

Sozio, Juan Ángel

*Un aporte sobre la búsqueda de significados en
música (ensayo)*

Décimocuarta Semana de la Música y la Musicología, 2017
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

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. “Un aporte sobre la búsqueda de significados en música (ensayo)” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología, XIV, 1-3 noviembre 2017. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=aporte-busqueda-significados-musica> [Fecha de consulta:]

DÉCIMO CUARTA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA
JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN
1, 2 y 3 de noviembre de 2017

UN APORTE SOBRE LA BUSQUEDA DE SIGNIFICADOS EN MUSICA
(ENSAYO)

Por Juan Angel Sozio

INTRODUCCION

Mucho se ha dicho respecto del tema del significado de la música, desde considerarla asémica hasta plurisémica¹. Desde intentos serios de tratar el tema, más allá de la postura romántica, CITA ROMANTICA, hasta la expresión de verdaderas sandeces (De Benito, 2017. Este trabajo no trata de un recorrido histórico o crítico sino el de abordar el tema desde un lugar que puede considerarse diferente y de proponer una herramienta conceptual que permita abordar la problemática.

Para ello se articulará un concepto propuesto en la obra de Sigmund Freud (Freud, 1996), con una reelaboración personal de los conceptos vertidos en una conferencia del Maestro Francisco Kröpf, que ofreció en una visita del Maestro en la Carrera de Musicoterapia de la Universidad del Salvador en 1985 (Kröpf, s/f).

Esa articulación permite abordar ciertas obras del repertorio de la música occidental que revelan la posibilidad de observar significados verbales (conceptuales, cognitivos) en la Música. “verbales” a fin de evitar toda interpretación dirigida hacia la concepción de la música como “lenguaje de los sentimientos” que aquí no es pertinente tratar.

Pero antes de continuar se deben dos restricciones metodológicas:

1) cuando en este trabajo se hable de “música”, estará referido exclusivamente a las producciones musicales académicas de la cultura occidental escritas para instrumentos. Es decir que no contengan palabras (canto, recitado, relato, etc.), no sean improvisadas y no sean músicas de otras culturas.

2) Considerando la ya clásica cadena de comunicación (Shannon & Weaver, 1949), lo expresado aquí estará referido a la música en relación con el destinatario, en este caso, la persona humana.

Estas restricciones han tenido por objeto acotar el campo de discusión. Sin embargo, no se niega la posibilidad de aplicarse, con las debidas adaptaciones, a

¹ Un recorrido sobre los significados que se le atribuyen a la música (sentimientos, orden cósmico, etc.) pueden encontrarse en (Fubini, 1996) o (Monelle, 1992)

músicas de otras culturas, música con palabra y a los compositores en relación a su obra, en términos de procesos creativos (Sozio, Procedimientos, discursos, procesos y análisis musical, 1987).

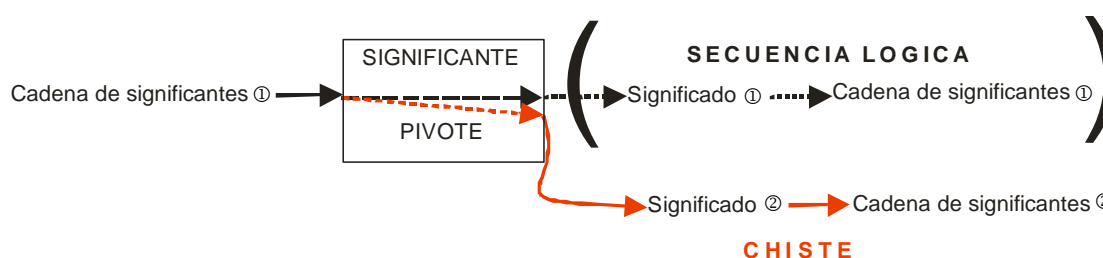
EL MECANISMO DEL CHISTE

En su infinitamente citado ensayo “El Chiste y su relación con el inconsciente” (Freud, 1996), este autor aborda el mecanismo del chiste para explicar el funcionamiento de la instancia inconsciente de lo que él denominó aparato psíquico, puesto que considera análogos ambos mecanismos (vgr. El del chiste y el inconsciente).

Desde ya existen otros abordajes para explicar el chiste (CITAS) y donde se hacen distinciones entre chiste, broma, chanza, etc.

Tampoco este trabajo trata de establecer algún vínculo entre la música y el inconsciente u otra instancia psíquica descriptas por cualquier marco teórico de las psicologías vigentes, sino la de tomar la explicación de Freud como mecanismo en sí, esto es, la explicación de por qué el chiste produce el efecto de la risa.

En el chiste, la risa se produce debido a la ambigüedad sémica de las palabras, o en términos saussurianos (de Saussure, 1916), del significante (, esto es “la imagen acústica”. Esta ambigüedad permite que un signo determinado oficie de pivote y provoca un deslizamiento en una cadena de significantes que desvía hacia otra cadena de significantes no prevista, y que provoca la risa.



Hay cientos de chistes que cumplen con esa condición. Como ejemplo, quizás de dudoso gusto pero su efecto manifiesta este mecanismo, es el del maestro que, en reunión de profesores, dice que el problema con la disciplina de los alumnos se arreglaba colocando una cámara. Todos asienten, pero otro docente maliciosamente agrega, y “sí, pero de gas”. En principio el significante pivote “cámara” indica, dado el contexto de la situación, una cámara de televisión para realizar un control o

supervisión, pero la frase siguiente le cambia totalmente ese significado con toda la cadena de connotaciones que pueda atraer, en este caso, risas nerviosas.

