

## Hacia una definición de qué es la Música

Fecha de recepción: agosto 2017

Fecha de aceptación: octubre 2017

Versión final: diciembre 2017

Griselda Labbate (\*)

**Resumen:** Parece que en el siglo XX hubo muchos pensadores que posaron sus reflexiones en la música en particular – y/o el arte en general-. No se trató de definiciones sino de descripciones y clasificaciones de lo artístico. Este escrito es un intento de esbozar esa definición de música faltante. En él también encontrarán todo el material en el cual me basé para llegar a mi propia definición de qué es la música.

**Palabras clave:** música – semiología musical – selfie art - definición - arte

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 212]

### Prefacio

Este escrito lo fui redactando por fragmentos a lo largo de todo un año, el 2016. Esta circunstancia me permitió ir agregando experiencias vividas durante el mismo.

Involucré a una gran cantidad de personas en él, por lo cual parte de este artículo podría formar parte de mi diario personal, estilo de escritura que he adoptado y lleva mi sello.

Espero mi artículo les resulte tan variado como me resultó a mí al ir escribiéndolo y descubriéndolo ya que, cuando un escritor está en pleno vuelo literario va avanzando en su conocimiento personal de su objeto de estudio y encontrando el camino a medida que escribe. No se escribe porque se sabe, se escribe para saber y ese es mi caso.

Para mayor comprensión de este trabajo sugiero leer primero *La semiología musical aplicada a la didáctica de la música*, artículo mío, publicado en las Jornadas de Reflexión de 2016 de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Lo que intento lograr con mis escritos es encontrar palabras para describir, clasificar, definir aspectos musicales. Esta idea la tomé de Pierre Schaeffer quien consideraba que cuantas más palabras tengamos para describir un objeto sonoro más cosas vamos a escuchar de él. Esto lo compruebo a diario cuando les pido a mis alumnos que traten de explicar algún aspecto de una obra que estamos escuchando. Siempre les cuesta mucho darse a entender porque les faltan palabras. Lo que mayormente conocen es, por ejemplo, la palabra *ritmo* y la utilizan para referirse a todo, incluso a la melodía, porque no conocen la palabra o no terminan de entender la diferencia entre melodía y ritmo. Por supuesto esto varía de acuerdo a las edades y nivel de estudios que tengan o estén desarrollando.

Además de estas cuestiones básicas, encuentro que hay mucho que no está teorizado. En lo referente a parámetros musicales, nunca nadie logró explicar la diferencia entre forma y estructura y yo lo conseguí en mi escrito *El concepto de estructura* publicado en las Jornadas de Reflexión Académica de esta Facultad de 2016. Otro de los trabajos que realicé fue ocuparme de organizar en cuatro aspectos la técnica vocal, artículo que también pueden encontrar publicado en las Jornadas de

Reflexión Académica de esta Facultad de 2014 bajo el título de *Algunas luces acerca de la técnica vocal*. Pero como la tarea nunca termina, ya estoy preparando otro donde corrijo algunos términos como *respiración costo-diafragmal*. La respiración siempre es pulmonar, el *apoggio* es costo diafragmal o lumbar. Detalles como estos hacen que el alumno comprenda mejor qué es lo que está haciendo. Otro aspecto que estoy desarrollando es el “concepto de oyente y su incorporación” y estoy analizando la posibilidad de encontrar otra forma de clasificar las voces para los cantantes de música popular que no tienen estudios de canto, ya que los términos soprano, tenor, barítono, etc., son para los cantantes de música académica que han desarrollado aspectos de la voz como impostación, mordente, formantes, etc. Tal vez decida utilizar términos como *voz aguda*, *voz media*, *voz grave* y los claroscuros que se presenten entre medio tendrán también sus nombres, pero es algo que recién comienzo a reflexionar y será parte de otra ponencia. Y, así tengo una lista larga de nombres que analizar, modificar y/o encontrar.

En el caso de este artículo voy en busca de una definición de música ya que noto que, en estos momentos, no contamos con una. Y, a continuación, explicaré por qué.

### Introducción

Encontrar una definición de *¿qué es la música?* llegó a ser una gran aventura.

Durante el siglo XX se utilizó la definición de G.Troiani y H.Forino para definirla: *música es el arte de combinar los sonidos de forma agradable al oído*. (Troiani-Forino, 1987: 3). Es evidente que esta definición sólo se aplicaba a la música tonal, dejando fuera de ella a la modalidad, a la atonalidad, a la experimentación, a la electroacústica, etc. Luego de que Troiani y Forino exponen esta definición pasan a explicar qué es la melodía, qué es el ritmo y qué es la armonía, o sea los componentes básicos del sistema tonal. Resulta evidente, entonces, esta definición, no alcanza para definir las prácticas sonoras actuales.

En este artículo intentaré descubrir si es posible dar una definición de qué es la música sin dejar afuera ninguna expresión sonora. Y qué mejor forma de comenzar a recopilar información que encuestar a uno de los más prestigiosos músicos de la Argentina: Teodoro Pedro

Cromberg, quien recientemente ganó el Premio Municipal de música de la Ciudad Autónoma de Bs. As., cuya biografía puede encontrarse en <http://sorciuc.wix.com/cromberg-ortega> y a quien le agradezco enormemente que participara de este modo en trabajo.

### Breve entrevista a Teodoro Pedro Cromberg

Comencé la idea de este escrito, planteándome realizar una breve encuesta a algunos músicos destacados. La encuesta comenzó siendo de tres simples preguntas: ¿por qué comenzaste a estudiar música?, ¿qué es lo que más te gusta de su profesión? Y ¿qué es para vos la música? Para comenzar, convoqué a Teodoro Cromberg, quien aceptó gustoso.

A la primera pregunta Teodoro Cromberg contestó:

- Cuando tenía 9 años le pedía mis padres que me compraran una guitarra porque quería ser un Beatle. Mi padre me dijo que si pero que me pusiera a estudiar porque no quería que hiciera lo que había hecho mi primo. Yo me reí y le dije -“¡ah, te obligaron a estudiar música igual que a todos!”. Me contestó:

-“Me obligaron a estudiar, no a que me guste la música.” Mi primera idea había sido encuestar a dos o tres colegas más, pero una vez que Teodoro me contestó eso, me di cuenta de que iba a ser más enriquecedor profundizar en lo que una sola persona tuviera para decir que encuestar superficialmente a varias. Así que le hice varias preguntas más, además de las tres pautadas, como consecuencia de las respuestas que me iba dando. Y de este modo continué la entrevista:

-¿Qué fue lo que más te atrajo de Los Beatles?

-“Un día me di cuenta de que no era como tocaban o cantaban, sino las composiciones. Yo era chico y pensaba: “Pobres. No se pueden sorprender con sus canciones como se sorprende uno”. Para mí, eran, y son, diferentes a todo.”

-Volviendo a las preguntas de base: ¿qué es lo que más te gusta de tu profesión?

- “Con respecto a qué es lo que más me gusta de mi profesión, es la posibilidad de tocar y crear con otros. Eso de estar sintonizados por un mismo ritmo y estar tocando para un logro común es lo más. Siempre quise volver a la experiencia de “grupo de rock”. Es lo opuesto al solitario entrenamiento clásico. Me interesa la relación con la música del jazzero: a través del juego con su instrumento.”

- Para improvisar preferís el piano, supongo- le pregunté.

- “Si, soy pianista pero no nativo” –contestó- “Nací con la guitarra, pero siempre me pienso como compositor. Pero lo que sucede es que, cuando improviso con músicos de jazz en una estética “contemporánea-jazz”, no los puedo seguir desde el piano. Me parece que es un instrumento fantástico pero que se quedó en la historia. Un saxofonista o un guitarrista, incluso el bajo y baterista pueden hacer modulaciones que con el piano son imposibles.”

- Y qué me dirías acerca de ¿qué es para vos la música?

- “Para mí la música es muchas cosas, pero todas a la vez: es intuición, inspiración, sonido, expresión, comunicación, fiesta, pero también construcción.”

- No me mencionaste nada de tu actividad como docente, qué opinás al respecto?

- “Si se trata de enseñar armonía y contrapunto o fuga, lo separo decididamente de todo lo que sea producción. No quiero que el alumno confunda el objetivo. Si se trata de enseñar composición, dependerá de donde venga el alumno, pero me doy cuenta que ahí pongo más en juego mi “cocina”.

Una cosa es la teoría, el aspecto racional de la música. Como compositor, me preocupa la aproximación intuitiva a la música. Que suceda la magia. Es lo que me pasaba cuando era chico y que perdí durante muchos años gracias a los estudios. Hace un tiempo lo recuperé. Así como recuperé el instrumento. Mi modelo de músico y compositor es el de músico de jazz. Se es músico a través del instrumento.

Esa magia es el conocimiento para mí.”

- Separás mucho interpretar, componer y enseñar música?

- “No lo separo: más bien lo integro. Creo que el compositor tiene que ser músico. Tocar.

Siempre pensé la música desde la composición. Pero hay que tocar. Me importa la música como comunicación. Me preocupa que el oyente curioso disfrute. Que para eso es la música.”

- Dar clases ¿te aporta algo como músico? o ¿todo queda en el aula?

- “Sí. Me aporta mucho. De hecho toqué y toco con ex alumnos muy talentosos de los que aprendo.”

- ¿Qué te parece el término “arte por el arte” que suele aplicarse para la música contemporánea?

- “Depende. Yo hago arte para comunicarme.

El artista debe ser responsable creo. Aunque admiro a los artistas que producen gran arte y además la pasan bien.”

- ¿Puede ser que siempre tenés presente al oyente tanto al componer como al interpretar? Lo pregunto porque lo estoy deduciendo de tus respuestas y quisiera confirmarlo.

-“Ignorar al oyente es fácil. Lo difícil es conmoverlo con tus propias armas. Siempre fue ése el desafío del artista.” Luego de esa profunda reflexión, consideré cerrada la entrevista ya que T. Cromberg me había proporcionado material más que interesante para mis reflexiones acerca de qué es la música.

### Las definiciones de “música”

La definición de la palabra música de Troiani y Forino, comentada en la introducción, seleccionaba solo tres parámetros de la música, aquellos que definen al sistema tonal. Es decir que conceptos tales como orquestación, instrumentación, textura, forma, carácter, tempo, dinámica, equilibrio, articulación, quedaban totalmente fuera de la misma, a pesar de que también eran parte del sistema para el cual fue formulada. La supremacía de las alturas y duraciones por sobre todos los otros elementos musicales es evidentemente clara al leer la definición de lo que es la música con la que la mayoría de los profesores de este siglo nos formamos en nuestros inicios.

Lo que sí se dejaba fuera del sistema tonal eran elementos sonoros que recién Pierre Schaeffer incorporará a

la música desde su “Tratado de los objetos musicales” de 1966: grano del sonido, sonidos complejos, tramas, mantenimiento del sonido, etc.

Pero de todas formas, por más que hubieran sido incluidos en la definición de Troiani y Forino todos los parámetros que constituyen al sistema tonal e incluso los que agregará a la música Schaeffer, no estaríamos obteniendo así una definición de qué es la música sino de cuáles son sus componentes estructurales. . Una persona no es “cabello, órganos, sentidos”. Una persona, definitivamente es más que la suma de sus componentes y lo mismo ocurre con la música. Y, definitivamente, a una persona no la define el hecho de que sea o no agradable a la vista de otros.

### Y empieza el dilema

Para continuar, tengo que aclarar un dato muy importante. A Teodoro Cromberg no le dije “¿me darías tu definición de qué es la música?” sino que le pregunté “¿qué es la música para vos? Hay una gran distancia entre una pregunta y otra. Durante toda mi carrera se ha hablado de definiciones de “arte” que no eran tales. Cuando uno estudia en una institución, los textos no siempre son presentados de la manera adecuada. “Lean esto” no es suficiente explicación para que un alumno entienda qué está abordando. Es decir que, durante toda mi carrera jamás trabajé con definiciones de música en particular o arte en general y creía que sí... El material del que siempre dispuse nunca incluyó *definiciones* de música, salvo la de Troiani y Forino y ya quedó aclarado qué tan limitada es.

Cuando le hice la entrevista a t. Cromberg no me había percatado de este hecho, fue mucho tiempo después, cuando estaba en la etapa de corrección de este escrito. En ese entonces yo cerré la entrevista como si Cromberg me hubiera dado una definición de qué es la música, porque lo que me dijo fue muy similar a lo que yo había estudiado en Gadamer, Saitta, Bourdieu, Delalande, etc., material que siempre me fue presentado como definiciones de arte.

En H. G. Gadamer y su *La actualidad de lo bello*, tenemos un ejemplo de que, lo que él desarrolla en ese ensayo, no es una definición de arte. Gadamer describe tres aspectos que encuentra comunes a todas: el arte como juego, el arte como símbolo y el arte como fiesta. Es decir que, la pregunta que podría presentar perfectamente su escrito es: ¿qué es el arte para H. G. Gadamer? y no ¿Cómo define el arte H. G. Gadamer? Lo que hace Gadamer es disertar acerca de estos tres aspectos que encontró característicos en todas las artes. Para ello, se basa en los Ejes Poético y Estético de la Semiología Musical de J.J. Nattiez. Es decir que, Gadamer, al hablar del arte no la define, describe tres aspectos que la adjetivan y que parten desde el punto de vista del productor (Eje poiético) y/o del punto de vista del receptor (Eje estético). Un aspecto interesante a tener en cuenta es, entonces, que no se refiere a la obra en sí misma y para sí misma, con entidad propia, es decir, analizada desde el Eje Inmanente. (Para mayor comprensión de estos conceptos pueden remitirse a mi ponencia *La semiología musical aplicada a la didáctica de la música* publicado por esta institución en las Jornadas de Reflexión Académica de 2016).

