincular sonoridades mas generales y la posible aptitud de comunicar un

sentido global. Pousseur expresa su punto de vista diciendo: “...cada sonido nos cuenta toda una historia, la cual está en relación de dependencia o de homeomorfía con muchas otras historias que podemos observar en otros niveles o en otros planos de realidad...”

Después de haber reconocido la capacidad casi obligada de la música para “representar”, para evocar otras muchas realidades, empezamos a enumerar, según cierto orden lógico, todas las realidades que pueden ser “aglutinadas” por el fenómeno musical. (La forma artística, con la condensación que lleva a cabo, no es más bien un núcleo, un foco (...) que envía en todo tipo de direcciones radios de atracción, de asociación, de resonancia por simpatía, y que agrupa a su alrededor – sin abolir distancias necesarias a la definición que la distingue – todo un universo extenso, haciendo presentes, re-presentando las diferentes partes del espacio y del tiempo entre sí, las zonas de la materia y del espíritu con todas sus propiedades más específicas, más significativas?). En este texto, se amplía enormemente el concepto de “representación textual”, excediendo la traslación exclusiva del sentido musical al sentido de un texto “lingüístico”. Por otra parte, el intento de Bristguier tropieza con la multiplicidad de significados que, aunque ligados unos con otros en el ámbito de la experiencia humana, resultan no ser unívocos aún cuando no aparezcan en un contexto que permita funcionalidades de tipo polisémicas.

Otros teóricos como el musicólogo inglés **Derick Cooke**, sin referirse a planteos semiológicos ni lingüísticos específicos, han aportado consideraciones al problema de la semanticidad musical. Según Cooke, la música tonal tiene, efectivamente, un *vocabulario*; sostiene que la tríada mayor ascendente es expresión de alegría, lo mismo que la trayectoria dominante-tónica-mediente, siempre que esté también en el modo mayor. Inversamente, en el modo menor, la tríada menor ascendente y la trayectoria antes mencionada dominante- tónica- mediente, expresan la tristeza y el dolor. Según Cooke, las combinaciones de estos “vocablos” (y otros que describe del mismo modo), articulados por las disposiciones rítmicas creadas por el compositor, serían los encargados de configurar la obra musical.

Enrico Fubini, su libro “*Música y lenguaje en la estética contemporánea*” expone y critica el punto de vista de Cooke “... Ante todo, su validez se halla en estrecha conexión con la concepción según la cual la relación entre la serie armónica y el sistema tonal es natural y no histórica;(…) parece como si el lenguaje armónico, en definitiva, no pudiera expresar más que alegría o dolor, es decir, tensiones resueltas o sin resolver, o en espera de resolución, por medio del mecanismo de la cadencia.” Otra interesante observación sobre la validez de este supuesto vocabulario musical puede apreciarse cuando Fubini concluye que el supuesto vocabulario de términos musicales tendría sentido únicamente con miras a la música tonal, o sea, para el período histórico comprendido entre el Renacimiento y nuestros días, excluida la dodecafonía. Dentro de estos límites, poseen el mismo significado todos los términos fundamentales del lenguaje musical, ya se trate de Palestrina como de Stravinski.

Pese a la oposición a las consideraciones de Cooke (a las cuales considera, de todos modos, de interés por expresar de manera articulada un punto de vista usual en muchos músicos), Fubini afirma claramente que la música es expresiva aún cuando no se halle en posesión de recursos semánticos, “...El lenguaje artístico, como ya se ha observado, establece con la realidad una relación mucho más elástica que el lenguaje ordinario y es por este motivo que su semanticidad es de orden distinto a la de este último, necesitando buscar otro tipo de veracidad a causa de la polisemia que el lenguaje artístico presenta (...) Los modelos armónicos aislados por éste representan funciones sintácticas: atribuirles un significado tiene tanto sentido como atribuirle un significado a la relación que une sujeto, predicado dentro de una oración...” Cooke parece no tener en cuenta las numerosas veces que el carácter funcional de la armonía fué dejado de lado, al menos parcialmente, aún dentro de la música tonal, en favor de la utilización del acorde como “color”

armónico, aún cuando este empleo implicara la presencia parcialmente oculta de la función. Compositores como Mussorgsky y Debussy construyeron buena parte de su obra basándose en este aparente desinterés en el carácter funcional de la armonía para favorecer el aspecto colorístico del acorde como conglomerado ordenado de sonidos.

De un modo concluyente, **Boulez** expresa: “*La música es un arte no significativa (...) ya que su vocabulario no podría asumir una simple función de transmisión*”.¹⁰ En otro escrito, profundiza su punto de vista: “*...en relación con el texto poético, surge el obstáculo de su inteligibilidad (...) el hecho de ‘no comprender nada’ es un signo absoluto de que la obra no es buena?(...) todos los argumentos en favor de lo ‘natural’ no son mas que tonterías, lo natural queda de lado (en todas las civilizaciones) desde el instante en que se trata de amalgamar texto y música (...) los cantos rituales, en numerosas liturgias, utilizan una lengua muerta que aleja a la mayor parte de los participantes de una comprensión directa del texto (...) el teatro griego y el teatro japonés del No nos suministran el ejemplo de una lengua ‘sagrada’ cuyo aracísimo’ restringe enormemente su comprensibilidad*”¹¹.

