

**Sozio, Juan Ángel**

*La definición tradicional de “música”. Una lectura y sus consecuencias inmediatas*

VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 1991

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Sozio, Juan A. “La definición tradicional de “música” : una lectura y sus consecuencias inmediatas” [en línea]. Jornadas Argentinas de Musicología, VI ; Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, V, 21-24 agosto 1991. Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=contribuciones&d=definicion-tradicional-musica-lectura> [Fecha de consulta: .....]

## **VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.**

### **LA DEFINICION TRADICIONAL DE «MUSICA»: UNA LECTURA Y SUS CONSECUENCIAS INMEDIATAS**

por Juan Angel Sozio.

Publicada con el título La Definición tradicional de música. Construcción y utilización de una herramienta conceptual en el Boletín de Investigación Educativo-Musical del Centro de investigación en Educación Musical del Collegium Musicum de Buenos Aires (CIEM) - Nº 17, Año 6, Buenos Aires, agosto de 1999.

**RESUMEN:** El autor analiza la definición tradicional de «música», como el arte de combinar los sonidos. A partir de ese análisis extrae ciertas condiciones que le permiten establecer categorías de discriminación para catalogar a las obras producidas con sonidos en grupos diferenciados.

Antes de iniciar mi exposición quisiera expresar mi reconocimiento al Maestro Francisco Kröpfl cuyas ideas han dado gérmen a éste trabajo y agradecer especialmente al Doctor Raúl Serroni-Copello, Presidente de la Asociación Argentina de Psicología (ADIP) que me guió en todas las etapas de su elaboración, con una paciencia que no merezco incluso en momentos personales muy penosos para él. Por esto último me permito dedicar a la memoria de Hugo Sessa estas líneas que pasaré a leer a continuación.

### **INTRODUCCION**

En esta ponencia examinaré, desde el punto de vista semiótico, la definición tradicional de «música», es decir, la definición según la cual la música es el arte de combinar los sonidos. A pesar de la opinión de muchos de mis colegas, me parece que esta definición contiene, en toda su sencillez, el fundamento imprescindible para catalogar con un criterio técnico el hecho musical. Debo decir, además, que cuando aludo a un criterio técnico quiero referirme a una catalogación

que se ocupe de los elementos musicales en sí, evitando de este modo categorías de orden estético y finalista, categorías como «el lenguaje de los sentimientos» o «la representación de la armonía del mundo», y tantas otras, que pertenecen en rigor a otras áreas de discusión (cf.Fubini,1976). Por otra parte, me importa enfatizar que no se trata de un examen capaz de definir de una vez y para siempre la música, sino, más bien, capaz de tipificar operativamente los productos de esa actividad desde sus características comunes, más allá de los términos que el uso les ha asignado. Y también quiero dejar en claro que el adjetivo «musical» , como definidor de una categoría, será utilizado como consecuencia lógica de las premisas aportadas, no como una categorización estética respecto de una obra sonora. En otras palabras, cuando afirme que determinadas obras son no musicales estaré enunciando que son obras que no entran dentro de cierta categoría, de donde no se sigue ningún juicio sobre su valor estético.

Por último, y antes de desarrollar el tema que nos convoca, quiero explicitar dos restricciones y una observación. En mi exposición me referiré, siguiendo el esquema de Shannon (1949), a lo concerniente al emisor y al mensaje emitido, pero no al receptor ni al mensaje recibido; pues «el arte de combinar los sonidos» alude a la actividad del primero y a su resultado, pero nada dice de lo entendido por el receptor. En cuando a la segunda restricción, y teniendo en cuenta que Kröpfl (1985) distingue cuatro áreas de experiencia del fenómeno musical (1-el estímulo sonoro per se; 2-el estímulo cinestésico; 3-el estímulo provocador de evocaciones y reminiscencias; y 4- el estímulo provocado por el discurso formalizado), mi examen se limita al discurso formalizado. Y para terminar esta introducción, debo observar que si bien la definición ha sido originalmente formulada en idioma francés, al ser sus términos equivalentes al español toda aclaración connotativa se torna innecesaria.

I

Comencemos con el término nodular de la definición: la noción de combinar. «Combinar» significa «unir cosas para que formen un conjunto» (Moliner,1986); es la acción de poner una cosa con otra, la acción de com-poner.