Es más, Gadamer, claramente nos dice qué es lo que va a hacer al final de la sección anterior a la de los tres conceptos, presentándolos de esta forma:

*¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte?* (Gadamer, 1991:65)

Es decir que, Gadamer habla de cómo experimentamos, vivimos, aprehendemos el arte. En ningún momento la define. Considero, en conclusión, que hay mucha diferencia entonces en preguntar: *¿Qué es para vos...?* y *¿Cómo experimentás...? Y ¿Cómo definís...?*. Ya tengo las dos primeras cuestiones respondidas y voy a extenderme sobre ellas a continuación.

Pero, una vez extenuadas estas dos posibilidades continuaré en busca de una respuesta para la tercera de estas cuestiones: definir qué es la música.

### ¿Qué es la música según T. Cromberg?

¿Qué es la música entonces? Para Teodoro Cromberg es intuición, inspiración, sonido, expresión, comunicación, fiesta, construcción, magia. Pero en ningún momento la está definiendo. Su respuesta parte de una pregunta que apunta a una experiencia propia e íntima con la materia y él responde desde los mismos ejes que utiliza Gadamer y que veremos, más adelante que también utiliza P. Bourdieu- para hablar del arte: el Eje Poiético y el Eje Estético. De hecho, si a mí me preguntaran ¿qué es para mí la música?, contestaría que es *belleza, buscada desde la proporción, el equilibrio*. No estaría dando, yo tampoco, una definición de qué es la música, lo que sí estaría haciendo es centrarme más en el Eje inmanente, de la huella material, en la obra en sí y no tanto en lo que se experimenta al producirla o percibirla. A partir de este complemento que hago con mi propia respuesta, me doy cuenta, entonces, de que, una definición de qué es la música debe abarcar los tres ejes de la Semiología musical.

Vayamos desglosando conceptos para descubrir cuáles pueden aportar algo a esta búsqueda y cuáles no. Volviendo a la respuesta de T. Cromberg, comencemos por la intuición.

### La intuición

Hay mucha polémica acerca de qué es la *intuición*. Para mi, existen dos posibilidades, una, considerarla conocimiento no concientizado aún y, la otra, conocimiento recaído en la inmediatez. Para el primer caso, podemos utilizar el concepto de *síncresis*.

Se utiliza para hacer alusión al momento previo al *análisis* de los conocimientos. En la etapa sincrética de aproximación a un objeto de estudio, la percepción no distingue con claridad rasgos sino un todo. Podría decirse que la intuición está en este punto. Sin embargo, considero, que la verdadera *intuición* viene en la etapa final de conocimiento: en la *síntesis*. En la etapa analítica, se separara el objeto de estudio en sus componentes. Una vez realizado este proceso, se vuelve a unir el objeto, a verlo en su totalidad, pero ya analizado. A esta etapa se la llama *síntesis*. En ella el objeto de estudio vuelve a ser un todo, pero con la diferencia que, todo ese trabajo de análisis queda *inmediatizado*. Para mí, lo que comúnmente se conoce como “*intuición*”, estaría en este punto, sería una recaída en la inmediatez de conocimientos adquiridos. Podemos aplicar perfectamente el vocablo utilizado por Hegel para explicar la

dialéctica: *aufheben*, con su triple significado de “negar -o suprimir-, superar y conservar”.

Para Cromberg la intuición, en la música, también vendría a ocupar esta segunda significación o sea, conocimiento recaído en la inmediatez.

Para Umberto Eco, por ejemplo, en su “Obra Abierta” la “intuición” es también recaída en la inmediatez de lo aprendido: la considera un producto de haber *examinado* – es decir, analizado- solamente y únicamente, las experiencias de arte “conocidas”. Es decir que, la intuición se limita a lo que conozco por experiencia propia y directa. Veremos más adelante si la “recaída en la inmediatez de los conocimientos” es un aspecto que formará parte de la definición de música que estoy buscando.

El concepto de “inspiración” utilizado por T. Cromberg probablemente se refiera al momento de catexia que experimenta el creador cuando produce. Según J. Cohan es una especie de motivación, impulso creador creer que lo que se está produciendo es excelente, genial, óptimo. La crítica debe venir más adelante, porque si apareciera en ese mismo momento al creador le sería imposible continuar. La inspiración de la que el lego cree que el artista es objeto cuando crea no existe de ese modo, si no, como dijo mi profesor de composición Rodolfo Dalvisio en una de sus clases cuando yo cursaba esa disciplina en el Conservatorio Manuel de Falla: “*Si el artista sólo pudiera crear en los momentos de inspiración se moriría de hambre. Cuando no hay inspiración tiene que echar mano a la técnica, que es de donde surge la mayor parte de su producción.*”

Los otros términos utilizados por T. Cromberg acerca de qué es para él la música: *expresión, comunicación, fiesta*, nos llevan a los parajes de la concepción de cómo vivenciamos el arte según H. G. Gadamer. En La actualidad de lo bello, Gadamer nos acerca a una concepción antropológica de la experiencia artística, algo que ya adelanté en la sección anterior, a través de los conceptos de juego, símbolo y fiesta. Veamos a qué se refiere exactamente.

### ¿Cómo se experimenta el arte según H. G. Gadamer?

Si decimos que, para Gadamer, el arte es *juego, símbolo y fiesta* me parece que es lo mismo que decir que, la 9na Sinfonía de Beethoven es *magnífica, imponente y única*. Coincido con esta apreciación de esta obra de Beethoven, pero no nos agrega mucho y, además habría que ver qué significa, para la persona que se expresa así, que algo sea *magnífico*, que algo sea *imponente* y que algo sea *único*. Si reducimos el extenso capítulo que Gadamer le dedica a su apreciación de lo que es el arte para él a tres palabras, estamos tergiversando todo el concepto. Hacer esta “reducción”, ni siquiera se podría considerar una trasposición. Transponer los conocimientos significa modificar un contenido de saber para adaptarlo a su enseñanza, adecuándolo al nivel del estudiante. Con esto quiero decir que, Gadamer, hace mucho más que adjudicarle tres palabras al arte, desarrolla cada concepto explicando qué es para él cada uno. Por ejemplo, concepto de juego, además, está directamente relacionado a las etapas del Juego en J. Piaget. El concepto de símbolo no se relaciona con lo que,

comúnmente se piensa de un objeto simbólico, ya que Gadamer se remite al concepto de símbolo original. El término *fiesta* hubiera sido el más complejo, ya que, esa palabra, tiene un sinfín de significados. Por este motivo, Gadamer nos explica qué es el arte como *fiesta* para él. Corresponde entonces, no quedarnos con esas tres palabras sino ampliar esos conceptos de manera más amplia. Cuando Gadamer inicia su disertación acerca del arte como juego nos dice que *no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente de juego* (Gadamer 1991:66). No solo el artista juega, también lo hacen el contador, el médico y el chofer. Las profesiones que elegimos de adultos son prolongaciones de juegos infantiles. Por eso, en este amplio concepto denominado juego me voy a extender un poco, ya que necesito comenzar desde J. Piaget para desarrollarlo.

Y, ya que estamos dentro de un contexto musical, hablaré de Piaget a través de F. Delalande. *La música como juego* está muy bien explicado por F. Delalande en su libro *La música es un juego de niños*. El autor hace referencia a las etapas de juego de J. Piaget y las relaciona con la música: juego sensorio-motriz, juego simbólico y juego reglado. Al ser cuestionado acerca de la dimensión sensorial, la simbólica y la regla, Delalande responde:

Esos tres aspectos de la práctica musical corresponden a las tres formas de la actividad lúdica infantil, tal como las define Piaget. La investigación del sonido y del gesto no es sino un juego sensorio-motor, la expresión y la significación en música se aproximan al juego simbólico y la organización es un juego de regla. He aquí por qué este análisis es una idea clave del despertar musical. Además, esos tres tipos de juegos corresponden a edades diferentes en el niño. Para situar aproximadamente, según Piaget, el juego sensorio -motor predominaría antes de los dos años, luego se desarrolla el juego simbólico, más o menos a la edad del jardín de infantes y, posteriormente, una vez que los niños están un poco más socializados, es decir quizás en el último año de jardín de infantes pero aún más en la escuela primaria, el juego toma sobre todo un aspecto de juego de regla. Vemos bien pues que vamos a encontrar en los niños un terreno absolutamente favorable para desarrollar sucesivamente los diferentes aspectos de la práctica musical. (Delalande, 1995:9)

Delalande nos muestra tres etapas evolutivas del quehacer musical que se desarrollan entre el período operatorio sensorio-motriz y el operatorio concreto, las dos primeras etapas evolutivas del individuo, dejando afuera el operatorio formal. K. Swanwick agregará en su *Música, pensamiento y educación* lo que ocurre también en esta etapa evolutiva con el individuo, musicalmente hablando, extendiendo entonces la evolución del quehacer musical hasta el operatorio formal e incluso la metacognición. El juego sensorio motriz ocurre en el primer período evolutivo, mientras que los otros dos, el simbólico y el reglado ocurren durante el operatorio concreto.

El concepto de juego de Gadamer está muy relacionado al primero de los de Delalande, el juego sensorio motriz, prolongado en prácticas adultas:

¿Cuándo hablamos de juego, y qué implica ello? En primer término, sin duda, un movimiento de vaivén que se repite continuamente. Piénsese, sencillamente, en ciertas expresiones como, por ejemplo, “juego de luces” o el “juego de las olas” donde se presenta un constante ir y venir, un vaivén de acá para allá, es decir, un movimiento que no está vinculado a fin alguno. (Gadamer, 1991: 66)

En cuanto a ejemplos musicales, tenemos las composiciones para guitarra de Juan Falú, que escuché de casualidad, a través de las paredes de mi departamento provenientes del departamento contiguo. Estas obras no se distinguen por otra cosa que “el disfrute del instrumento por el instrumentista”. No hay forma musical distinguible, en el sentido de que esa haya sido la propuesta: trabajar sobre una forma musical, o trabajar alguna problemática o recurso específico de la guitarra, despliegue virtuosístico, etc. Compositivamente pertenecen al nivel sensorio motriz ya que, no responden a elaboraciones trascendentes sino un simple ir y venir por la guitarra. A este ir y venir hace referencia Gadamer en la cita anterior.

El ejemplo que utiliza Delalande para explicar qué es el juego sensorio motriz en la música -además de lo que hacen los niños para dominar un instrumento- es el del virtuosismo instrumental como máxima expresión de dominio del instrumento. En este despliegue virtuosístico podemos dar infinidad de ejemplos: Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Paganini, Verdi, etc., etc., hasta llegar a contemporáneos como Toscanini, Bernstein, Argerich, Barenboim, Gelber.

Para el juego simbólico, Delalande explica:

“... la música evoca un movimiento, una situación vida, o bien incluso, y justamente a causa de todo eso, sentimientos.” (Delalande, 1995:12)

Y concluye diciendo:

Lo que es seguro y ampliamente constatado en la mayoría de las culturas es que las conductas musicales tienen en general una intención simbólica, es decir que los músicos no hacen sonido por el sonido mismo, ni estructuras sonoras por las estructuras sonoras mismas sino que todo eso remite a otra cosa, ya esa «otra cosa» pertenezca al orden de las imágenes o de los afectos de la mitología. (Delalande, 1995:13)

Cuando Gadamer nos habla del arte como *símbolo*, utiliza este término como lo hacían los griegos. La palabra significa *tablilla* de recuerdo. El anfitrión le regalaba al huésped la *tessera hospitalis*. ¿Qué era esto? Una tablilla que partía a la mitad quedándose él con una parte y otorgándole la otra, a su invitado. Si luego de varias generaciones alguien volvía a esa morada con la media tablilla era una forma de reconocerse.

“El símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que, este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él” (Gadamer 1991: 85)

Es decir que el otro fragmento existe y es siempre buscado.

Un posible ejemplo de esta cuestión que desarrolla Gadamer podría ser lo que escuché en una entrevista realizada en una radio de Mar del Plata al grupo de pop rock argentino Suená Supernova. Al grupo lo presentaré formalmente más adelante, ahora me interesa citar lo que dijo el cantante y líder del grupo Leonardo Linares en esa entrevista en Radio Brisas el 17 de enero de 2017: “Yo pude haber escrito la canción llorando, pero la gente cuando la escucha la baila, porque ahora es de ellos.” No solo le otorga ese espacio al oyente para que complete la obra como le plazca, sino que se está refiriendo al Eje Poiético, Estésico y también Inmanente en una sola frase. Él es el compositor, o sea que nos encontramos en el Eje Poiético, el oyente pertenece al Eje Estésico y la obra, que para él sí posee entidad propia, algo que venía faltando, se corresponde con el Eje Inmanente. Es decir que L. Linares no hace referencia sólo al nivel de complemento entre productor y receptor mencionados por Gadamer sino que también alude a la obra como entidad en sí misma. Y, si bien, el compositor tiene siempre presente al oyente al crear, aún así nunca puede prever todas las posibilidades y siempre va a haber una forma de recepción que lo sorprenda

Con este excelente ejemplo de símbolo según Gadamer, paso a la última forma de juego, el reglado y, de allí a la música como fiesta.