Un interesante puente entre *textualidad lingüística* y *música* es puesto de manifiesto por Claude **Lévi-Strauss** que analiza el pensamiento del musicólogo francés del siglo XVIII **Chabanon** que se ocupó tan tempranamente de la relación entre música y lenguaje. Según Chabanon, el recitativo “*... se sitúa entre ambas.(...) ‘Especie de monstruo anfibio, medio canto medio declamación (...) canto deteriorado, [sin] precisión rítmica, paso hacia la simple palabra’*”. (...) Lévi-Strauss concluye: “el foso entre música y lenguaje, por lo tanto, no es tan profundo como se había dicho: existe convención en la música así como hay naturaleza en la palabra.”¹² Si bien tanto Chabanon como Lévi-Strauss se refieren al recitativo operístico, nada nos impide tener en cuenta también el que aparece en la música barroca. Refiriéndose a este problema de representación semántica por parte de la música, **Gillo Dorfles** considera que

*“la música puede ser una cosa u otra: puede ser considerada como un lenguaje provisto de morfología y sintaxis, y por consiguiente – en el sentido morrisiano del término – una auténtica transmisora de conceptos; mientras es indudable que, en la mayoría de los casos, la música no es otra cosa que pura expresividad de imágenes sonoras sin voluntad significativa alguna (...) la música es quizá la única forma artística cuya capacidad de asociación es inagotable e inextinguible; su capacidad de ligarse a estados a veces patéticos, a veces sensoriales, a veces provocados por las mas abstractas motivaciones, es infinita.”*¹³

Dorfles aparece en una posición intermedia ya que admite la posibilidad – si bien en pocos casos – de que la música genere una especie de lenguaje propio, aunque muy especial, que en la mayoría de los casos deja lugar a una expresividad propia e incommunicable por medio del lenguaje hablado-escrito. No queremos dejar este punto sin citar la opinión de un pensador de la magnitud de **George Steiner**:

*“...Más que cualquier otro acto de inteligibilidad y forma ejecutiva, la música entraña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido – esto es, parafraseado – y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión (...) las verdades, las necesidades del sentimiento ordenado en la experiencia musical no son irracionales, aunque son irreductibles a la razón o a la apreciación pragmática (...) resulta casi cruel contrastar la riqueza comunicativa de lo musical con los baldíos movimientos de lo verbal.”*¹⁴

¹⁰ *Sonido y Palabra, Hacia una estética musical*. Pierre Boulez. Ed. Monte Avila, Caracas - 1996.

¹¹ *Puntos de Referencia*, Pierre Boulez. Gedisa, 1983.

¹² *Mirar, Escuchar, Leer*. Claude Lévi-Strauss. Ed. Ariel, 1994

¹³ *El devenir de las artes*. Gillo Dorfles. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

¹⁴ *Presencias reales*. George Steiner.

Inesperadamente, el análisis más parejamente exhaustivo tanto en lo lingüístico como en lo musical, corresponde a dos textos de **Pierre Schaeffer**: “*Qué es la música concreta*” y el “*Tratado de los objetos musicales*”.¹⁵ En primer lugar, establece algunas precisiones necesarias; distinguiendo los usos adecuados de la expresión ‘lenguaje’ observando que si *a cualquier conjunto de elementos agrupados y clasificados por el hombre que tengan por utilidad la comunicación de un sentido se lo considera un lenguaje, entonces todo es lenguaje.*

Luego, retoma la afirmación de **Paul Valéry**¹⁶ que dice que *una palabra es la conjunción instantánea de un sonido y un significado que no tienen relación entre sí*, lo que, en opinión de Schaeffer, es casi una afirmación de la posibilidad de la música de constituirse como lenguaje poético. Basándose en esto, Schaeffer insistirá en la cualidad de la sonoridad indispensable para distinguir los fonemas y, en definitiva, la formación de cadenas de significación. Una expresión rigurosa de la afirmación de Valéry la proporciona **J. Perrot** que define el lenguaje como “...*la asociación de contenidos de pensamiento a sonidos producidos por la palabra.*” Luego, al aportar el pensamiento de Saussure “...*situado en el conjunto de los signos que sirven para comunicar más o menos convencionalmente significados que interesan a cualquiera de nuestros sentidos*”(...) *El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la impronta psicológica de ese sonido, la representación que de él nos proporciona el testimonio de nuestros sentidos*(...)”¹⁷, Schaeffer termina de conformar el punto de partida desde el cual inicia su consideración sobre las relaciones entre música y lenguaje; reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico, pero aún en los casos en que tal arbitrariedad no está claramente presente, afirma la existencia de modalidades de lenguaje en el interior de la música tonal.

Luego, **Schaeffer** adopta algunos de los análisis de **Jakobson**¹⁸ para terminar de elaborar su pensamiento; “... *hablar*, según Jakobson, implica la selección de ciertas unidades lingüísticas y su combinación en unidades lingüísticas de un grado de complejidad más alto (...) en la exposición de Jakobson habría que distinguir:

- 1) Leyes generales relativas a los dos modos de ordenación de los objetos que se encuentran en todos los niveles del lenguaje.

¹⁵ **Pierre Schaeffer**: Compositor y escritor francés. Nació el 14 de agosto de 1910 en Nancy. Cursó estudios de ingeniería y más tarde trabajó como especialista en telecomunicaciones en Estrasburgo y como técnico en la Radiodifusión Francesa. Conocido fundamentalmente por ser el padre de la *musique concrète*, estilo que usa materiales sonoros grabados y elaborados como un collage. Ha sido uno de los pioneros de la música electrónica. En 1942 establece el Studio d'Essai, centro de trabajo de la música concreta y de radio experimental. De sus primeras obras destacan el *Étude aux chemins de fer* (1948) y la *Symphonie de bruits*, trabajo junto a Pierre Henry, más adelante reelaborada como *Symphonie pour un homme seul* (1950). En el año 1958 crea el Groupe de Recherches Musicales (GRM), que en la actualidad sigue siendo pionero en la creación de música electrónica. En 1968 fue profesor de música electrónica del Conservatorio de París. Las primeras composiciones de Schaeffer fueron posibles gracias al desarrollo de la técnica fonográfica en la década de 1950. Sus obras teóricas son muy apreciadas por jóvenes compositores de música electroacústica, en especial el *Tratado de los objetos musicales* (París, 1966), que propone una teoría de audición reducida como camino para el tratamiento de los objetos sonoros (conversaciones, ruidos, gritos de animales, un portazo) como material musical. Su trabajo teórico es tan importante como su limitada producción musical. [Fonte: <http://buscabiografias.com/cgi-bin/>].