Como se ve, la acción de combinar no repara en la fabricación, en la creación o en el armado de los elementos combinables, sino simplemente al arreglo que se realiza con ellos. Evidentemente, existe una interacción entre materiales y estructuras, pero, como lo muestra la historia, la tendencia a la formalización es lo que prevalece. Prevalencia, pues, sobre la creación de nuevos materiales que «esconden» su materialidad, que operan como portadores de estructura (¿significantes?) que son, sencillamente, la manifestación de las combinaciones. Luego, desde esta interpretación, «música» es, en primera instancia, «combinación».

Con todo, la definición no valida cualquier tipo de combinación posible sino que apela a una conceptualización restrictiva: establece que la música es el arte de combinar los sonidos. Si bien la acepción de «arte» es variada, en este contexto debe entenderse como «la buena manera de...», tal como solemos decir «el arte de cabalgar» o «el arte de la cocina»; y esta «buena manera» significa, semióticamente, que se tienen que cumplir ciertos requisitos legales, esto es, que en las combinaciones deben producirse ciertas regularidades que se adapten a ciertos modelos definidos, aunque no inmutables (Bunge, 1959). Estos modelos definidos son los códigos que regulan las combinaciones sonoras. Fuera de que no es pertinente aquí profundizar el tema de los códigos, permítaseme recordar que son «sistemas de reglas sintácticas que reducen la igualdad de posibilidades iniciales estableciendo un sistema de recurrencias y excluyendo algunas combinaciones» (Eco, 1976). Pero este código no debe entenderse como un «sistema personal de organizar»; por código se entiende un sistema institucionalizado, es decir, lo que una sociedad utiliza como tal. En suma, «el arte de combinar los sonidos» se interpreta como «la combinación de los sonidos dentro de un código», el código musical; y sin olvidar, desde luego, que ese código no es inmutable.

Pero el código no sólo regula las combinaciones, sino también a los elementos de esas combinaciones; en este caso, a los sonidos mismos. Ahora bien, ¿qué entender por «sonido»? En otro lugar (Sozio, 1981, 1987, 1991) ya he discutido largamente el tema, pero, tal como lo manifestaban Mersenne y Helmholtz, «sonido»

no es la causa que provoca la sensación sonora, sino el efecto de una causa física, de un cierto tipo de perturbación atmosférica que muchos denominan onda sonora y que yo, en su lugar, prefiero denominar onda o perturbación fonógena (Sozio,1982). Y para ser más preciso, «sonido» es la reacción de cierto sector del sistema nervioso central a impulsos nerviosos que provienen del nervio auditivo. De modo que es preciso diferenciar, entonces, el estímulo fonógeno de la sensación de sonido o sonido propiamente dicho.

Como dije antes de esta digresión, el código también es el sistema de unidades que responde a estados de la realidad considerado como nociones de esos mismos estados, y que se convencionalizan haciendo efectiva la posibilidad de transmitir la información desde la fuente hacia el destino. Esas unidades, denominadas unidades culturales, se las entiende como «algo que la cultura ha definido y codificado como unidad distinta de otras y que puede ser una persona, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación» (en este caso, una reacción del sistema nervioso central) «y que institucionalmente posee valor unitario» (Eco, 1976).

En el caso que nos ocupa, esas unidades son lo que práctica ha llamado «notas musicales»; y no me refiero a los signos gráficos, sino a los estados de la realidad que estos signos representan. Por lo que el término «sonidos» de la definición debe interpretarse por «notas musicales». En resumen, «el arte de combinar los sonidos» queda interpretado como «la combinación de las notas musicales dentro de un código musical».

Esta interpretación permite derivar algunas consecuencias que se desprendan lógicamente de ella y que, como colorario, lleven a una tipificación más precisa del universo de obras «fabricadas con sonido».

## II

La definición establece una condición, que aquí denomino convencionalmente «M», que puede formularse así:

### **M (combinación de NM<sub>c</sub>/t en CM<sub>c</sub>/t) (1)**

Donde NM<sub>c</sub>/t representa las unidades culturales (notas) que enuncian a las unidades combinables del código (los subíndices c y t indican una cultura y un tiempo histórico determinados, respectivamente).