Gadamer dice que: “...eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón” (Gadamer 1991: 68).

Es una muy rápida forma de explicar el juego reglado, para el cual Delalande pone como ejemplo la música de J. S. Bach.

Aquí voy a hacer un paréntesis y mantenerme por unos párrafos en este asunto: la música de Bach como ejemplo de música reglada, según Delalande.

Disiento con Delalande, al poner como ejemplo de juego reglado la música de Bach. Creo que, como ejemplo de juego reglado en lo musical, funcionarían mejor los serialistas, ya que los compositores de entonces creaban un sistema y a partir de él componían. Cuando Bach componía en ningún momento controlaba las quintas u octavas paralelas, o qué acorde le seguía a qué otro. De hecho encontramos muchos corales de Bach, de los cuales el compositor hace todo lo contrario a lo que las reglas de armonía básica dicen. Esto ocurre porque las reglas fueron extraídas de analizar los Corales y no a la inversa. Lo mismo ocurre con los supuestos modos menores. Son una creación posterior de algún analista, basándose en los juegos que hacía Bach principalmente en las fugas y preludios de *El Clave bien temperado*, donde podemos encontrar perfectamente un *modo menor* melódico en un compás seguido de uno bachiano en el compás siguiente, etc., ya que el compositor no los pensaba de ese modo.

Es decir, que las reglas que surgieron de estudiar la música de Bach no son las que él utilizaba para componer. Lamentablemente no podemos saber cómo Bach pensaba su música, pero estudiando sus composiciones salta a la vista –o debería decir al oído– que no las pensó como dicen las reglas de armonía que se crearon con posterioridad a sus composiciones. La confusión pasa tal vez porque lo que él sí puso en regla fueron las tonalidades, en *El clave bien temperado I* y en lo que pasó a llamarse *El clave bien temperado II*. Esta segunda parte Bach, en realidad, la tituló *Veinticuatro preludios y fugas* según nos aclara A. Schweitzer pero es clara continuación del trabajo anterior (1955:154). Lo que Bach hizo en esas composiciones no tiene nada que ver con reglas de armonía, lo que hizo en ellas fue mostrarnos todo lo que se puede jugar con una tonalidad a través de dos formas musicales: el *preludio* y la *fuga*.

Bach jamás pensó el modo menor dividido en cuatro modos menores: él sólo jugaba con las alteraciones, y lo podemos comprobar claramente en las fugas y preludios de *El clave bien temperado*, donde en un compás tenemos escala armónica, en otro, melódica, en otro bachiana y, en otro, antigua. Por ejemplo el *Preludio II* (del libro I) está en do menor. Seis compases antes de finalizar la pieza, la voz de soprano presenta el si natural y allí, armónicamente, estamos sobre el I grado de la escala. El si natural bordea al do como un adorno pero del do5 salta al lab4 y el modo armónico se hace tremendamente evidente. La escala menor bachiana surgió en los momentos en que Bach ronda armónicamente el V grado de la escala, entonces para ello tiene que dejar natural el séptimo grado, como ocurre en el cuarto compás de este preludio donde en el bajo tenemos un ascenso desde el do2 al si natural2 –re 3- fa3- lab3-sol3-fa3 etc. Lo mismo ocurre en la Fuga VI en re menor. En el compás 16, en la voz de soprano: el ambiente es de V grado o incluso II grado dominante del quinto, ya que el descenso es la5- Sol#5- fa#5- y repite y agrega el mi5 para caer en el re de I grado. Y, al comienzo de la misma, si pensamos sus obras de ese modo, estaría utilizando el modo menor natural en el compás tercero al presentar el sujeto sobre el v grado en la voz de mezzosoprano, el cual, se convierte en un modo menor melódico en el compás siguiente cuando resuelve el motivo. Creo que al explicarlo así es obvio que Bach jugaba con las alteraciones, además de que auditivamente se corrobora perfectamente.

Bach tenía un método de composición pero, en ninguna parte dice que se basaba en la armonía. La música de Bach es sensorial, *juego* de dominio, ejemplo de virtuosismo. Lo que ocurrió con la música de Bach es que la teorización se alejó demasiado de lo que el compositor hacía. Sólo sabemos que uno de sus intereses fue ordenar las tonalidades y alabar a su dios protestante a través de su música. La cuota de genialidad y grandeza que conllevan sus obras es probable que ni él la haya conocido, ya que el concepto de genio es del siglo XIX. Pero creo que es momento de dejar el juego y luego veremos si sirve para ser parte de mi definición de música. El juego es un parador muy hermoso, que nos puede dar una amplia vista de todo lo que ocurre alrededor. Así

que vayamos entonces a recorrer esos alrededores, en lugar de observarlos desde la lejanía.

Y nos queda el arte como fiesta. Para Gadamer la fiesta es una celebración en donde todos participan y se congregan. Tiene un tiempo propio que no hay que llenar porque ya lo está, con la celebración. Se trata de un tiempo continuo y psicológico. La obra de arte es una unidad orgánica y sus elementos no están ordenados según un fin tercero, sino que sirven a la autoconservación y vida del organismo. Y así volvemos al concepto de juego, rematado con una cita a Kant, quien califica eso como *finalidad sin fin*.

Lo que Gadamer hace con estos tres conceptos es permitirnos adentrarnos un poco más en el mundo del arte, desde su perspectiva. No llega a esbozar una definición de lo que es el arte, solo le otorga tres características que encontró comunes al producirla o percibirla. Lo mismo pasa con C. Saitta. Quien se acerca a la música como espectáculo, magia y arte. Pero tampoco son definiciones de qué es la música sino, en el caso de la música como *espectáculo* o *magia*, serían más bien, formas de utilizar la música como recurso para otra cosa. Por eso es que las reflexiones de C. Saitta las ubicaré en otro apartado de este texto, cuando hablo de la música como recurso de otras disciplinas o con alguna función.

Resumiendo, estas disertaciones escritas por Gadamer, están basadas en cómo las personas vivencian el arte al producirla o percibirla. Veremos más adelante si estas apreciaciones pasan a formar parte de la definición de música que persigo.

#### **El concepto de metáfora epistemológica de U. Eco**

Buscando una definición de qué es la música, encontramos que algunos autores, como Eco, no buscan definir ni clasificar el arte, sino que encuentra una cualidad interesantísima en ella. Me refiero al concepto de metáfora epistemológica introducido por él en su texto *Obra Abierta*. He visto, durante varios años, cómo se toma este rasgo como una definición de qué es para Eco el arte. El autor explica muy bien que se trata de una condición general de todas las obras abiertas. (Eco, 1992: 198) Pero en la *www* insisten en que se aplica a todas las formas artísticas y que nos hablan de la época en que fueron creadas:

Pero si una forma artística puede proporcionar un sustituto del conocimiento científico, podemos al contrario ver en esta una metáfora epistemológica: en todas las épocas la manera de la cual se estructuran las diversas formas de arte revela – en el sentido amplio, por similitud, metáfora, resolución del concepto en figura – la manera de la cual la ciencia o, en todo caso la cultura contemporánea miran a la realidad. (Charalampos Magoulas, 2015)

Para U. Eco, el arte no es, entonces, una metáfora epistemológica generalizada, como se suele creer. Utiliza esta condición sólo para las obras abiertas. Para él, este término se continúa cuando explica que se trata de “resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica (no de una teoría determinada, sino de una persuasión cultural asimilada)” (Eco, 1985:198).

No nos aventuraremos a imaginar que las estructuras de este arte reflejen las presuntas estructuras del universo real, sino que señalaremos sólo que la circulación cultural de determinadas nociones ha influido particularmente al artista en cuestión, de modo que su arte quiere ser y debe verse como la reacción imaginativa, la metaforización estructural de cierta visión de las cosas” (Eco, 1985:199).

En esta cita queda claro que lo que Eco quiso decir es bastante diferente a lo que interpretó, por ejemplo, Charalampos Magoulas. La obra de arte, responde a la “cosmovisión” que el productor tiene del mundo, no es un reflejo de cómo la ciencia o la cultura miran a la realidad sino de cómo la mira un individuo en particular. Sobrado es decir que todos tenemos una visión de la realidad que es un reflejo de nosotros mismos: “Lo esencial está a la vista de todos, zorro, lo que pasa es que estamos limitados por nuestra propia esencia” (estado que publiqué en mi Facebook en febrero de 2017); “Y cuando creí encontrarme con la realidad, lo que vi fue a mí misma” (otro estado que publiqué en la misma fecha). Como verán insisto mucho con esta idea freudiana de “el otro es tu espejo”, lo último que posteeé fue: “No es “como te ven te tratan...” es “tratás como te ves” y “El “Otro”, es uno mismo”. En la primera frase recuerdo la espantosa visión de la señora Mirta Legrand, que parece considerar que si una persona se siente mal encima hay que tratarla mal... y, en la segunda ese “Otro” con mayúsculas, es la sociedad en su totalidad, la cultura a la que pertenecemos, pero que siempre está dentro de él y no afuera. Un ejemplo de esto lo encontramos en la película *Castaway* (conocida como *Náufrago*) protagonizada por Tom Hanks, donde el personaje queda varado en una isla desierta por cuatro años. Entre los objetos que rescata del accidente de avión encuentra una pelota, a la cual le dibuja una cara con su propia sangre – hecho que simboliza justamente, esa creación del mundo exterior desde su individualidad- y bautiza Wilson. Con él hablará durante esos años como si se tratara de una persona y hasta desarrollará sentimientos hacia él. Si bien el otro es uno mismo, no podemos vivir sin estar en sociedad porque nos vemos a través de ese otro, nos amamos a través de ese otro, porque así es como se nos incorporó a esta sociedad y, por ese motivo ocurre este proceso inverso: No vemos las cosas como son, sino como somos (algunos dicen que es una frase de Confucio, otros que es de Krishnamurti, etc.) o Los viajes son los viajeros. Lo que vemos no es lo que vemos sino lo que somos (F. Pessoa, de *El libro del desasosiego*, considerada Obra Abierta, por lo tanto dependiendo la edición cada parte puede ubicarse en diferente sección) Establecido que el concepto de metáfora epistemológica se refiere a la visión que el artista tuvo de su época, entonces Eco le estaría dando al arte el lugar de un recurso es decir, de algo que utilizamos para saber de otra cosa. Esto sucede mucho en pedagogía. Un docente puede utilizar la 5ta Sinfonía de Beethoven para que conozcan y analicen la obra en sí, o utilizarla como *recurso* para trabajar el parámetro *carácter* de la música.

Que el arte nos permita saber cómo, un artista determinado, pensaba el mundo en determinada época, es algo valiosísimo, pero sería una característica más del arte y no lo que lo define como tal.

Sin embargo, existió una época que abarcó siglos, donde las creaciones artísticas eran anónimas. Para ese entonces tal vez sí podría utilizarse la cualidad de metáfora epistemológica para saber como era la sociedad de una época. Me estoy refiriendo a la etapa anterior a la de concientización de la noción de “sujeto”, con lo cual es posible que la visión fuera más generalizada ya que los individuos no se pensaban como tales, razón por la cual no firmaban sus obras y figuran como “anónimas”. En el Renacimiento temprano el coro cantaba al unísono. En el canto gregoriano había un solista, pero la concepción de solista de ese entonces era muy diferente a la actual, ya que no quedó ningún nombre de ninguno de ellos en ninguna partitura ni escrito de la época. Es decir que el solista, podía ser indistintamente cualquiera que pudiera interpretar esos pasajes.

El hombre recién empieza a pensarse como sujeto con la modernidad. Pienso luego existo nos diría Descartes recién a mediados del siglo XVII. Es decir que, antes de que el ser humano tomara conciencia de sí mismo, no había individualidades, no había diferenciación. Ese estado simbiótico de los miembros de un grupo no les hubiera permitido jamás, por ejemplo, cantar polifónicamente. Esta toma de conciencia del sujeto como tal se va a reflejar muy claramente cuando los artistas comienzan a grabar su nombre en sus producciones, hecho que recién comenzará a ocurrir a mediados del siglo XVI.

Es decir que, en este caso, las obras de arte reflejan primero el estado de evolución del ser humano como sujeto diferenciado y, en consecuencia, una posible cosmovisión del mundo generalizada.

Pero hay algo que no puede negarse y es que las obras de arte sí predicán sobre su época en lo que respecta a recursos materiales. No se compusieron obras para piano hasta que no se construyó el instrumento. Lo mismo ocurrió con la guitarra y tantos otros instrumentos. Actualmente y como ya he mencionado la informática es un nuevo recurso material del arte.