¹⁶ **Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry (1871 - 1945)**. Poeta francés nascido em Sète, um porto do Mediterrâneo, no departamento do Hérault, um dos mais famosos da literatura francesa. Estudou na faculdade de direito de Montpellier e foi morar em Paris (1893), onde ficou até morrer, e passou a integrar o círculo de Stéphane Mallarmé, de cuja obra, de certa forma, seria o grande continuador. Admirador de Edgar Allan Poe, René Descartes e Leonardo da Vinci, fez amizades com escritores como André Gide e Pierre Louÿs. Sob a influência de Mallarmé escreveu muitos versos (1888-1891), quando sofreu uma crise de ascetismo (1892), que o levou a abandonar a poesia por alguns anos. Em sua obra citam-se *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), *Soirée avec M. Teste* (1896), *La Jeune Parque* (1917), poema que lhe deu fama definitiva, *Album des vers anciens* (1920), *Charmes ou poèmes* (1922), *Variété* (1924-1944), obra em cinco volumes, *Eupalinos ou L'architecte* (1923) e *L'Âme et la danse* (1923), *Regards sur le monde actuel* (1931), além da publicação póstuma de seus 257 Cahiers com aforismos e apontamentos vários (1957). Membro da Academia Francesa (1925), Paul Valéry morreu em Paris. [Fonte: <http://www.sobiografias.hpg.ig.com.br/>].

¹⁷ *Tratado de los objetos musicales*. Pierre Schaeffer. Alianza Editorial. Madrid 1988.

¹⁸ **Roman Osipovich Jakobson** (11 de Outubro de 1896 - 18 de Julho de 1982) pensador russo, um dos maiores linguistas do século XX e pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Sobre suas idéias, obras e influência no Brasil, ver: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/biojakob.htm>

- 2) Una distinción de estos niveles: el *fonológico*, correspondiente al sistema de fonemas propio de una lengua; el relativo al *léxico*, que corresponde al vocabulario; el *sintáctico*, correspondiente a las frases, y el nivel del *enunciado*, que está en relación con los estereotipos (...) se trata de dos operaciones que proporcionan a cada signo lingüístico “dos grupos de *intérpretes*”: uno referido al *código* y el otro al *contexto*, mientras que el *signo* es referido siempre a otro conjunto de signos: en el primer caso por una relación de alternancia, en el segundo por una relación de yuxtaposición ...1) la selección entre dos términos alternativos implica la posibilidad de sustituir uno de los términos por otro que es equivalente al primero en un aspecto y diferente en otro. de hecho, selección y sustitución son las dos caras de una misma operación. 2) Todo signo está compuesto de signos que constituyen y/o aparecen en combinación con otros. *Esto significa que toda unidad lingüística sirve al mismo tiempo de contexto en una unidad lingüística mas compleja. De donde se deduce que toda unión efectiva de unidades lingüísticas forman una unidad superior: combinación y contextualización son las dos caras de una misma operación.*

Parafraseando los enunciados de Jakobson y aplicándolos a la música: Sobre los niveles podemos decir: “*Hacer música implica la selección de ciertas unidades musicales, y su combinación, en unidades de un grado de complejidad mayor.* Esto se ve en seguida en el nivel instrumental ... pero el músico no es completamente libre en la elección de las notas: la selección (excepción hecha de los raros casos de instrumentación nueva) debe hacerse a partir de *un código musical que él mismo y el destinatario poseen en común.*”... el conjunto se puede aplicar a la música palabra por palabra. b) ... parafraseamos las reglas, colocándonos al nivel melódico, proponiendo dos niveles de ordenación:

- 1) **Selección.** Si en una melodía reemplazo la nota de un instrumento por la misma nota tocada por otro instrumento, habré sustituido un término por otro, equivalente en el valor altura, y diferente en el sentido del valor timbre.
- 2) **Combinación.** La melodía que encuentra su propio contexto en un trozo de música, sirve de contexto a las unidades notas que a su vez son la combinación de valores tales como la altura, duración e intensidad (...) Toda unidad significativa (nota) puede ser reemplazada por otros signos mas explícitos pertenecientes al mismo código (nota de violín o de piano pero no por un toque de gong, puesto que no pertenecen al mismo código), gracias al cual se nos revela su significado general (alternancia, punto 1.), mientras que su sentido contextual viene determinado por su conexión con otros signos en el interior de una misma secuencia (yuxtaposición, punto 2): la melodía, donde el sol cobra todo su valor, permanece hasta el extremo de que si pusiéramos fa o la en su lugar, la nueva melodía tendría otro sentido(...) esta transcripción es útil si nos atenemos a la música mas clásica, la de la gran época occidental del siglo XVIII, donde el sistema, en la cumbre de su evolución, se estabiliza en una fase sincrónica”.

Se observa que el pensamiento de **Schaeffer** tiene con el de **Fubini** (e incidentalmente con el **Cooke**) un concordancia manifiesta: *la única música que puede ser considerada portadora (eventualmente y sólo en algunos casos) de una semántica lingüística es la música tonal.* Brillantemente, Schaeffer anticipa (el texto es de 1966) la situación actual

“...aún no sabemos dónde se aplicarán esas reglas inmutables del lenguaje, a qué código en vías de formación. Y, finalmente, suponiendo que exista una nueva lengua, no podríamos describirla refiriéndonos al mismo tipo de signos (...) hemos insistido tanto en el paralelismo entre lengua y música sólo para resaltar sus divergencias (...) hemos citado sobre todo las normas y reglas de la lengua y hemos sacrificados el habla, la otra mitad del lenguaje. Si sólo nos atenemos a estas consideraciones, no veremos mas que el aspecto abstracto de la música, anotable, codificado, es decir permutable en tanto lo permita el código. Y si de alguna forma podemos agotar así las estructuras de

cierta musicalidad, es separando la música de los inagotables recursos de la sonoridad (...) los signos musicales están hechos para ser oídos, a diferencia de los lingüísticos...”