CM<sub>c</sub>/t es el código musical que una cultura c ha utilizado en una época t. Las obras que cumplan con la condición M forman un conjunto que denominaré conjunto de las obras musicales. Aquí existe un problema terminológico: «obra musical» es un par de términos que hoy aluden a objetos muy diversos. Las transformaciones de la realidad han obligado a extender su significado. Extendido, no «corrido», puesto que el número de objetos distintos que aluden ha aumentado, por lo que hay perdido precisión. Ante esto, yo propongo una restricción extensiva refiriéndola, exclusivamente, a las obras que responden a la condición M, habida cuenta de que la definición fue formulada en el siglo pasado y de que aludía sólo a la creación o fabricación de obras que cumplían con esa condición. Pero, más allá de cuestiones terminológicas, existe un grupo diferenciado de obras que cumplen con la condición M, llámese como se las llame.

Desde ya, este conjunto admite un análisis más exhaustivo. Así, se puede desdoblar la condición M en dos ejes:

- 1) la manera en que se utiliza el CM<sub>c</sub>/t y
- 2) el tipo de «material sonoro» que representar NM<sub>c</sub>/t.

Respecto del eje 1, se tienen dos puntos opuestos:

a) Utilización redundante del código. Este es el caso de músicas donde las reglas establecidas por el código no entran en conflicto, sea por razones comerciales (música de fácil y rápido consumo), sea por razones ambientales (cierta música funcional), sea por razones políticas (estribillos de fácil memorización). Por lo acá dicho, conviene recordar que «redundancia» es la facción de la estructura del mensaje que está determinada, no por el grado de libertad del mensaje, sino por las reglas estadísticas aceptadas que gobiernan el uso de los elementos combinables (Eco, 1976).

b) Utilización de un sistema que se oponga al código (sin ignorarlo). Es el caso de las obras construidas con el sistema dodecafónico de composición, donde se establecen numerosas reglas constructivas que aseguran no caer en las combinatorias establecidas por CMc/t.

Con respecto al eje 2, se debe considerar qué tipo de estímulo representa a NMc/t. Las posibilidades son:

a) Estímulo fonógeno musical (EFM): son los que poseen las condiciones acústicas que provocan una inequívoca sensación identificable a la unidad establecida por CMc/t;

b) Estímulo fonógeno musicable (EFM'): son los que, pese a sus características acústicas, permiten, en ciertas circunstancias, evocar a NMc/t. (Recuerdo haber escuchado por radio una melodía realizada con la manipulación electrónica del cacareo de una gallina y, en otro caso, un coral de Bach realizado con espectros de bandas de 1/3 de octava). Lo que en una época la utilización de EFM' era casi una proeza técnica, casi una curiosidad, actualmente los llamados medios digitales de producción y reproducción sonora permiten producir obras del conjunto M (obras musicales) con este tipo de estímulo.

El haber definido el conjunto de obras que cumplen con la condición M, automáticamente excluye obras producidas dentro de lo que se ha llamado históricamente «música concreta», «música electrónica» o «tape music». Estas obras, aunque no todas, forman un conjunto que responde a otra condición, condición que he denominado PS y cuya enunciación es:

**PS (combinación de USOn en IDn) (2)**

Donde IDn es un idiolecto, es decir, un código más o menos personal, no institucionalizado: y USOn son las unidades sonoras operativas que no representen a NMc/t. Estas unidades se diferencian unas de otras, sea por razones culturales, sea por condiciones del idiolecto. (USOn puede admitir otra definición ligada a la señal acústica fonógena, esto es, como «unidad de muestreo» (sampling unit). Al conjunto de obras que cumplan con la condición PS lo denominaré, tal como lo propone el maestro Francisco Kröpfl (1985), «Poéticas sonoras».

También la condición PS puede desdoblarse en dos ejes:

- 1) Según el tipo de idiolecto.
- 2) Según el tipo de unidades combinables (según su origen).

Los conjuntos definidos por M y PS no agotan el universo posible. Se puede definir otro conjunto que responde a la condición:

**CS (C=0; UCS1+UCS2+UCS3+UCS4+...+UCSn+) (3)**

Donde C=0 indica que el código es igual a cero, esto es, que no hay regla de combinación; UCSn indica unidades culturales sonoras cuyo significado representa seres u objetos, atributos o características de ellos, acontecimientos o situaciones (Sozio, 1989); y el signo «+», por su parte, indica yuxtaposición. A las obras de este conjunto las denominaré «collages sonoros», y cuando la cantidad de UCSn no sea

mayor que  $n=5$  y su duración no sea mayor que  $5'$ , las denominaré en cambio, «sketches sonoros» (Sozio,1989).