Otra idea significativa que propone U. Eco es considerar a las definiciones de *qué es el arte* como *epocales*. Un claro ejemplo de esto es que, para los griegos, lo que para nosotros ahora son *artesanías* o la confección de calzado, por ejemplo, entraban dentro de la categoría de arte. En la concepción actual, las artesanías quedaron fuera de las *siete artes* pero, actualmente, con el diseño volverían a ser considerados arte la confección de ropa, zapatos, etc. Con estos cambios sobre qué es arte y qué no lo es también cambiaban las formas de encararla. Suponemos entonces, que no debe haber significado lo mismo para J. S. Bach componer e interpretar música que para P. Boulez. Bach componía un coral para cada misa de domingo, su obra era funcional y estaba completamente ligada a un ritual religioso. No era utilizada para expresar emociones como ocurrirá en el Romanticismo. Boulez, por el contrario, hasta teoriza sobre la producción artística. Creo que la diferencia pasa entre

realizar algo con *sentido estético* o sin él. Por este motivo se puede hablar incluso de *arte culinario*. Pero sería raro decir que Bach no hacía arte con su música, aunque visto desde este modo ¿su intención era provocar el hecho artístico o sólo musicalizar la misa para alabar a sus dios con el mejor recurso del que él disponía: composiciones magistrales? Dejo la pregunta abierta...

Veremos más adelante, si las reflexiones de U. Eco pasan a formar parte de mi definición de música.

### **Clasificación sociológica del arte: un aporte de P. Boudieu**

En el caso de P. Boudieu lo que nos proporcionó en la década del '70 fue una clasificación sociológica de las artes.

Esta clasificación también responde a los Ejes Poético y Estético. El Eje Inmanente no participa de esta concepción, como ocurriera con los conceptos de H.G. Gadamer sobre las formas de experimentar el arte. Al entender esto, decidí que mi aporte, entonces, tenía incluir el Eje Inmanente, e incluso, partir de él, ya que considero que la obra merece su lugar propio ya que hemos logrado pensarla separadamente de su productor y su receptor. También debía incluir a los otros dos ejes, como hicieron los pensadores analizados, para no caer en el error de dejar algún contexto fuera de consideración. Así que, además de esbozar una definición -y no una clasificación o descripción de determinados parámetros musicales ni un ensayo sobre la experiencia artística- deberé respetar los tres Ejes de la Tripartición Semiológico-musical de J. J. Nattiez.

Otros autores, se han dedicado no a definir qué es el arte sino a clasificarlo. P. Bourdieu, lo hizo desde un punto de vista sociológico: el arte burgués, el arte social y el arte por el arte. Como arte burgués encontramos, según Bourdieu las producciones de artistas burgueses con reconocimiento de un público también burgués. Para el siglo XXI esta línea entre lo burgués y lo no burgués es bastante borrosa, por lo tanto ya no se aplicaría con tanta correspondencia como pudo haber sido en 1971 cuando escribió estas reflexiones. No da ejemplos acerca de a qué le llama arte burgués de ese entonces, lo que si se es que mucho arte consumido como burgués de entonces era producido por artistas llegados de clases bajas como Juan Gabriel en México o Palito Ortega aquí en Argentina. Luego tenemos el arte social, que, según Bourdieu es el que producen artistas excluidos socialmente y de bajos recursos económicos mostrando hostilidad hacia las fracciones dominantes del campo de poder. Para esa época o un poco posterior, en realidad, me suena el *rap* para U.S.A. y, en Argentina, y mucho después la "cumbia villera" en sus comienzos, pero estos géneros ya se han convertido en arte masivo de consumo burgués incluso. Lo que él llama arte social podría llamarse también *arte marginal*.

Lo más sencillo de definir es el *arte por el arte* ya que sigue existiendo actualmente y se trata del arte por el arte en sí misma, sin otra función que elaborar una obra e interpretarla para un público conocedor. En mi escrito *El sonido vocal en la música* traslado este concepto a la música como *música por la música*, el cuál se podría

aplicar preferentemente, ya que en este artículo mi acercamiento es a la música en particular y al arte en general. Pero en 1971, cuando el autor hizo estas reflexiones, se supone que los artistas no querían tener ninguna relación con cuestiones sociales – según Bourdieu- y, sin embargo hoy, sí, tenemos un gran ejemplo de esto en los festivales de Nuevas Músicas por la Memoria que coordina principalmente el destacado compositor Jorge Sad Levi aquí en Argentina, conciertos de música erudita pero en manifestación concreta y explícita en repudio al proceso militar de 1976 a 1983 y en memoria de las víctimas del mismo. Es decir que estas definiciones sociológicas del arte ya resultan difusas y obsoletas.

Por ejemplo, el arte marginal, entonces, actualmente estaría desaparecido y se habría convertido en arte burgués. No se sabe si P. Bourdieu se refería en realidad a *arte ilegal* con respecto al arte social, como puede ser pintar una pared - graffiti- o los asaltos a trenes o subtes, donde artistas plásticos irrumpen de noche y dejan su huella. Allí si puede ser que haya un dejo de arte marginal, pero en el caso de los *asaltos* a trenes, quienes lo organizan son profesores y estudiantes de bellas artes y no individuos marginados por la sociedad. Y, en el caso del graffiti, en sus comienzos el graffiti sí fue expresión de marginales, pero hoy día es todo un arte y material de estudio. En el caso de la música no encontramos arte social tampoco, como ya expliqué, todo se ha vuelto comercial. El capitalismo convierte en negocio todo aquello que sea susceptible de serlo.

En resumen, de estas tres formas de arte parecen haber quedado dos, que, trasladadas a la música serían: la música burguesa y, por el otro lado y casi como opuesto, *la música por la música*. Llamaré música burguesa a la música de masas, ya sea rock, pop, pop latino, etc. Y *música por la música* a la que se conoce como música académica –mal llamada clásica- experimental, electroacústica, que responde a elaboración y estudio y no es de consumo masivo.

Si bien, el arte social o marginal esté desaparecido del modo en que lo planteaba Bourdieu, puede ser que emerja desde otro punto. Tengo un ejemplo para dar al respecto y lo desarrollaré en la sección *¿Cómo se decide si algo es arte o no lo es?*

Veremos si, en la sección final, donde esbozo mi definición de música, si la clase social a la que pertenece la producción o recepción de la obra es parte de ella.

### **La música de masas: ¿música o entretenimiento sonoro? ¿arte o mercancía?**

La diferencia entre música burguesa y música por la música sería que, la primera, no se elabora, explora, ni se realizan búsquedas estéticas y cae, como consecuencia, en un discurso repetitivo. El concepto que subyace a este tipo de música es *si tuvo éxito así repitámoslo del mismo modo para que vuelva a tener éxito*. Una idea opuesta de lo que se pensaba en los años '60 si tenemos en cuenta, por ejemplo, la evolución de la música de Los Beatles. Y, *música por la música* sería la que producen los académicos: elaborada, sin otra función que el hacer música, ya sea reproduciéndola o componiéndola. Pero que la función de la música comercial no sea

la misma que la del arte por el arte esto no significa que no sea música, discusión siempre vigente. Que su valor de cambio esté por encima de su *valor artístico* no la invalida como música.

La música de masas es muy despreciada por los académicos, al punto de no ser considerada música y mucho menos arte, sino, más bien, una especie de *entretenimiento musical*.

Habiendo surgido este interrogante, que nos acompaña desde hace décadas, voy a tratar, a continuación, de deducir cómo se puede hacer para saber si una pieza musical es *música* o debe ser abordada como otra cuestión. No hay que dejar de lado un factor importantísimo: el arte de nuestro tiempo se ha vuelto un excelente negocio, principalmente la música. Un alumno mío, adolescente, me mostró que los temas de Justin Bieber tienen 600.000.000 de visitas en youtube, dato para tener en cuenta. Así que, lo primero que voy a hacer es agradecer a mis alumnos y principalmente a Victoria López Barragán por todo el material que aportó para esta sección de mi artículo.

La idea de que el arte no va acompañado de riqueza material es Romántica, donde un Mozart, un Schubert, un Van Gogh murieron prácticamente en la miseria. Pero en el post romanticismo esto empieza a cambiar: Wagner, Liszt, entre tantos otros, acumularon grandes riquezas debido a sus creaciones. Así que es tiempo de desterrar esa idea de que el artista es un individuo que apenas logra ganancias para cubrir sus necesidades básicas.

Pero la música de masas se ha convertido en una fuente de riquezas millonarias. El mercado está muy bien estudiado y, cuando aparece un tema nuevo hay muy pocas probabilidades de que no sea un hit. Pero analicemos un poco estas composiciones que tanto éxito tienen desde antes de ser compuestas.

Si nos centramos en la música comercial contemporánea, que llega desde el epicentro del movimiento –esto es desde Inglaterra y U.S.A.- encontramos una interesante falta de tensión en las composiciones. Algunos ejemplos de este estilo de música son temas como *Someone like you* (Adele), *Chandelier* (Sia), *Never be alone*, (ShawnMendes).

Si analizamos estos temas encontramos que las armonías se componen de cuatro tonos, evadiendo generalmente la resolución V-I o diluyéndola con un V-VI. El acompañamiento es constantemente igual durante toda la pieza, no hay prácticamente diferencias melódicas, de orquestación, texturas, carácter o dinámicas entre estrofas y estribillo. No se respeta una regla de composición básica que es orquestar los tres registros: el grave, medio y agudo. Pero al oído humano parece no desagradarle, no sentir que algo falta. Si bien un piano puede abarcar los tres registros para acompañar, no suele ser así en estos temas: permanece en un registro medio y apenas esboza algún grave en algún momento o algún agudo. Todos recordamos el tema *Imagine* de John Lennon de 1971, en donde comienza tocando como introducción un motivo en el piano que nos acompañará durante toda la canción. Pero, poco a poco comienzan a integrarse el bajo, la batería y la orquestación se amplía, se enriquece. Lo mismo sucedía un año antes con *Let it be* de

Paul McCartney cuando todavía integraba a Los Beatles. Comienza acompañándose con un piano pero luego el arreglo es enriquecido con todos los otros instrumentos, hasta llegar al hermoso solo de guitarra de George Harrison. Aquella búsqueda de orquestaciones originales, fue evidentemente abandonada en estos tiempos.

Existen más ejemplos de la música de masas para citar. *Los temas Adiós* y *La mordidita* del cantante y megaestrella Ricky Martin por ejemplo, están en la misma tonalidad (Em) y utilizan tres tonos para armonizarlos nada más –Em, Am y B7- , ni siquiera cuatro. Pero, si bien la armonía es extremadamente simple, los arreglos y efectos de sonido son tan complejos y detallados que esa falta de elaboración en la armonía ahí sí se ve compensada por otro lado: la orquestación, que ahora, incluye los efectos procesados por el editor de sonido. En este caso sí se percibe un intento de enriquecer los temas por algún lado, ya que armónicamente no se puede. Hay una parte del estribillo en la que unas coreutas parecen decir oh oh pero, al tratar de realizar este tema con alumnos, para una escuela de música, notamos que si decíamos oh oh quedaba horrible. Así es como noté todo el procesamiento que tenían encima esos pequeños detalles. Otro ejemplo que tal vez nos diga algo es que en 2016, la cantautora Adele sacó un nuevo álbum y en él, uno o dos temas en donde está volviendo a lo que se usaba mucho en los años '90 que es subir un tono al final del tema, uno de estos temas se denomina *All I ask*. Sin embargo, este tema está muy lejos de la elaboración que tenían los temas de aquella década. Por ejemplo, el tema *All by myself* que cantaba Celine Dion en esa década, en lugar de subir un tono para provocar tensión descende un semitono. Cuando se sube o baja un tono, aún estamos en tonalidades vecinas ya que nos alejamos dos escalas en el círculo de quintas. Pero al subir o bajar un semitono nos alejamos muchísimo del tono original: siete escalas. Recordemos que, en el sistema tonal, las modulaciones eran a la relativa menor o mayor y a tonalidades vecinas.

Pero en estos últimos meses comenzaron a surgir temas que no sólo responden a las características anteriores de 4 acordes como base armónica y muchos arreglos sonoros. Estos temas modifican un parámetro más: la clásica forma canción. Voy a analizar brevemente el caso de *Despacito* como muestra. Este tema posee una introducción que se divide en tres partes internamente. La primera parte consta de cuatro compases de cuatro cuartos con un punteo que pareciera ser de un cuatro, el último compás es una pausa y arranca la segunda parte con otro punteo de cuatro tiempos pero sincopado, otra pausa para el cuarto compás y aquí es donde parece arrancar la verdadera introducción con una evocación a los giros melódicos de la guitarra española. La cuestión es que ya no son cuatro compases sino que serían dos en cuatro cuartos y uno en dos cuartos. Luego tenemos el canto, compartido entre Luis Fonsi y Daddy Yankee. En una forma canción debería decir que arranca la estrofa, pero, en este caso no es así, así que llamaré a las partes secciones y cada una con una letra del alfabeto. ¿Por qué no se puede analizar como una canción tradicional de forma A –A'-B- A'- B'' A y coda? Porque no responde

a ese tipo de forma musical. Este tema consta de seis partes, no de dos. De estas seis partes tres de ellas se repiten exactamente iguales con misma música y misma letra, es decir que ¿cuál es entonces el estribillo? Ya que misma música y misma letra se correspondía en la forma canción con el estribillo, donde casi siempre está el título de la obra. Descartamos entonces, la forma canción. Pero la forma rapsodia tampoco se puede aplicar, ya que, en la rapsodia ninguna parte se repite. Es decir que esta es una nueva forma que no tiene nombre todavía y habrá que buscarlo. Podría ser una canción rapsódica o canción evolutiva, es decir una mezcla entre dos formas.