Una indagación psicológica sobre la significación de la música: **Leonard B. Meyer**

Con el objeto de analizar el significado musical, Meyer se ha propuesto contraponer en su libro *Emoción y significado en la música*, distintos puntos de vista sobre el tema para evaluar, tan objetivamente como sea posible, las relaciones entre los distintos modos de presentar la experiencia musical. Inicialmente, dispone ante nosotros los puntos de vista conocidos históricamente.

"La primera diferencia de opiniones importante surge entre los que insisten en que el significado musical reside exclusivamente dentro del contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones que se explicitan en el interior de la obra de arte musical, y los que sostienen que, además de esos significados abstractos, intelectuales, la música también comunica significados que se refieren, en cierto modo, al mundo extramusical de conceptos, acciones, estados emocionales y carácter. Llamemos al primer grupo, el de los 'absolutistas' y al segundo el de los 'referencialistas'".¹⁹

Posteriormente, ahonda las diferencias que se verifican entre los distintos puntos de vista al analizarlos mas detalladamente:

"...la distinción expuesta sobre significados absolutos y referenciales no es la misma que la que expresan las posturas estéticas comúnmente llamadas 'formalistas' y 'expresionistas'. Ambas, formalistas y expresionistas, pueden ser absolutistas; es decir, ambas pueden considerar que el significado de la música es esencialmente interior al proceso musical y, por lo tanto, es no referencial, a pesar de lo cual el formalista sostendrá que el significado de la música reside en la percepción y comprensión de las relaciones musicales expuestas por la obra y que este significado en música es primariamente intelectual, mientras que el expresionista argumentará que esas relaciones son, en cierto sentido, capaces de excitar sentimientos y emociones en el oyente(...) podría dividirse a los expresionistas en dos grupos: expresionistas absolutos y expresionistas referenciales. El primer grupo cree que como respuesta a la música surgen distintos significados emocionales expresivos y que éstos existen sin referencia alguna al mundo extramusical de conceptos, acciones y estados emocionales, mientras que el segundo grupo afirma que la expresión emocional depende de la comprensión del contenido referencial de la música."

Meyer señala, asimismo, aspectos de la psicología de la música que son completamente inapropiados: el del *hedonismo* que no acierta a distinguir entre placer sensorial (o gusto personal) y experiencia estética; el del *atomismo*, que fragmenta de manera inconcebible el devenir sonoro y, finalmente, el *universalismo* que cree que toda reacción ante un estímulo sonoro debe ser igualmente recibido, experimentado y evaluado con absoluta independencia del entorno cultural, la experiencia previa y las reacciones del individuo al entorno sonoro que lo acompaña en su experiencia cotidiana. Del mismo modo, Meyer señala a continuación las debilidades de las posiciones ya expuestas, haciendo evidente que

¹⁹ *Emoción y significado en la música*. Leonard B. Meyer The University of Chicago Press, 1956. Leonard B. Meyer explica en este libro cómo funcionan los mecanismos de la mente para percibir y entender la música. Sus páginas constituyen un lúcido estudio de la psicología de la percepción musical que ha sido profusamente citado por musicólogos, compositores y filósofos desde su primera edición de 1956. Entre sus admiradores figuran Umberto Eco y Enrico Fubini, cuyos comentarios aparecen recogidos en el amplio prólogo escrito por el prestigioso compositor José Luis Turina, autor también de la traducción. 'El objeto principal de este ensayo -señala Turina- es doble: de un lado, establecer el modo en que los mecanismos perceptivos del ser humano crean una impresión de forma determinada ante los estímulos musicales que recibe; de otro, las expectativas de una forma concreta que de este modo se generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, como resultado de lo cual se produce en el oyente una emoción musical que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee, que no es otro que el derivado del mayor o menor grado de cumplimiento de dichas expectativas'. [Fuente: <http://www.casadellibro.com>].

"...por lo general, los referencialistas no han considerado el problema del significado musical porque no les ha parecido problemático. En opinión de los integrantes de este grupo, el significado de la música radica en la relación entre el signo o símbolo musical y el objeto extramusical que designa".

A este grupo pertenece, sin dudas, el musicólogo y director de orquesta **Derick Cooke** cuyo pensamiento hemos expuesto anteriormente. Por su parte

"...los absolutistas han sostenido que el significado de la música radica específicamente – y para algunos, de manera exclusiva, - en el proceso musical. Entienden que el significado musical es no designativo; pero no han sido capaces de establecer con claridad en qué sentido esos procesos son significativos, en que sentido puede decirse que una secuencia de estímulos musicales no referenciales puede originar un significado (...) parece justo decir que gran parte de la confusión e incertidumbre sobre la naturaleza del significado musical no referencial proviene de dos errores; por una parte, de la tendencia a ubicar el significado exclusivamente en un aspecto de la comunicación (...) el significado no es una propiedad de las cosas; no puede ser ubicado sólo en el estímulo. Estímulos similares pueden tener muchos significados distintos (...) por otra parte, hay una cierta propensión a considerar que todos los significados que se verifican en la comunicación humana son designativos, haciendo intervenir algún tipo de simbolismo."

De estas precisiones Meyer concluye que carece de sentido intentar describir o analizar el significado intrínseco de un sonido, de una melodía, de un acorde o una serie de éstos. Pese a esto, Meyer posteriormente afirma claramente que

"..Aunque la percepción de una relación sólo puede surgir como resultado de la actividad mental de un individuo, la relación misma tampoco puede ser ubicada en la mente del receptor. Los significados que observamos no son subjetivos. La relación entre los mismos sonidos y la que existe entre ellos y lo que designan o connotan, aunque sean producto de la experiencia cultural, son conexiones reales que existen objetivamente en la cultura. No son conexiones arbitrarias impuestas por la mente caprichosa de un oyente particular." No obstante, admite: "...Las discusiones sobre el significado de la música también se han visto enturbiadas por la falencia en establecer explícitamente qué indican o señalan los estímulos musicales. Un estímulo puede indicar eventos o consecuencias de una clase diferente a sí mismo, como cuando una palabra designa un objeto o una acción que no es en sí una palabra. También un estímulo puede implicar o indicar eventos o consecuencias de su misma naturaleza, así como una luz tenue en el horizonte anuncia el comienzo del día. Aquí, ambos, el estímulo – antecedente y el evento – consecuente son fenómenos naturales. El primer tipo de significado puede denominarse designativo y el segundo incorporado."