Queda, además, un último conjunto:

#### **FS (UCSn; $n=1$ ) (4)**

Donde UCSn es una única unidad sonora operativa, simple o compleja, producida a través de un sistema de registración «sonora», por la toma directa de la realidad. Por analogía, denominaré a las obras de este conjunto «fotografías sonoras». (En muchos casos FS puede no diferenciarse de CS en cuanto a resultados finales; su diferencia está en el procedimiento de construcción: el primero es un documento y el segundo una representación).

Existen obras que no pueden definirse estrictamente en los términos planteados, y esto sucede porque en su construcción hay un solapamiento de las condiciones que fueron definidas. Podemos, entonces, establecer la siguiente condición:

#### **PH (A agregado con B ) o (A añadido a B) (5)**

Donde A y B son las condiciones M, PS, CS, FS completas o parcializadas. Denominaré a las obras de este conjunto «poéticas híbridas»

### **III**

Interpretar la definición tradicional de música a través de este examen, me llevó a elaborar algunas categorías de clasificación de las manifestaciones sonoras; y estas categorías me permitieron trazar, con un grado mayor de precisión, una parte del mapa de lo que se puede denominar «universo sonoro total». Llamar «música» a cualquier manifestación que esté hecha con sonidos puede ser válido sólo

en sentido metafórico y personal, «esto para mí tiene un orden», pero no dentro del territorio de las discusiones científicas y tecnológicas.

La discriminación precisa es uno de los requisitos de la científicidad. No conviene olvidar que, si sólo tuviéramos en cuenta las jorobas, las diferencias entre un camello, Quasimodo y un maní pasarían totalmente inadvertidas.

Chascomús, mayo de 1991.

## BIBLIOGRAFÍA

BUNGE, Mario

1978 CAUSALITY Harvard University Press, Mass., 1959. Trad. Esp.:  
Hernán Rodríguez. Eudeba, Buenos Aires.

ECO, Umberto

1976 A THEORY OF SEMIOTICS Ed. Bompiani, Milan, 1976. Trad. Esp.  
C. Manzano. Ed. Lumen, Barcelona.

FUBINI, Enrico

1976. L'ESTETICA MUSICALE DALL'ANTICHITA AL SETTECENTO Y  
L'ESTETICA MUSICALE DAL SETTECENTO A OGGI Ed. Giulio  
Enaudi, Torino. Ed. Cast. C.G. Pérez de Aranda. Alianza  
Editorial, Madrid, 1988.

KRÖPFL, Francisco

1985 REFLEXIONES SOBRE LA NATURALEZA DEL FENOMENO MUSICAL  
Ed. Agrupación Nueva Música, Buenos Aires.

MOLINER, María

1986. DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL (2 tomos) Ed. Gredos,  
Madrid.

SHANNON, C.E., WEAVER, W.

1949. THE MATHEMATICAL THEORY OF INFORMATION Ed. Urbana,  
Univ. of Illinois Press.

SOZIO, Juan Angel

1981 LOS FONOPRODUCTORES (Contribución al estudio de la  
Organología Musical) Revista del Instituto de Investi-  
gación Musicológica Carlos Vega. Universidad Católica  
Argentina, Buenos Aires. Año 4, n°4, pag, 83-89.

1987 CONSIDERACIONES ACERCA DE LA DEFINICION Y RANGO DE

PERTINENCIA DE LA CIENCIA ACUSTICA.Revista del  
Instituto de Investigación Musicológica Carlos  
Vega.Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Año  
8,N°6,pags.57-61 .

1989 ELABORACION DE UNA PRUEBA DE APERCEPCION AUDITIVA.  
PRESENTACION DE UN PROYECTO. Boletín Argentino de  
Psicología (BAP), VOL.II,n°8-Nov/dic..pags.24-26.

1991(inédito) YO OIGO, TU OYES EL OYE... (Aproximación a la  
definición integral de sonido como fundamento  
para una correcta utilización en investigación y clínica  
psicológica)

\*las denominaré «collages sonoros», y  
cuando la cantidad de UCSn no sea mayor que  $n=5$  y su dura