Voy a comentar el análisis de la forma de Despacito para que se note a qué me refiero con la cantidad de partes y repeticiones. Tenemos una primera sección A (con dos subsecciones: a-a" ya que la melodía se repite pero cantada por el otro intérprete y con otra letra, es decir que también podrían ser directamente dos estrofas pero son muy breves si las separo, por eso preferí unir ambas parte en una y subdividir interiormente); B (también respondiendo al caso anterior de b-b'); C (donde está el título del tema, con lo cual podríamos decir que se trata del estribillo de la antes forma canción, y que también está subdividido porque repite la melodía pero con otra letra c-c" , pero ya no es una sección breve como en A y B, es decir que también podría ser analizada como C y C"); D ( con d y d" respondiendo a las mismas características de la subdivisión de C, con lo que podría ser D y D"); E ( que se trata de la sección rapeada, muy común en este tipo de temas); F ( donde aparece el "pasito a pasito" que yo considero que, junto con la palabra despacito es una frase tan potente que parecen haber juntado dos canciones en una, porque fácilmente podría ser el título de otro tema. Esta sección también puede dividirse en f- f' o F- F"). Y luego las repeticiones: C' (c"-c"""); D' (d"-d""") C" (elipsada y con otra letra); F'/D" ya que mezcla letras de ambas partes; y la función coda, la cumple la palabra "despacito".

Otros temas que siguen este tipo de forma son *Súbeme la radio* cantado por Enrique Iglesias, *felices los cuatro* cantado por Maluma.

Si me preguntan qué cambió primero si la percepción del oyente o la forma de componer, yo respondería piagetianamente: ambas partes de retroalimentan. Una modifica a la otra, el sujeto al medio y el medio al sujeto. Cuando se decide a mediados de siglo XX quitar la barra de repetición porque el oyente ya no la necesitaba para fijar los temas hubo intervención de ambas partes.

Es evidente que la percepción sensorial del ser humano va cambiando. Por supuesto que en música académica, tenemos ejemplos muchísimo más complejos de tipos de forma musical, pero en el caso de la música de masas, siempre se utilizó la forma canción porque era la más aprehensible para el oyente.

Otro dato de estos tiempos es que ya no se suele utilizar el concepto de genio para denominar a un artista exitoso-concepto surgido a principios del siglo XIX-, sino que este ha sido reemplazado por el de estrella, superestrella o *megaestrella* dependiendo los casos. El contenido ya no es la clave sino la presentación: la imagen

es lo que deslumbra, la imagen lo es todo. Y, la palabra fue legitimada en los años '70 con la canción *Superstar* de *The Carpenters*. Por supuesto, permanecen aquellas estrellas que además vienen acompañadas por algo de talento en su disciplina, eso aún no ha cambiado, afortunadamente.

¿Pero estas obras, son música o no?

Voy a plantear el siguiente método, a ver si da resultado. Mi hipótesis es que si un tema musical resiste un análisis musical entonces debe ser considerado música. Pero el dilema de si una obra es música o no, inmediatamente despierta otro: si la obra en cuestión es arte o no. Una vez resuelto un aspecto aparece el otro, así que los trataré a ambos especialmente en las secciones siguientes.

### El Análisis musical como método para saber si hablamos de música

En mi artículo *Tribute pathétique: a los 50 años de la publicación del Tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer* publicado en 2017 en las Jornadas de Reflexión Académica de esta institución, ya abordé este tema, ya que la música electroacústica y la música experimental son llamadas *arte sonoro* y no música.

En ese escrito la diferencia radicaba en entre los términos *música* y *arte sonoro*.

En ese escrito establecí que, si una obra puede resistir un análisis musical debe ser considerada música.

Generalicé, entonces, todas las expresiones como *música* y descarté el término *arte sonoro*.

Pero el dilema que surgió ahora en estas reflexiones es si toda obra musical debe ser considerada arte. En las secciones anteriores dejé abierta la respuesta y librada a la intención de su creador o su auditor "si la obra fue hecha con arte o es percibida como tal" entonces debe ser considerada artística.

En *Tribute pathétique* analizo la primera obra electroacústica de P. Schaeffer a la cual todos llaman montaje sonoro y yo lo refuto ya que aprueba perfectamente un análisis musical.

De todos modos podemos seguir probando mi hipótesis. Primeramente tenemos que situarnos en un contexto, es decir, a qué sistema responde la obra, si es tonal, modal, atonal, schaefferiana o arte pop, ya que para la música tonal lo fundamental son las alturas y duraciones, es decir que, si una obra tonal no posee alturas y duraciones no pasará la prueba. Y, lo mismo corre para los demás sistemas, ya que a partir de la música atonal, también hay que tener en cuenta el método que cada compositor utilizaba. Voy a proponer un ejemplo para probar mi hipótesis. Me sitúo en el contexto schaefferiano. Desde allí, lo que pudo ocurrírseme como manifestación musical – que podría provocar este debate entre si es música o no- es este ejemplo:

Nos presentan una sinusoide, un Do 4, producido con un programa de edición de sonido como el Audition 3, que dura dos minutos, en un mezzo forte y no fue planeada ni siquiera en stereo. Nos dicen que es una obra musical. Entonces procedo al análisis estructural: diseño rítmico, un valor de dos minutos de duración, diseño melódico o tónico: do 4; diseño armónico: no posee;

diseño dinámico: mezzo forte durante los dos minutos; carácter: el mismo durante los dos minutos; textura: una sola; diseño métrico: no posee; diseño temporal: dos minutos; diseño orquestal: un solo sonido sintético; diseño formal: una sola sección pero sin función; diseño espacial: mono. Es decir que la pieza posee ritmo, melodía, forma, textura, dinámica, carácter, orquestación, tempo y espacialidad. Es decir que, si bien no responde a todos los parámetros musicales como en el caso de la obra de Schaeffer si responde a varios, el hecho es que sus valores no varían. Un ejemplo así podemos encontrarlo perfectamente musicalizando un audiovisual. Y falta el componente principal: ¿fue hecho con la intención de hacer arte? Si la respuesta es afirmativa entonces no hay dudas además de música es arte musical.

¿Qué pasaría si ahora yo dijera que la obra es 4'33" de J. Cage? La obra se trata de un pianista sentado al piano a tapa cerrada durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Aún hoy se discute si es una obra musical o no. Pues podemos aplicarle el mismo análisis que a mi propuesta de la obra de un solo sonido a ver qué resultado obtenemos:

Primero tenemos que cambiar de contexto: se trata de Pop art, es decir, obras que suelen responder a un concepto, o que tienden a poner de relieve un tema polémico.

Según mi análisis, 4'33" posee ritmo: un silencio de 4'33" y, como es un silencio no hay altura, es decir que el diseño melódico fue extraído a propósito, lo mismo que el diseño armónico; pero la obra posee forma, textura, dinámica, carácter, orquestación, tempo y espacialidad. Una de las características está en que los valores de estas variables no varían, como en mi ejemplo de la sinusoide, sólo que en él yo mantuve un sonido tónico para que fuera más fácil de comprender mi planteo. Pero hay muchas obras en las que un mismo parámetro se mantiene igual durante toda o casi toda la obra y aún así sigue siendo música. En el primer movimiento de la 5ta Sinfonía de Beethoven el diseño temporal dice *allegro con brío* (blanca= 108) y se mantiene así hasta el compás 268 donde aparece el bellissimo solo de oboe en Adagio cambiando el diseño orquestal, temporal, textural y, obviamente, el de carácter –ya que, al cambiar un parámetro musical se modifica el carácter y, en este ejemplo cambian varios-. Es decir que el *allegro con brío* se mantuvo invariable durante 267 compases, que es más de la mitad de la obra ya que recorre 502 compases, además de que, luego de ese compás en *Adagio*, en el compás subsiguiente se indica *A tempo*, es decir que se retoma el *allegro con brío*. El parámetro *tempo* entonces, permanece invariable por 501 compases de 502 que comprende toda la obra.

En 4'33" al no haber un diseño melódico o diseño tónico, se podría decir que no hay música, pero no, ya que hay un valor rítmico, un silencio, y los silencios son figuras rítmicas. Lo usual es que sobre ese continuo de silencio se plasmen los sonidos, pero en este caso, la obra es el silencio de base. Entonces, hay parámetros que pueden ser estáticos o extraídos y aún así la obra sigue siendo música mientras resista un análisis musical. Y tanto mi ejemplo como la obra de Cage lo hicieron: respondieron a todos los diseños de modo justificado.

Una obra abierta permite modificaciones que hacen que una misma obra interpretada por un músico y luego por otro parezca dos obras totalmente diferentes, como es el caso de los *Folios* de E. Brown, partituras que pueden leerse como uno desee: lo escrito puede significar alturas, o duraciones, o timbres, o dinámicas, o la conjunción de dos de estos parámetros, etc.

### Considero que, al responder perfectamente a un mínimo análisis musical, una obra debe ser considerada música

Pero la forma, la textura, la dinámica, el carácter también son parámetros que pueden aplicarse a todas las artes. Totalmente de acuerdo. Pero la forma, la textura, la dinámica, el carácter también son parámetros que pueden aplicarse a cualquier situación humana. Totalmente de acuerdo. El arte es producto de la acción humana, es decir que estas variables las encontraremos en actividades tan banales como mirar el *Facebook*, cocinar, hacer las compras, etc. ¿Qué diferencia al arte de todo el resto de las actividades humanas? ¿Tal vez el hecho de poder hacer catarsis y sublimar de manera estética? Para Benjamin, el arte es algo inútil, pero yo creo que su idea es errónea: *el arte nos proporciona el equilibrio que no encontramos en la vida cotidiana.*

*La vida es una mala guionista* solía decir el escritor argentino Emilio Sad.

Esta idea, que veremos si pasa a formar parte de mi definición de música, la encontré insinuada de otro modo en una cuenta de Instagram llamada 90.s violet el 6 de marzo de 2017. En ella postearon una foto de un señor que no se distingue bien que hace, parece estar agachado, pero lo interesante es la frase que estaba escrita sobre la foto *The artista exists because the World is not perfect* (el arte existe porque el mundo no es perfecto). El 7 de diciembre de 2016 asistí al concierto que el grupo de pop rock Suena Supernova, perteneciente al sello discográfico Sony Music, realizó en *La Trastienda*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Primero haré las correspondientes presentaciones y luego comentaré el motivo que los termina involucrando en mi artículo con varios aportes muy interesantes, uno de ellos ya comentado.

Los integrantes de la banda son Leonardo Linares (voz líder, guitarrista y tecladista), Gonzalo Fernández (guitarrista, coreuta), Ezequiel Navarro (bajista y coreuta) y Leandro Verini (baterista y coreuta). Lamentablemente el asunto que me congrega en este escrito no me permite explayarme acerca de la excelente calidad de la música que realiza este conjunto argentino, pero pueden encontrarlos en todas las redes sociales y en este link de Spotify pueden encontrar su primer disco *La ciudad de las luces*: <https://open.spotify.com/album/0DCF1Uu8ChYIKGWZwhulM?ref=wp> y, en estos otros tres videos de esas canciones: <https://www.youtube.com/watch?v=2KGW-pn-5Cs>, <https://www.youtube.com/watch?v=FA-gYd4rgbA>, <https://www.youtube.com/watch?v=67amt69bXBo>. (Para cuando este artículo se publique ya habrá un disco nuevo que podrán encontrar con facilidad en las redes sociales).

Hechas las debidas presentaciones, vuelvo al día del concierto. En un momento, el cantante del grupo, Leonardo Linares se dirigió a la audiencia con el siguiente pedido: “no quiero momias....” Y, como la audiencia empezó a movilizarse en respuesta positiva a su demanda, agregó: “Pero tampoco se descontrolen”. Esta aclaración posterior llamó mucho mi atención, y me dejó pensando: “¿pero, entonces, en qué quedamos?”, hasta que entendí el punto. Su pedido hablaba de mantenernos en un equilibrio, algo que al ser humano le ha costado mucho encontrar desde el principio de sus tiempos como *homo sapiens*. En el concierto funcionó. Pero, ¿qué pasa cuando pedimos o necesitamos ese equilibrio en lo cotidiano? No siempre obtenemos la respuesta que Leo Linares obtuvo de su audiencia. Los auditores respetaron el pedido del líder del grupo por el amor y la devoción que le tienen, a él y a todos los integrantes del mismo. Si en la vida cotidiana nos moviéramos desde ese lugar, con respecto a los otros, tal vez todo sería más sencillo. Como esto no ocurre, el único refugio que nos queda a todos, para encontrar un poco de equilibrio, parece que sigue siendo el arte, ya sea como productores y/o consumidores. A este respecto Leonard Bernstein expresó en uno de los capítulos del programa Omnibus en el cual analiza los facsímiles del primer movimiento de la 5ta Sinfonía de Beethoven:

El compositor, al final, nos deja con el sentimiento de que algo es correcto en el mundo; que algo ha sido producto de una verificación rigurosa; que existe algo que sigue sus propias leyes de forma consistente; algo en lo que podemos confiar y que nunca nos defraudará.