Según Meyer, el significado, o mejor dicho, el mecanismo de constitución del significado, ha sido acertadamente descrito por **Cohen** y **Mead**, que describen una relación "triádica" que evidencia la relación entre el estímulo, lo señalado por el estímulo y el observador. Desarrollando lo señalado por Fubini en los trabajos que hemos citado, Meyer hace hincapié en la inutilidad del intento de establecer explícitamente aquello que indicarían o designarían los estímulos musicales. Para Meyer,

"...aún más que el significado designativo es los que llamamos significado incorporado. Desde ese punto de vista, un estímulo musical (...) no indica ni señala conceptos u objetos extramusicales sino otros eventos musicales que están a punto de suceder. Es decir: un evento musical tiene significado porque señala y nos hace esperar otro evento musical (...) el significado incorporado es, finalmente, un producto de la expectativa. Si, sobre la base de la experiencia anterior, un estímulo presente nos lleva a esperar un evento musical consecuente más o menos definido, entonces ese estímulo tiene significado."

Por esto, se observa que la música de un estilo que nos es totalmente desconocido puede resultar para nosotros como carente de significado. Meyer sostiene que el significado posee tres estadios o

etapas que son denomina “*significados hipotéticos*”, “*significados evidentes*” y “*significados determinados*” describiéndolos de la siguiente manera:

Los “*significados hipotéticos*” se generan a causa del acto de expectativa; “...debido a que lo vislumbrado es producto del estilo, y ya que estas relaciones de probabilidad siempre involucran la posibilidad de consecuencias alternativas, un estímulo dado invariablemente origina varios significados hipotéticos alternativos. Por supuesto, un consecuente puede ser tanto más probable que otros que el oyente, aunque consciente de la posibilidad de consecuentes menos probables, estará realmente dispuesto y preparado sólo para él. En este caso el significado hipotético no tiene ambigüedad. En otros casos serán casi igualmente probables varios consecuentes y, dado que el oyente está en duda sobre qué alternativa se materializará, el significado es ambiguo, aunque no necesariamente menos enérgico y marcado.” De todos modos, tanto si la expectativa creada en nosotros se ve confirmada como si no lo es, cuando el consecuente materializa el episodio musical considerado, pasamos a la segunda etapa de construcción de la significación. Esta nueva instancia es la que lleva como nombre “*significados evidentes*” y son los que se constituyen cuando percibimos la relación de hecho entre antecedente y consecuente.

La etapa final, que llamamos “*significados determinados*”, surgen como consecuencia de las relaciones entre el significado hipotético y el evidente; es un modo de significación que aparece sólo después de que la experiencia de la obra considerada se instala en la memoria del oyente de manera consistente, cuando ya se han concretado los significados que tuvo el estímulo, y las relaciones entre ellos han sido establecidas y comprendidas plenamente.

Si resultara cierto que “... *la comunicación, como puntualizó Mead, sólo tiene lugar cuando el gesto realizado tiene el mismo significado para el individuo que lo hace y para el que lo recibe (...) sin un conjunto de gestos comunes al grupo social y sin hábitos de respuesta comunes ante estos gestos, no habría ninguna comunicación posible...*” entonces cada innovación, ya sea experimental o de vanguardia²⁰ sólo sería posible sinó como consecuencia de una actitud de esnobismo, al menos cuando el carácter experimental o vanguardista de cada obra o autor hubiera perdido el carácter renovador que es parte indudable de su bagaje comunicacional. Ya se ha observado²¹ que, por ejemplo, los músicos de los siglos XII-XIII, que bregaban para que la sensibilidad de su época aceptara el intervalo de tercera tenían un comportamiento experimental, o que la aparición del estilo armónico resultaba experimental frente a la polifonía.

Hay que hacer notar, sin embargo, que también un pensador como Claude Lévy-Strauss, a quien ya hemos citado anteriormente, expresó su profunda desconfianza hacia aquellas formas de arte que ponen en suspenso los sistemas de expectativas que son propios de las formas tradicionales de arte, crítica que dirigió particularmente hacia la pintura abstracta y la música serial. Independientemente de la importancia de su pensamiento, resulta incomprensible como pudo no advertir que, en definitiva, toda forma de arte se basa en el mecanismo conocido de crear expectativas que sólo en parte serán satisfechas; metodología presente, por ejemplo, en operaciones como la modulación a tonos vecinos y, más sutilmente, en las inflexiones a tonalidades lejanas que se verifican en los compases previos a la sección de recapitulación en la forma sonata clásica. Un interesante desarrollo del llamado significado evidente aparece en Eco que se apoya en aspectos de la Teoría de la Información elaborada por Shannon y Weaver

“...un mensaje totalmente ambiguo resulta extremadamente informativo porque prepara para numerosas selecciones alternativas, pero puede estar al borde del rumor: es decir, puede quedar reducido a un puro desorden. La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un

²⁰ Umberto Eco: "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia." De los espejos y otros ensayos. Ed. Lumen, Buenos Aires, 1988.