Dilthey se acerca desde un lugar similar al decir

...al satisfacer el hombre – encerrado por el destino y sus propias decisiones vitales en los límites de una determinación de la vida- el secreto afán de llevar a cabo en la fantasía posibilidades vitales que no puede realizar, ensancha su propio ser y el horizonte de sus experiencias de la vida. Le abre los ojos sobre un mundo superior y más fuerte.” (W. Dilthey, 1961: 141).

Agrega que, el oyente es transportado entonces fuera de sus intereses directos ya que el arte es un juego. Lo llama *goce estético*. La satisfacción que el oyente obtiene es en el presente y perdura porque de ella obtiene todo lo que necesita para satisfacerse.

En otra oportunidad, mientras desarrollaba este escrito iba a terminarlo con la frase pero “*esto es harina de otro costal*”. Reflexionando sobre este tema descubrí que, así como la repetición contiene al niño, que pide escuchar su canción favorita diez veces sin cansarse, la repetición también contiene al adulto. Tal vez no necesite escuchar algo o ver algo diez veces al día, pero si necesita cierta continuidad en algunos aspectos, una base que permanezca inmóvil para que el individuo pueda moverse. Esta idea surgió del hecho de notar, por ejemplo, de que páginas tan populares como *Instagram* y *Facebook* cada dos o tres meses estén haciendo modificaciones

en ellas. A esto le sumé algo que sucede desde mucho antes en el mundo no virtual, que cambios en la vida cotidiana. Comprar una prenda de vestir en un local un día y que seis meses después ese local ya no exista. Ir a una sucursal de un banco y que suceda lo mismo. Estar dirigiéndose a un lugar y no encontrarlo cuando apenas unos meses atrás estaba allí, puede llegar a ser muy desconcertante, porque estamos hablando de edificios ya y algunos que proporcionan servicios importantes. A esto hay que agregar los cambios de conducta colectiva más los cambios en la vida personal del individuo. Lo que obtenemos, entonces, es un sujeto en adaptación continua suprimiendo la asimilación y la acomodación, procesos internos básicos para que exista una adaptación en el sentido sano del término, el que desarrolló J. Piaget. Es decir que los cambios no llegan a ser incorporados y entonces no se terminan percibiendo como parte de uno mismo, ya que el sujeto interactuando con el mundo es la forma constitutiva de él como tal. El sujeto no existe sin oposición al objeto. Porque ese objeto es el que le devuelve su imagen. Pero las constantes modificaciones del entorno impiden este mecanismo. En este nuevo paradigma, el sujeto es un *adaptador continuo*, y eso produce un tremendo desequilibrio en los individuos.

Afortunadamente, el arte todavía no ha sido afectada del todo por esta nueva modalidad, ya que siguen respetándose las mismas reglas de construcción estética, devolviéndole al receptor ese estado de equilibrio que cada vez encuentra menos en lo cotidiano, tema que ya planteé en una sección anterior pero que vuelve a introducirse desde otra ventana.

Y concluyo esta sección con algo que posteó Ali Fafre un amigo de Facebook en febrero de 2016, conocedor de Ray Bradbury obviamente, pero preferí su frase por ser más gráfica:

... esta vida no es más que un juego monótono en el que tienes la certeza de obtener dos premios: el dolor y la muerte... feliz el niño que murió al nacer! Más feliz aún aquel que no vino al mundo! Por los dioses! Benditas sean la música, el Arte! Y poder amar! Sin estos oasis, moriríamos de realidad...

### ¿Cómo se decide si algo es arte o no lo es?

El contenido de la sección anterior, si algo es música o no lo es, ahora va a ser el marco dentro del cual se va a debatir otro dilema. Una vez establecido que una obra debe ser considerada música si resiste un análisis musical, pasemos a la polémica que la acompaña: si esa obra musical es arte o no lo es.

Cuando yo estudiaba *Crítica musical* en el Conservatorio Manuel de Falla, los aspectos a tener en cuenta de una obra para evaluar si era una expresión que pudiera llamarse artística eran su *autenticidad*, es decir si la obra era una expresión auténtica, original de su autor y que respondía a su necesidad de expresarse artísticamente y, el otro aspecto era su *grandeza*, esto es, si aportaba algo a su época y si tenía potencial como para aportar algo nuevo. Cuando alguien dice que el tema *La mordidita* es de Ricky Martin parece que el compositor fue él, y no es así. Los compositores fueron Don Omar, Pedro Capó, José Gómez, Yotuel Romero, Beatriz Luen-

go y, por supuesto, Ricky Martin figura entre ellos. Creo que es evidente que la búsqueda es lograr un *hit* y no que un compositor se exprese. Ya estamos hablando de grupos de compositores y arregladores que producen los temas que luego una superestrella llevará a su audiencia de millones. El mercado está perfectamente estudiado y es muy poco probable que cuando aparece uno de estos temas no guste, como ya mencioné anteriormente.

Es decir que, aquello que se evaluaba anteriormente para saber si una obra era artística o no, parece ser una fórmula que no puede aplicarse a la música de masas, o, si se aplica, no pasan la prueba.

Pero la forma de componerla ha cambiado, ya no se trata de un compositor sino de grupos de compositores, ya no se trata de expresiones de un artista sino de producciones que responden a las demandas de un público muy bien estudiado. ¿Quedan entonces estas obras musicales fuera de la categoría de arte?

Si bien estas creaciones pasan perfectamente la prueba de un análisis musical parece que no pasan la prueba que le imponen la de obras de arte antes mencionadas. Por ejemplo, el tema *Chantaje*, cantado por Shakira y Maluma, posee: forma, ritmo, melodía, armonía, orquestación, texturas, dinámicas, etc., es decir que soporta perfectamente un análisis musical. Pero no puede ser considerada una obra de arte ya que no es expresión auténtica de un compositor – supuestamente los compositores son Shakira y Maluma, pero detrás de ellos hay dos productores más *El Genio* y Kevin Jimenez y tres compositores: Joel López Castro (que aparece como el principal), Kevin Jimenez, Bryan Chaverra -como creo que no aporta nada esencial al arte de su tiempo.

Veamos si hay alguna otra manera de evaluar si una obra musical es artística o no.

En setiembre de 2016 me tomé unas *selfies* y las subí a mi *Facebook* e *Instagram*, e hice tres breves videos con música también mía, que subí a *Youtube*, y denominé: *Body art* en todos los casos. Están extremadamente editadas con los recursos de los que dispongo: *Microsoft picture 2010* y los efectos que tiene mi *Smart phone*.

Mis *selfies* eran desnudos artísticos donde me cubría con mi largo cabello. A todas mis amistades de la Web parecían gustarles hasta que un lego en materia artística, Juan C. Muñoz, posteo lo siguiente, a manera de comentario: “No quiero que te enojés, pero sacarte una foto y subirla, no tiene nada que ver con el arte, sino millones de personas serian artistas.”

Este comentario que, en principio me desconcertó y me hizo recordar el final del Soneto *Verdad* de Antonio Plaza Llamas: “que Dios formó a los tontos, porque quiso abatir el orgullo del talento”, pero, al instante siguiente, y sin prever yo lo que iba a ocurrir, ese comentario terminó siendo un gran aporte para mi búsqueda de una definición de música.

Por un lado, parece ser que si lo hizo un famoso es arte... pero que yo sepa hay mucho famoso que de artista no tiene nada... Es decir que, tal vez se juegue aquí por un lado, el *principio de autoridad* y, por otro, esto me llevó a esbozar y escribir el siguiente razonamiento que me aportó mucho material para este escrito. A esa persona le contesté:

Para que sea arte debe tenerse en cuenta la intención: si la intención es hacer arte, entonces es arte, es muy simple. Y, en el caso de las *selfies*, solo son una nueva forma de sacarse fotos y, la fotografía es una disciplina artística, así que se puede aplicar el mismo razonamiento. Estamos en el siglo XXI, la fotografía se modernizó como todo. O sea que, para que sea arte fotográfico parece que ya no es necesario que haya un fotógrafo, una cámara especial o, como ocurre en la música electroacústica, ya no son necesarios los intérpretes en vivo. Si vemos ambos casos, en las *selfies* el fotógrafo es uno mismo así como en la música electroacústica el intérprete es el compositor y, ambas expresiones, la obra electroacústica y la foto quedan grabadas. Yo en estas *selfies* veo arte, porque mi intención fue artística desde el comienzo.

Tratar de definir qué es arte, nos lleva a un debate todavía no resuelto: qué es arte y qué no lo es. No se puede decir que algo es artístico porque nos gustó o porque es bonito, o a la inversa, porque no es de nuestro agrado.

Yo considero que algo es arte simplemente si existió la intención de hacer arte o si es percibido como un hecho artístico.

Algo similar planteó Marcel Duchamp en 1917 en una exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York con su obra *La fuente*: un objeto es considerado arte dependiendo del lugar en donde se lo coloque. Un mingitorio dentro de un Museo es una obra de arte porque si nos colocamos en el nivel del contexto. Este contexto está dentro del Eje Estético ya que se refiere a cómo percibimos un objeto. En Coto de Parque Chacabuco tenemos fotos de los años 1930 o un poco más del parque mencionado- no se sabe de quién- que podrían ser la contracara de lo que hizo Duchamp: por estar en un supermercado dejan de ser arte, porque nadie las mira de ese modo. Entonces, retomo y rechazo lo que dijo Duchamp, que en ese momento abrió una enorme puerta pero, esa puerta, a mí me lleva a otro camino: el arte tampoco lo determina el contexto sino la intención con que uno hace las cosas o las ve.

A este respecto también intervienen los materiales con los que uno realiza la obra. Una cuchara, si es utilizada para tomar sopa tiene la función de ayudar al individuo a proveerse de alimento, pero si la utilizo para hacer una sección de percusión en una musical, se convierte en un instrumento musical. Y no importa si la sopa la tomé en el museo o si la obra la interpreto en la cocina. Es decir que el contexto es irrelevante, lo que cuenta es la intención con que se hacen las cosas.

Por ejemplo, los elementos que yo utilicé para mis *selfies* artísticas fueron los mismos que puede utilizar cualquier persona para una foto común: una cámara de celular, editor de fotos de Office y editor de fotos del *smarthphone*. Si bien son los mismos medios que utilicé para las fotos de mi cumpleaños, la intención en el caso de las *selfies* que denominé primeramente *body art* era artística. Las fotos de mi cumpleaños sólo las tengo para recordar un lindo momento con amistades.

Lo relevante entonces es la intención del productor (Eje Poético) y/o del auditor (Eje Estético) con que se abordó el material o hecho. Separo la intención del productor de la del observador porque, en algún caso la intención

artística del productor puede ser inconsciente, pero si nos guiamos por lo que dice W. Dilthey, si existió la intención de hacer arte por parte del productor, el observador la percibirá como tal: “La poesía surgió del impulso de expresar vivencias y no de la necesidad de provocar la impresión poética. Lo que es configurado por el sentimiento vuelve a conmover al sentimiento, del mismo modo, aunque atenuado.” (W. Dilthey, 1961: 135).

En el Estudio Preliminar de la poética de Aristóteles se cita esta frase: “Y así, se persuaden mejor quienes están apasionados; y también, más verdaderamente conmueve el conmovido, y más enfurece el airado.” (Aristóteles, 2003:91)

Y es comentada del siguiente modo: “Pues, muy mal puede aquel suscitar las emociones que no ha sentido, ni persuadir sino se persuade, ni comunicar la experiencia del límite si no se ha estado en él” (Aristóteles, 2003, estudio preliminar: 12). W. Dilthey toma esta idea como vimos y agrega: “El proceso que se desenvuelve en el poeta es semejante al de su lector y oyente” (Dilthey, 1961:135)

En conclusión, un material es artístico si existió la intención de hacer arte o si es visto como un hecho artístico. Es decir que, respondiendo al interrogante de la sección anterior que abrió paso a esta nueva reflexión, tanto para la música burguesa, como para la música académica o música por la música, hay que tener en cuenta si, al ser creada existió la intención de hacer arte o si, al ser percibida, puede ser considerada un hecho artístico. Dejo al criterio de cada uno la respuesta pero recomiendo que sea abordada con una mente abierta y conocimientos profundos de música en particular y arte en general. Habría que proponer, entonces una nueva clasificación: música y arte musical, que, perfectamente puedan corresponderse con las de arte burgués y arte por el arte de Bourdieu, respectivamente.

Si se trata de hacer música para entretener o para que los fans de Shakira la escuchen cantar un rato, porque la aman, creo que el motivo que está detrás de estas producciones es sólo darle el gusto a millones de personas de saber que su artista favorito sigue allí para ellos. Como recibir un llamado de una amistad que vive al otro lado del mundo. Creo que este ejemplo y planteado así, nos deja claro que se trata de música y no de arte musical.

Veremos, al final del escrito, si la intención con que fue realizada una obra forma parte de mi definición de qué es la música.

### Los aportes de la tecnología al arte

Tomé el concepto de *selfie art* como un aporte a la fotografía digital y, como veremos a continuación, al arte marginal, pero esto me llevó a reflexionar acerca de los aportes de la tecnología al arte en general.

Cuando comencé mis experimentaciones con *selfies*, las denominé *body art* como mencioné anteriormente. Pero, poco después modifiqué el término creando el concepto de *selfie artística* (*Artistic selfie*) y, en consecuencia, la subdisciplina de la fotografía que creé sería *Selfie art*. Yo comencé a realizar este tipo de expresiones en 2008 cuando apenas aparecían los primeros celulares con cámara. El primer trabajo que realice lo titulé Maface (Mi

rostro) y con ellas hice un video con música de Debussy, “La niña de los cabellos de lino” y lo subí a Youtube. La intención era que fueran fotos artísticas – aunque todavía no tenía los conceptos de *selfie artística ni selfie art* – y que la música acompañara la aparición de las fotos. Para editarlas utilicé el Microsoft picture y el video lo realicé con el Windows Movie maker. El link es: [https://www.youtube.com/watch?v=VmM\\_7WEZ5CM](https://www.youtube.com/watch?v=VmM_7WEZ5CM).

El primer video de *Selfie art* puede encontrarse en <https://youtu.be/AhSUKh1BddY>. Luego de ese video realicé varios más, al descubrir lo que se encontraba detrás de ello: un nuevo concepto, un nuevo aporte a la fotografía digital con celular. (De hecho se aceptan fotografías tomadas con celulares en los concursos de fotografía como el de ATE de 2016)

Mis incursiones en la fotografía digital, además de aportar una reflexión acerca de qué es arte y qué no lo es, podemos decir que, en el campo de la fotografía, serviría de ejemplo de arte marginal según Bourdieu, ya que, si bien estudié dibujo e historia de las artes plásticas no tengo un título que me habilite como fotógrafa o pintora, es decir que fue producido ilegalmente en materia académica. Pero según Bourdieu yo tendría que ser una persona de clase social baja y yo pertenezco a la clase burguesa. Es decir que, la definición de Bourdieu no se aplica del todo a este caso como a ninguno del siglo XXI. ¿Arte marginal hecho por burgueses? Es concluyente entonces que, la condición social del productor ya no es un factor determinante para el tipo de arte que realiza sociológicamente hablando.

En enero de 2017 gracias al comentario de un escritor estadounidense amigo de Facebook Joe Meztler, amplíé el concepto de *selfie art*. El escritor comentó: *interestig series* (interesantes series), acerca de unas fotos mías que eran la misma, pero con diferentes efectos en cada una. En realidad, esa es la práctica que vengo haciendo desde entonces, me refiero a tomar una foto y transformarla con todos los efectos que le queden bien – en algunos casos sólo logré una nueva de la original y en otros más de cuarenta...-, pero la palabra “serie” me hizo pensar en las serigrafías del genial Andy Warhol, y le agregué entonces el término *selfie art serie* cuando se trata de más de un mínimo de tres fotos con efectos que entran dentro del concepto de *selfie artística*. Con ellas he realizado videos incluso, que tengo subidos en mi canal de Youtube. No hay un máximo de fotos pero si el mínimo es tres, para que sea serial. Como se puede apreciar, todo lo que ocurre en mi camino me inspira. Se trataría entonces de obras abiertas ya que el espectador podría colocarlas en el orden que desee.

Para Benjamin estas obras, al ser susceptibles de tanta reproducción, perderían lo que el llamaba aura pero a mí me parece que la introducción de las nuevas tecnologías en el arte está haciendo maravillas. Y, por suerte los artistas y educadores están inclinándose también a hacia esta postura. Un ejemplo de ello son las Jornadas de Arte, Música y Tecnología que se llevaron a cabo en la Universidad de Quilmes del 22 al 24 de mayo de 2017 y en las cuales tuve el agrado de participar con una obra electroacústica de mi composición. En el evento creado en su página de Facebook decía al respecto:

Las nuevas tecnologías informáticas han provocado un cambio de paradigma en las últimas décadas en el mundo de la producción artística contemporánea. Dar cuenta de cómo se relacionan estas nuevas formas de creación, vinculando diferentes movimientos, estéticas y obras, brindando un espacio de discusión a exponentes referenciales de este campo, es sin duda una escala en nuestro compromiso de hacer de la educación artística una actividad cada vez más inclusiva y profesionalizada.

Creo que es fascinante poder lograr fotos que no hubiera sido posible tomar en la realidad gracias a los efectos de los programas de edición de fotos, o crear sonidos que no se hubieran podido producir de no existir los programas de edición sonora. La intención del artista es agregar cosas a este mundo porque con lo que hay no le alcanza, o le es extraño por ser demasiado ordinario. Los artistas necesitamos crear nuestro propio mundo, algo que nos refleje, y todo aquello que nos permita lograrlo será bienvenido. ¿Por qué componer más música si con todo lo que hay alcanza y sobra? Al artista no le alcanza, no se halla en lo que hay, necesita un giro de tuerca más y entonces surge otra obra.

Y con esto me voy a ir a aclarar otro tema, que está en el pasillo de este escenario, pero que es necesario tocar y sencillo de resolver. Hay artistas que no crean nada, que solo reproducen obras ya creadas por otros sin modificar nada. Bueno, a mi criterio esas personas no serían artistas sino que tendrían un oficio: guitarrista, violinista, bailarín, etc. Un artista es una persona que no sólo recrea un hecho artístico sino que también lo modifica y renueva, pero que, principalmente, crea producciones nuevas. De todos modos, el valor del reproductor es importantísimo, gracias a ellos llegan a nosotros obras antiquísimas que se mantienen vivas. Sin ellos, por ejemplo, mis escritos no serían posibles ya que no tendría material para analizar.

Y termino esta sección comentando que, en *Instagram* el hashtag *#selfie art* lo tuve que crear yo porque no existía y, actualmente ya está siendo utilizado masivamente, con más de veintisiete mil *posts*, más allá de que sean artísticos como los míos o no.

Crear algo que antes no existía, aportar algo a este mundo, gratifica. Y todavía hay muchos huecos que llenar. El cambio de paradigma apenas ha comenzado y, por este motivo, necesita de una nueva definición de qué es la música.

Veremos si este cambio de paradigma, la tecnología como una herramienta positiva para la producción artística, es un aspecto con potencial suficiente para formar parte de mi definición de música.

### Otras formas de clasificar la música

Otra forma de clasificar la música es por la función que cumple, por ejemplo y muy a menudo, la encontramos como recurso de otra disciplina. En la danza se puede bailar esa música pero también puede ser solo un recurso para que los movimientos del bailarín sean coordinados cronométricamente. Cuando el bailarín hace barra perfectamente podría realizar los mismos movimientos al sonar de un metrónomo. La idea de que bailar implica moverse con música es errónea. Un bailarín puede perfectamente bailar esa silla, una hamburguesa o la tristeza.

Para la pedagogía musical es objeto de conocimiento, objeto de enseñanza y objeto de estudio constante como sucede en mi caso.

...Algo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas” (Gadamer, 1991:54).

Pero existe una modalidad que todos utilizamos- a veces sin darnos cuenta- que se corresponde directamente con el aspecto simbólico que menciona Gadamer, donde es el oyente el que termina de completar la obra como le parece. El locutor Juaní Martínez del programa *Guasap* de Radio 101.5, que es transmitido de lunes a viernes de 9 a 13 hs., un día dijo algo muy interesante al respecto: “Este tema que acabamos de escuchar es para lavar el auto. También tenemos música para consultorio de dentista...” y dio algunos ejemplos más. Lamentablemente no anoté la fecha de lo que expuso ni a qué tema se refería, pero fue en agosto de 2016 durante su programa. La clasificación música para consultorio de dentista hace alusión a la *background music* la cual es seleccionada de acuerdo al lugar en donde uno se encuentra. No es lo mismo lo que escuchamos como *background music* en una tienda de ropa que en un restaurante. Si bien ambas deben incitar al consumismo, a que el cliente olvide por un momento el mundo exterior y se concentre en comprar, la música de la tienda de ropa debe ser movida, moderna, estimulante en cambio la del restaurante necesita ser más tranquila para crear un clima más relajado. Por supuesto que esto no siempre sucede así, por eso en algunos lugares nos preguntamos “¿por qué la música está tan fuerte?” Tal vez no sea sólo que esté fuerte sino que haya sido mal elegida porque no se tiene idea de para qué funciona la música de fondo.

Otro ejemplo de este tipo me lo dio Gonzalo Fernández, guitarrista del grupo *Suena Supernova*, ya mencionado, cuando en una historia de *Instagram* figuraba una foto de un tema de su playlist (“*There is a light that never goes out*” de *The Smiths*) y, sobre él, esta inscripción: “*Canción Nº1 del ranking temas para la lluvia*” (Obviamente se trataba de un día tremendamente lluvioso en toda la costa bonaerense). Con esto circulamos de nuevo por la idea ya explicada de cómo, si bien el compositor tiene presente al oyente al crear su obra, no puede prever todas las posibilidades de aprehensión que realizará el escucha. El compositor podrá pensar en todas las reglas de composición, saber qué diseño conviene seleccionar para cada parámetro, pero siempre van a quedar huecos por los que el oyente va a meterse y hacer su aporte.

Muchos compositores intentaron llenar esos huecos realizando composiciones de música para relajarse por ejemplo, pero aún así yo puedo tomar uno de esos temas y bailar. Es imposible llenar ese espacio que no solo siempre queda abierto sino que debe permanecer así porque también es una regla a respetar de la obra de arte. En *Youtube* y *Spotify* podemos encontrar *playlists* armadas como *música para dormir*, *música para fiestas*, *música para estudiar*, *música para levantar el ánimo*, *música para hacer ejercicio*, etc., armadas con obras de géneros muy variados y hasta opuestos.

De hecho, en la música que yo utilizo, encontré que aplico este sistema. Contando, encontré seis clases di-

ferentes: música que me gusta escuchar, música que me gusta bailar, música que me gusta cantar, música que me interesa para analizar, música que utilizo de fondo y música que me gusta componer. Por supuesto que, muchas obras intercambian de categoría dependiendo de las necesidades del momento.

Hay circunstancias especiales, donde la música adquiere sí o sí la forma de una clase, como música de o música para. Tal es el caso de la música de o para películas, con lo cual se la puede considerar un género musical y ya no una clasificación.

En la época del cine mudo, las películas se musicalizaban con un continuo sonoro: un pianista en bambalinas que tocaba durante toda la transmisión. Con el advenimiento del cine sonoro aparecen los compositores de música para películas y crean el género que se llamará *Sinfonismo clásico cinematográfico*. Este tipo de composiciones mantenía también este continuo sonoro como fondo, aunque con materiales musicales orquestales que evocaban las composiciones de los románticos del siglo anterior. Será con Orson Wells y Alfred Hitchcock y los compositores de la música de sus películas que la música pasará a adquirir otra función. Uno de los más destacados fue Bernard Hermann.

Muchos cineastas encontraron en los leit motifs una herramienta clave para acompañar sus películas. El más recordado siempre será el de Psicosis de 1961 de A. Hitchcock, música compuesta por el mencionado B. Hermann. Esta práctica se continúa hoy en día y suele ser un recurso más para subrayar la película y grabarla más fuertemente en su *audiovisor*. En Italia se utilizó muchísimo por F. Fellini y L. Visconti, a través de Nino Rota. Rota fue adoptado inmediatamente por el cine hollywoodense, pasando previamente por Inglaterra con *Romeo and Juliet* y la hermosa canción *A time for us* que se vuelve su leitmotiv hasta llegar a *The Godfather* en 1972 y *The Godfather II* dos años después. En las películas donde sólo hay un *leit motive*, éste se convierte en sinónimo de la película. En otros casos hay varios motivos conductores: algunos aluden a un personaje, a una situación, a una emoción, etc. Algunos ejemplos de los más actuales y que utilizaron este recurso de manera inolvidable son *Starwars*, *Speed*, *Gladiator*, *Les choristes*. (Para profundizar en este tema consultar “Análisis de la banda sonora de la película Los coreutas, de mi autoría, publicado por estas Jornadas en 2013).

Decidí ubicar las reflexiones de C. Saitta en esta sección porque él se basa en cómo la vivencia el oyente, dejando de lado la obra en sí y la poiesis de origen. La clasificación que realiza es la música como espectáculo, la música como magia y la música como arte. En el primer caso, la música como espectáculo, nos dice que esto responde al hecho de utilizar la música para hacer catarsis. Se refiere a la música de masas, pero la música académica también conmueve extremadamente las emociones hasta llegar a la catarsis.

Según Saitta el artista de masas hace que el público se cargue de emociones, se excite y descargue allí, pero la catarsis se produce desde vivencias más profundas y externas al concierto o show, la música en sí misma no la provoca ya que cada individuo la percibe de modo di-

ferente. La catarsis se realiza durante el espectáculo, tal cual la describe Aristóteles en su Poética para las tragedias griegas. Se lo llama también *Júbilo epistemológico*, el cual consiste en el re-conocimiento de aquello que el poeta ha construido a partir del conocimiento.