²¹ Umberto Eco: Experimentalismo y vanguardia, La definición del arte. Ed Planeta- Agostini, 1985.

esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación, y en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes."²²

Hacia la idea de música absoluta

El concepto “*música absoluta*” aparece durante el siglo XIX procedente del romanticismo alemán. Previamente, filósofos como J.G. **Sulzer**, habían elaborado sistemas de filosofía moral que involucraban muy sensiblemente a la música manifestando entonces su más firme oposición a la existencia autosuficiente:

*“...ponemos en el último lugar el empleo de la música de concierto, que sirve sólo para pasar el rato y quizá para la práctica de los instrumentos. De esta especie son los conciertos, las sinfonías, las sonatas (...) en conjunto representan un ruido vivo y no desagradable, o una charla amable y entretenida, pero que no da ocupación al corazón.”*²³

La aparición del concepto de música absoluta fue paulatina y debió vencer oposiciones varias, pero en 1785 y hasta 1788, **Karl Philipp Moritz** expuso el principio de “*arte por el arte*”, al escribir:

*“...mientras lo bello atrae nuestra atención nos aparta un tiempo de nosotros mismos, y nos hace que parezca que nos perdemos en el objeto bello; y justamente ese perderse, ese olvidarse de uno mismo, es el más alto grado del placer puro y desinteresado que puede ofrecernos lo bello. Sacrificamos en ese instante nuestra limitada existencia individual en aras de una especie de existencia superior (...) el objeto meramente útil es, pues, en sí mismo nada completo ni cerrado, sino que sólo llega a serlo cuando alcanza en mí su objetivo o su cumplimiento. En cambio, en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto: lo contemplo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo; de manera que el objeto bello no se refiere a mí, sino más bien yo me siento relacionado con él.”*²⁴

La naciente idea que conocemos como música absoluta debió vencer oposiciones que se originaron muchos siglos antes como, primeramente, la opinión originaria de **Platón** que sostenía que la música estaba formada por armonía, ritmo y logos; entendiendo por armonía un sistema racionalizado de relaciones sonoras, el ritmo era pensado como la forma de ordenar temporalmente el devenir musical orientado, entonces, a la danza; por logos se entendía el lenguaje verbal, destinado a expresar la razón humana. Según esta opinión, la música que careciera de lenguaje, era una música deficitaria en su constitución y su importancia social y estética. Sin embargo, y a pesar de Haydn y Beethoven, en el siglo XIX se manifestaban abiertamente recelos ante una música instrumental, emancipada del lenguaje, tal como se observa en las obras de filósofos como **Gervinus**, **Bellermann** y **Grell**. Se hablaba de *artificiosidad*²⁵, de una música desviada de “lo natural” y alejada de “la razón”; incluso en pleno siglo XX, un compositor marxista, **Hans Eisler**, definió la música absoluta como un entramado ideológico burgués capaz de separar música y trabajo así como aficionados y profesionales, como una expresión típicamente capitalista.²⁶

Heinrich Christoph Koch, un teórico de la época clásica²⁷, sostenía aún la idea de que la música instrumental sería un derivado o una abstracción de la música vocal. Pese a esta y otras

²² (28) Umberto Eco: La estructura ausente. Ed. Lumen, 1986.

²³ J. G. Sulzer: Teoría general de las Bellas Artes. Leipzig, 1793. *Johann Georg Sulzer*(1771-1774): Allgemeine Theorie der schönen Künste. 5 vols. Leipzig. Reed. 1967-1970. Hildesheim.

²⁴ K. Ph. Moritz: *Escritos de estética y poética*. Tübinga, 1962.

²⁵ Sobre la persistencia en nuestro siglo de la misma acusación, véase "La estética y los fetiches; "Puntos de referencia", Pierre Boulez, Ed Gedisa, 1983.

²⁶ Sobre o “*engajamento máximo da arte como função social*” e outras posições de Hans Eisler ver: Ronel Alberti da ROSA: *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Editora Unijuí, Brasil, 2003.

²⁷ [Grove, ed. Cons.] **Heinrich Christoph Koch** (1749/1816). Teórico alemão. Sua obra principal, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), o mais completo tratado musical da era clássica, exerceu influência especialmente pelo seu tratamento da

afirmaciones, la música absoluta se convirtió poco a poco en el paradigma estético de la música del siglo XIX. Significativamente, no fue el cuarteto de cuerdas sino la sinfonía la que encarnó el modo de aparición y establecimiento de la música absoluta; sobre la sinfonía escribió **Gustav Schilling**:

“...es una historia desarrollada con coherencia psicológica, contada con sonidos y expuesta en forma dramática; la historia del sentir de una multitud reunida, que, emocionada por un elemento principal, expresa su sentimiento esencial en un tipo de representación en la cual cada instrumento se sume en el todo.”

Fue mas bien una situación socio-cultural, sin embargo, la que hizo que la popularidad de la sinfonía tomara el lugar que hubiera habido de corresponderle al cuarteto de cuerdas en la aparición y desarrollo de la noción de música absoluta. Sobre esto, **Karl Köstlin** escribió:

“...Los aspectos formal y material (lo artístico y lo sonante) se reúnen finalmente en un mismo resultado (...) el cuarteto de cuerdas es la más espiritual, no en el sentido ético, sino en cuanto toca al pensamiento, lo opuesto a la plenitud naturalista; nos saca del estrépito de la vida y nos lleva al tranquilo reino del ideal(...)es la idea musical del arte puro...”²⁸

Acerca de los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven, **Nietzsche** escribió:

“...en las manifestaciones más elevadas de la música percibimos incluso involuntariamente la grosería de cualquier imagen y de cualquier afecto expresado por analogía: como, por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven superan completamente cualquier evidencia y todo el reino de la realidad empírica...”²⁹

Un personaje de zigzagueante trayectoria ante la música absoluta fue **Wagner**; en ciertas ocasiones opinaba que “... la música absoluta es, una música “separada” de sus raíces, que son el lenguaje y la danza, y por ello es una mala música abstracta..” mientras que, en otra ocasiones, se aproximaba a la máxima schoemberguiana expresando: “... la esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras...”³⁰. Después de la explosiva ruptura entre Nietzsche y Wagner, el filósofo escribió:

“...Y qué debemos pensar de esa monstruosa superstición estética, según la cual Beethoven habría hecho el reconocimiento solemne de las fronteras de la música absoluta y habría con ello abierto las puertas de un nuevo arte en el que la música sería incluso capaz de representar la imagen y el concepto, y de esta manera hacerse accesible al espíritu consciente.”³¹

Resulta claro que en la obra wagneriana existe una vuelta al pensamiento platónico, dado que se verifica una relación estrecha de la música, la danza y el logos (palabra). Para Wagner, la música instrumental estaría a medio camino entre la música que adquiere su sentido por la danza y la que lo obtiene del lenguaje. Por esto, la música absoluta, que habría alcanzado según Wagner su máxima estatura con la obra del primer Beethoven, sólo conseguiría ser una mera instancia del proceso dialéctico en el desarrollo de la historia musical; también consideraba que el coro final de la Novena Sinfonía había hecho posible la redención del sonido por la palabra. La expresión “**música absoluta**” es un término que fue creado por **Eduard Hanslick**³² hacia el año 1854, retomando el

forma musical. También escreveu um dicionário musical, *Musikalisches Lexicon* (1802). Ver o tópico 2.1. HEINRICH CHRISTOPH KOCH | **VERSUCH EINER ANLEITUNG ZUR COMPOSITION** (1782-93) no texto **BENT, Ian D.** *Analysis* | **Grove**.

²⁸ Karl Köstlin en “*Estética o Ciencia de lo bello*” de Friedrich Theodor Vischer. Munich, 1923.

²⁹ Friedrich Nietzsche: *Sobre la música y la palabra*.

³⁰ Richard Wagner: Escritos y poemas.

³¹ Friedrich Nietzsche: *Sobre la música y la palabra*.

³² [Dicionário Oxford] Eduard HANSLICK (1825 – 1904). Crítico e escritor austríaco de ascendência checa. Seu livro *Vom Musikalisch Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tunkunst*, (Da beleza da música: uma contribuição para a revisão da estética musical), 1854, associa-o a escola purista de Leipzig, representada por Mendelssohn, Schumann e Brahms, contra a escola de Weimar de Liszt e Wagner (Strauss, Bruckner) cuja “música do futuro” tinha de conter outros elementos para além da música. A sua

pensamiento de **E.T.A. Hoffmann**³³ que consideraba que la música instrumental era la “verdadera” música. En este concepto elaborado por Hanslick aparece, implícitamente, la implicación de que la música instrumental pura, “liberada” de textos e intenciones programáticas podría aparecer como una imagen del concepto metafísico de lo absoluto. La esencia de la música se encuentran, según Hanslick, en lo “específicamente musical”; no en un carácter poético que puede ser plausible para las otras artes, sino en la “forma sonora” que es lo que distingue a la música de las demás actividades artísticas. Es posible que haya sido **Schopenhauer**³⁴ el que haya edificado la expresión mas acabadamente filosófica del pensamiento que intentamos exponer al escribir que:

*“La música no habla jamás del fenómeno, sino solamente de la esencia íntima (...) De aquí procede el que nuestra fantasía se excite con ella e intente entonces dar forma a ese mundo de los espíritus que nos habla tan inmediatamente, invisible, animado y móvil (...) este es el origen del canto con palabras y fíenalmente de la ópera – cuyo texto, por ello, no debe jamás abandonar esa condición subalterna tomando el papel principal y relegando a la música a ser un simple medio para su expresión, lo cual es un gran desacierto y un tremendo absurdo.”*³⁵

En nuestro siglo, en cuyo devenir musical aparecen corrientes técnico-estéticas a las que no podemos considerar como “*contenidistas*” como el impresionismo, la dodecafonía, el serialismo integral, las obras aleatorias, el “espectaculo de acción musical”, la música concreta, la electroacústica, la así llamada “nueva complejidad” – que, en definitiva representa un punto de intersecciones múltiples entre el serialismo, la aleatoriedad y el empleo consecuente de microtonos, entre otras técnicas – no desaparecen los detractores de la música absoluta. No solamente compositores de fuerte orientación política como Hans Eisler o Luigi Nono consideraron a la música absoluta como una música ideológicamente frívola, ún teórico como Kretzchmar afirmó:

*“La creencia de que la música sólo actúa musicalmente debe ser eliminada y ha de reconocerse el goce de la música absoluta como una vaguedad estética. En el sentido de un contenido exclusivamente musical no hay ninguna música.”*³⁶

Un punto de vista sumamente interesante es el de **Ferruccio Busoni** que enlaza la ausencia de elementos descriptivos, intenciones programáticas, o significaciones extramusicales con la necesidad de un replanteo de la construcción formal:

primeira admiração por Wagner transformou-se em hostilidade crítica com sua crítica de Lohengrin, Viena 1858. A reação de Wagner foi tal que no poema original do *Die Meistersinger* (Os mestres cantores de Nuremberg) a personagem Beckmesser (Kobbé: Beckmesser é o escrívão que tem papel principal na reprovação da admissão do herói Walther na corporação dos mestres cantores...) chamava-se Veit Hanslich. Mario de Andrade (1893 – 1945) possuía uma versão em francês do livro de Hanslick. Ver ANDRADE, Mário Raul Moraes de. Introdução à estética musical. São Paulo: Hucitec, 1995. Existe a tradução de seu livro em português: HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Ver ainda VIDEIRA, Mário. *Do idealismo ao formalismo: Hanslick e o belo musical*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, Instituto de Artes, 2005 e Sánchez, David Martin: *Pensamiento musical contemporáneo* (I): Eduard HANSLICK.

³³ [Grove, ed. Cons.] Ernest Theodor Amadeus Hoffman (1776 – 1822). Escritor e compositor alemão. Advogado. Autor de contos, ensaios e resenhas para o *Allgemeine musikalische Zeitung* (1809-15) e outros periódicos. É lembrado principalmente como ensaísta de música; à parte suas histórias muito imaginosas (p. ex. “Kreisleriana”), que influenciaram Schumann, Offenbach e Wagner, suas melhores realizações foram resenhas sobre as obras de Beethoven, que muito contribuíram para a compreensão contemporânea deste compositor. [Nt _Udesc2005].