Cuando Saitta se refiere a la música como magia habla de utilizarla como parte de un ritual. Se trataría del arte supeditado a las prácticas rituales.

La música como arte es definido prácticamente como el arte por el arte de Bourdieu pero sin hablar del origen social de los productores sino simplemente que se trata de innovar y crear, que se trata de obras que hablan de sí misma – ancla en el Eje inmanente- y que son el producto de las vivencias del productor, es decir que son auténticas expresiones del creador, pudiendo relacionar esta reflexión con el concepto de metáfora epistemológica de Eco.

La visión del arte de C. Saitta es principalmente social, es decir, centrada en el receptor, como aclaré antes de presentarlas.

Otra forma de utilización de la música con otros fines es la que se realiza en musicoterapia: como recurso para que el paciente se exprese. Esta práctica de la música para curar es bastante antigua, J. Alvin menciona el caso del cantante Farinelli y cómo con su canto alivió la melancolía que sufría el rey Felipe V de España. Aparentemente lo curó ya que el rey nunca más padeció de depresión. Hasta la muerte del rey, Farinelli permaneció a su servicio, dejando los escenarios para cantar exclusivamente para él. El psicoanálisis no existía aún, así que no podemos saber cuánto hubo de musical y cuánto de terapéutico en el vínculo lo que fomentó la cura.

Y dejé como última función la que tal vez haya sido la primera de la música: alabar a los dioses. Empezó como práctica pagana, luego pasó al cristianismo y hoy en día sabemos que aparece en todas las prácticas religiosas. La música, principalmente cantada, se utiliza durante los servicios religiosos como si la voz cantada pudiera llegar con mayor facilidad a oídos divinos.

La música es el arte masivo por excelencia y si nos remitimos a lo que dice Alvin, encontramos una posible explicación.

Cuando el hombre creó la música suponía todavía, que tenía origen sobrenatural y que no era su obra... en todas las civilizaciones conocidas, la música ha sido tenida por producto de origen divino. En todas partes fue considerada no como una creación del hombre sino como la obra de un ser sobrenatural. No hay nada similar en la historia del arte o el dibujo. Naturalmente, el hombre ha dado a la música los poderes que atribuía a los dioses.”(...)”el empleo de cantos mágicos es uno de los hechos más antiguos en la historia del hombre y tiene una importancia única en la historia de la civilización. (Alvin, 1984:19).

Actualmente esta función de la música se ha reducido pero el lego en materia musical le sigue atribuyendo poderes especiales. Tal vez ya no la consideran producto de una divinidad pero si es percibida como algo misterioso, mágico por las emociones que pueden canalizar a través de ella. El concepto de genio ha sido reemplazado

por el de super estrella, como ya mencioné, pero entonces sigue conservando algo que no es parte de este planeta: un ser cósmico que hecho hombre, produce música. Veremos a continuación si, el hecho de que la música encarna, por lo visto, siempre, alguna función pasa a formar parte de mi definición de requisitos para que algo sea considerado música.

### La definición de música

Si bien, antes de comenzar el artículo, ya tenía algo esbozada la definición, se fue modificando a medida que transcurrieron los diferentes hechos que fui relatando. Lo que ya tenía preparado era el comienzo y el final, la parte central fue modificada por extracciones o agregados. Luego de plasmar mi definición explicaré y justificaré cada segmento que la compone, además de explicar por qué algunos quedaron fuera de ella.

Previamente es obligatorio aclarar cuál es la disciplina de la que se habla, para contextualizar adecuadamente lo que se va a decir, que es lo que hace Gadamer al presentar sus conceptos comunes a todas las artes desde la antropología, o Bourdieu, que hace su clasificación del arte desde la sociología, lo cual inferimos por el hecho de que él era sociólogo. Con Eco la disciplina es la epistemología y, Saitta, no dice desde donde habla pero es de suponer que lo hace desde una *estésis* sociológica. En el caso de T. Cromberg sus comentarios surgen de su posición de compositor primero y de intérprete después, es decir que es principalmente *poiética*. En mi caso, la disciplina desde la que trabajo es la *Semiología Musical* pero no dejo afuera las visiones del arte desde otras disciplinas de los pensadores mencionados, aunque las traduzco a mi disciplina de base. Entonces, y aclarados todos los puntos posibles de serlo, mi definición de qué es la música para estos tiempos sería la siguiente:

Música: *poiesis* sonora organizada desde algún sistema y/o método estético relacionado con la época en la que tuvo origen, adquiriendo diferentes funciones estéticas, habiendo respondido a una intención de hacer arte o no y que puede resistir un análisis musical.

Al decir *poiesis* sonora intento presentar la definición desde el Eje inmanente, es decir, dándole primeramente entidad a la obra en sí misma, algo que comenté veía ausente en las reflexiones de los pensadores que entrelacé en este escrito.

La palabra *poiesis* significa en griego “creación”, pero preferí utilizar el término original para que, una alusión al Eje *poiético*, entrara en escena desde el inicio. Dentro de este proceso de creación del compositor que resulta en una nueva obra, entrarían los conceptos utilizados por T. Cormberg y Gadamer: el artista se expresa a sí mismo través de su obra adquiriendo ella la calidad de espejo de su creador, más allá de que lo que refleje sea o no visible a sus ojos o a los del otro; comunica algo que el oyente terminará de completar si se reconoce o no en la obra; el compositor utilizará sus conocimientos recaídos en la inmediatez y los pondrá en juego: el artista jugará con sus ideas, con los materiales, explorará métodos y técnicas, siendo, ese juego, similar a los juegos de los niños: tomado muy en serio y sin ser considerado sinónimo de pla-

cer constante. Estas características pueden aplicarse para el concepto de fiesta, ya que, dentro de una celebración pueden ocurrir infinidad de hechos, estados emocionales, situaciones inesperadas, etc. Es decir que, componer es un juego y una fiesta. También ser oyente se convertirá en un juego y una fiesta, ambas vivencias compartiendo las mismas características que para el compositor y otras nuevas que agregará para completarla.

El sistema o método se refiere a que el compositor puede plantarse en medio de un sistema ya establecido como el tonal, atonal, electroacústico, etc. o crear su propio método de composición como suelen hacer todavía compositores como C. Saitta y Jorge Sad Levi, en Argentina, práctica que surgió en el mundo en los años '70.

La palabra *estética* es utilizada con el sentido que le dio A. Baumgarten hacia 1735 como apreciación de la belleza artística y no con el sentido de percepción original de la palabra griega *aisthesis*, que también se utilizó en esta definición. Se trata de la búsqueda de la belleza desde la proporción, idea que utilizo si me preguntan qué es para mí el arte.

Relaciono a la obra con la época por ser producida por un individuo que está inmerso en un contexto social, geográfico e histórico que influye en él lo desee o no, además de que los elementos con los que lleve a cabo su composición también dependerán de la época en que fue compuesta la obra. No se compusieron obras para piano hasta que el instrumento se creó y estuvo lo suficientemente perfeccionado, como tampoco se utilizaría la cinta magnética, ahora reemplazada por la informática, antes de ser inventadas.

El Eje *Estésico* está cubierto ya desde que entra en escena el compositor quien tiene al oyente presente e incorporado, e incluso el hecho de a qué tipo de público es dirigida la obra, con lo cual la clasificación de Bourdieu –actualizada– también está presente en la definición: música burguesa por un lado, arte por el arte para los académicos y mi nueva concepción de arte social.

Pero además de que el oyente ya está contemplado desde el inicio, consideré que debía ser parte de la definición el hecho de que, la música, parece adquirir siempre alguna función y, aunque su función solo sea hacer música por hacer música – o escuchar música por escuchar música-, esto debe ser pensado al componerla o como resultado de la resignificación que le da el oyente, aludiendo, de este modo, el aspecto simbólico del arte que desarrolla Gadamer.

La intención de hacer arte o no fue explicada exhaustivamente en el cuerpo del escrito y lo mismo ocurre con la cuestión acerca del análisis musical.

Es decir que, por lo visto todos los conceptos analizados en el artículo están, de un modo u otro, formando parte de mi definición, ya que fueron superados, suprimidos y conservados por otras instancias. La definición, debe ir, evidentemente, acompañada de todo el escrito que me llevó a desarrollarla, ya que extraída del mismo, se empobrece, además de que hay que comprender de dónde surge cada uno de sus componentes. Es decir que, entonces no puedo definir la música con unas pocas palabras y, teniendo en cuenta la complejidad de la disciplina que trato de definir, tal vez no sea posible. O, por

lo menos, no lo es para mí en este momento, ya que mi postura ante la música se corresponde con mi cosmovisión y mi definición fue producida para estos tiempos.

### Referencias bibliográficas

- Alvin, J. "Musicoterapia", Editorial Paidós, colección *Paidós Educador*, Barcelona, España, 1984
- Aristóteles, "Poética", Editorial Gradifco, 2003, Bs. As., Argentina.
- Benjamin, W, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Editorial Taurus, España, 1989.
- Bourdieu, Pierre, "Campo de poder, campo intelectual", Editorial Cuadrata, Bs. As., Argentina, 2003. Charalampos Magoulas, "Topos y tropos en la Retórica de Aristóteles: una lección hacia una semiótica de la recepción", Universidad de Franche-Comté Laboratorio: LASELDI, 2015, <http://www.toposytropos.com.ar/N8/decires/aristoteles4.html>
- Cohan, J. "La personalidad del artista" Editorial Paidós, 1995, Bs. As., Argentina.
- Chevallard, Ives, "La trasposición didáctica: del saber sabio al saber enseñado", Editorial Aique, Bs. As., Argentina, 2005
- Delalande, François, "La música es un juego de niños", Editorial Ricordi, Bs. As., Argentina, 1995.
- Dilthey, W. "Poética" traducido por Elsa Taberning (Profesora de Filosofía y letras de la Universidad de Tucumán) Editorial Losada, Bs. As., Argentina, segunda edición 1961
- Eco, Umberto "Obra Abierta", Editorial Planeta Agostini, Bs. As., Argentina, 1992 (primera edición 1962).
- Gadamer, H.G. "De la actualidad de lo bello" Editorial Paidós, España, 1991.
- Hume, D. "De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto" Editorial Biblos, Bs. As., Argentina, 2003.
- Labbate, G. "Análisis de la banda sonora de la película los coreutas", Jornadas de Reflexión Académica 2013, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Bs. As., Argentina
- Labbate, G. "La semiología musical aplicada a la didáctica de la música", Jornadas de Reflexión Académica 2016, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Bs. As., Argentina
- Labbate, G. "Tribute Pathétique: a los 50 años de la publicación del tratado de los objetos musicales de p. Schaeffer", Jornadas de Reflexión Académica 2016, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Bs. As., Argentina
- Labbate, G. "El concepto de estructura", Jornadas de Reflexión Académica 2017, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Bs. As., Argentina.
- Nattiez, Jean Jacques, "De la semiología general a la semiología de la música", El ejemplo de a Cathédrale Engloutie, de Debussy, traducción de una versión revisada por el autor, del artículo "De la semiologie générales a la semiologie musical", L'Exemple de La Cathédrale Engloutie, de Debussy, Quebec, Canadá, Editorial Protée, vol. XXV, N° 2, 1997, traducción Mario Stern.
- Plaza llamas, A. "Una verdad" (Soneto)<http://www.poesi.as/apl0007.htm>
- Pessoa, F., "Libro del desasosiego" organizada por Richard Zenith, Editorial El Acanalado, España, 2002.
- Piaget, Jean, "Los seis estadios de la inteligencia", Editorial Albor, Barcelona, España, 1995.
- Saitta, C. "Música, cine, pedagogía entre otros" editado por el Centro mexicano para la música y artes sonoras (CMMAS) disponible en [www.cmmas.org/librosaitta](http://www.cmmas.org/librosaitta) 2014 Michoacán, México.
- Schweitzer, Albert "J.S.Bach: el músico poeta", Editorial Ricordi, 1955, Buenos Aires, Argentina
- Swanwick, Keith, "Música, pensamiento y educación", traducción Manuel Alasagasti, Editorial Morata S. A., Madrid, España, 1991.
- Troiani, G.- Forino, H, "Apuntes de teoría musical", Editorial Ricordi, Bs. As. Argentina, 1987.

**Abstract:** It seems that in the twentieth century there were many thinkers who posed their reflections on music in particular - and / or art in general. It was not about definitions but about descriptions and classifications of the artistic. This writing is an attempt to outline that definition of missing music. In it you will also find all the material on which I relied to arrive at my own definition of what music is.

**Keywords:** music – music semiology - definition - art

**Resumo:** Parece que no século XX teve muitos pensadores que posaram suas reflexões na música em particular - e / ou arte em general-. Não se tratou de definições sina de descrições e classificações do artístico. Este escrito é uma tentativa de esboçar essa definição de música faltante. Nele também encontrarão todo o material no qual eu confiei para chegar a minha própria definição de que é a música.

**Palavras chave:** música - semiologia musical - arte selfie - definição - arte

<sup>(1)</sup> **Griselda Labbate.** Profesora Superior en Educación Musical egresada del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla, donde además se perfeccionó en Canto y composición. Posgraduada en Semiología Musical (U.B.A.), en Retórica Musical y en Dirección Coral (I.U.N.A.).