³⁴ **Síntese:** Arthur Schopenhauer (Polônia, 1788-1860), filósofo pessimista em sua visão do mundo, considerou ser a Vontade a última e mais fundamental força da natureza, que se manifesta em cada ser no sentido da sua total realização e sobrevivência. Iniciou estudos de medicina na universidade de Gottingen, mudando depois para filosofia, na universidade de Berlim. Sua tese *Vierfach Wutzel der Zats uber zurechern Grund* (“Sobre a quádrupla raiz do princípio da razão suficiente”) foi escrita em 1813. O difícil convívio com sua mãe com certeza marcou sua personalidade mas ela lhe permitiu conhecer intelectuais como Goethe (1749-1832), que frequentavam sua casa em Weimar, centro da vida cultural alemã em sua época. Com a herança recebida do pai pôde viver sua vida de solteiro com relativo conforto e inteiramente entregue ao seu trabalho intelectual. Seu livro mais conhecido, *Die Welt als Wille and Vorstellung* (“O Mundo como vontade e representação”) apareceu em 1818. Wagner lhe enviou “O Anel de Nibelung em 1854, com a dedicatória “com veneração e gratidão”. Nesta tetralogia, o compositor alemão expressa seus fortes sentimentos pelo nacionalismo alemão, o socialismo internacional, a filosofia de Schopenhauer, o budismo e o cristianismo. [ver: <http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-schopenhauer.html>].

³⁵ Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*.

³⁶ Hermann Kretschmar: *Escritos completos sobre música*. Leipzig, 1911.

“...Beethoven no alcanzó completamente la música absoluta, pero la presintió en algunos momentos aislados, como en la introducción a la fuga de la Sonata para piano. Los compositores se han aproximado más en general a la verdadera naturaleza de la música en los pasajes preparatorios y de enlace (preludios y transiciones), allí donde creyeron que podían permitirse eludir las relaciones simétricas y parecían respirar libremente sin saberlo (...) **la música que habitualmente se considera como absoluta, debiera llamarse más bien arquitectónica, simétrica u organizada.**”³⁷

La insistencia, absolutamente fundamentada, de varios autores aquí citados de considerar incapaz de **semánticidad** a toda música occidental no tonal, parecería servir como argumento a los detractores de la música contemporánea. No vamos a discutir cual sería el aporte o la ventaja que la música tendría en el caso de poder comunicar sentidos no estrictamente musicales; recordaremos simplemente la maravillosa expresión de Schoenberg sobre las Bagatelas op 9 de Webern: “...comprenderán estas piezas aquellos que sostengan la fe de que se expresa mediante sonidos aquello que sólo puede expresarse mediante sonidos...”. También tomamos de Nietzsche su afirmación: “...es una pretensión extraña poner la música al servicio de una serie de imágenes y conceptos, utilizarla como medio para reforzarlos y explicarlos.” Nosotros, músicos de pensamiento no tonal, sostenemos esa fe no sólo por nuestra obra sino por todas aquellas obras, incluso tonales, que exigen esta creencia: los cuartetos de Beethoven, las fugas de Bach, las sinfonías de Mozart, la obra pianística de Schumann, junto con otras muchas.

El lenguaje natural no es tampoco, a pesar de ser el más utilizado, el que siempre puede dar razón o información de la realidad con la que tomamos contacto. Del mismo modo que la geometría euclidiana basa su utilidad extendida en el tiempo y en la experiencia cotidiana de las personas, en un muy acertado recorte de nuestra experiencia que nos hace olvidar que tratamos a cada momento con formas no estrictamente regulares (es decir, no creadas por el hombre), la música tonal nos permite dejar de lado el continuo sonoro que nos rodea permanentemente, y quisiera hacernos creer que el universo está formado por figuras y cuerpos perfectamente regulares. La filosofía analítica (Russell, Wittgenstein) mostró suficientemente que para realidades complejas, el lenguaje natural no solamente no resulta útil, sino que además puede convertirse en un obstáculo muy difícil de superar, entre otros motivos, porque nos produce la ilusión de poder ocuparse adecuadamente de todo aquello que pueda convertirse en conocimiento humano.

Si el hombre decide ocuparse del continuo sonoro, es decir, de la música, tarde o temprano deberá acostumbrar su sensibilidad a músicas no tonales o, incluso, no elaboradas con sonidos que no forman parte de ninguna escala, y aún a una coexistencia de sonidos reconocibles de construcciones tonales con otras sonoridades ajenas a toda otra experiencia musical tradicional.

Daniel Antonio Miraglia

Bibliografía:

-
- Música, Semántica, Sociedad.* Henri **Pousseur**. Alianza Editorial, 1984.
Mirar, escuchar, leer. Claude **Lévi-Strauss**. Editorial Ariel, 1994.
Música y lenguaje en la estética contemporánea. Enrico **Fubini**. Alianza Editorial, 1994.
Tratado de los objetos musicales. Pierre **Schaeffer**. Alianza Editorial, 1988.
La Semiología. Pierre **Giraud**. Siglo XXI Editores, 1979
Revista n.5 del Instituto Superior de Música AAVV. Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1996.
El devenir de las Artes. Gillo **Dorflès**. Fondo de Cultura Económica, 1963.
La verdad de la ficción. Mario **Presas**. Editorial Almagesto, 1997.
La actualidad de lo bello. Hans Georg **Gadamer**. Paidós, 1996.
Puntos de Referencia. Pierre **Boulez**. Editorial Gedisa, 1983.
Hacia una Estética Musical. Pierre **Boulez**. Monte Avila Editores, 1996.
La Audiovisión. Michel **Chion**. Paidós, 1996
El Sonido. Michel **Chion**. Paidós Comunicación, 1999.

³⁷ Ferruccio Busoni: *Esbozo de una nueva estética del arte musical.* 1907