Identificado el mecanismo, se puede sacar la siguiente conclusión:

- a) **el chiste es provocado por un deslizamiento de significados**, entonces se puede decir que
- b) **el chiste es posible porque hay significados a deslizar (a través de significantes)**, por lo tanto
- c) **la aparición de un chiste da cuenta de la existencia necesaria de significados.**

Como acotación, a modo de remarcar la importancia del significante, se puede entender por qué los chistes verbales en otro idioma no producen risa para el que no maneja demasiado ese otro idioma. Así, en el ámbito del uso del castellano, por lo menos en Buenos Aires, el mote de “chiste alemán” indica un chiste zonzo, que no provoca risa.

LAS BROMAS MUSICALES

Al escuchar algunas de las tantas broma musicales, por ejemplo, la que el compositor argentino Roberto Acher arregló mezclando el comienzo del primer movimiento de la Sinfonía n° 40 de Mozart y el tango El Choclo de Villoldo. (Acher, Villoldo, & Mozart).

Quien la haya escuchado, no ha podido por lo menos evitar una sonrisa, si no una carcajada, ante la sorpresa de semejante unión no carente de cierta lógica. Esa sonrisa o carcajada permite aplicar la conclusión sobre el mecanismo del chiste descrito más arriba a esta obra musical.

Si la obra musical que se ha escuchado ha provocado risa, es porque se ha producido un deslizamiento semántico tal como en el chiste verbal. Y este deslizamiento ha sido posible porque se han puesto en juego significados verbales.

Si se considera otra obra musical, escrita justamente para el Festival Hoffnung en Londres, Inglaterra (Hoffnung, 1988), Sugar Plums de Elizabeth Poston (Poston, 1966) La risa aparece inmediatamente, incluso en la grabación se oye al público pero puede advertirse que se trata de un chiste de otro orden que el de Acher. Diferencia que no puede explicarse a esta altura de trabajo. No hay duda que escuchar fragmentos de la música orquestal de Tchaicovsky en instrumentos renacentistas con un final que sustituye los cañonazos originales de la Obertura 1812 por disparos de revólveres de juguetes es realmente desopilante.

Otro ejemplo clásico es Una Broma Musical (K.522) de W.A. Mozart, compuesta en 1787, que es un divertimento para dos cornos y cuerdas que está escrito a propósito lleno de torpezas y “mala” escritura. En este caso particular la risa sólo se produce en aquel que “conoce música”, esto es, que tiene formación musical porque si no la secuencia musical es escuchada como perfectamente normal. En este caso, tampoco se tiene el instrumento teórico para dar cuenta de esta particularidad.

Algo parecido sucede con el Carnaval de los Animales de Saint-Saëns. Aquí se puede citar el número “Las Tortugas” (Saint-Saëns, 1886)

Estos ejemplos que hacen reír, y a veces mucho, muestran **la necesaria existencia de significados**, ya que si no los hubiera, el chiste no existiría. Recordemos que el chiste está basado en el deslizamiento semántico debido a cierta ambigüedad intrínseca del significante². Pero, hasta ahora, no hay un fundamento teórico para dar cuenta del tipo de significado que estas obras ponen en juego.

UNA HERRAMIENTA CONCEPTUAL

El chiste, funciona como un reactivo químico que muestra la existencia de azúcar en la sangre. Es bien claro para el lenguaje con que nos comunicamos, y ahora observamos que en la música también lo hay, sin embargo, falta realizar una

² Posiblemente uno de los factores sea la redundancia en los idiomas.

puntualización más precisa, ya que cabe preguntarse en qué aspecto de la música se manifiestan esos significados.

Para contestar ese interrogante primero es necesario dilucidar qué es lo que podemos entender por “aspecto”.

Para proceder a esa precisión apelaré a lo que el autor de éste trabajo denomina “Dimensiones de la Música” (ver Sozio, La Definición tradicional de Música. Construcción y utilización de una herramienta conceptual, 1999) cuyos conceptos provienen de una sustancial reelaboración de las ideas provenientes de la conferencia del Maestro Kropfl mencionada en la introducción.

La enunciación musical, esto es Música en el acto mismo de ser ejecutada, podemos analizarla en término de dimensiones³ considerándolas no como propiedades de la música, sino como diferentes focalizaciones que permiten analizar un fenómeno complejo pero unitario.

Las dimensiones propuestas son:

1. Dimensión sonora
2. Dimensión cinética
3. Dimensión discursivo- musical
4. Dimensión Socio-histórica

Cuyo significado es el siguiente:

LA DIMENSION SONORA: Es la música en cuanto puro sonido, el hecho acústico en sí (Sozio, Yo oigo, tú oyes, él oye... una investigación acerca de las definiciones de sonido, 2001): lo fuerte, lo débil, lo tímbrico, etc. Incluye la orquestación (instrumentación). Dimensión más intuitiva. QUESOFRESCO

LA DIMENSION CINETICA: Es la música en cuanto a movimiento, lo rítmico, el tempo., lo rápido lo lento.

LA DIMENSION DISCURSIVA MUSICAL Es la música en cuanto arte de combinar las unidades del sistema musical (Sozio, La Definición tradicional de Música. Construcción y utilización de una herramienta conceptual, 1999), esto es el discurso

³ Kröpf (óp.cit) habla de 4 experiencias en dos niveles.

musical propiamente dicho y sus leyes combinatorias en cuanto a lo melódico, lo armónico y lo formal.

LA DIMENSION SOCIO- HISTORICA: Las marcas históricas y sociales que tiene cada obra como producto de una cultura y de una época de la Historia de la Humanidad que son reconocidas a través de la memoria de dichas culturas. En esta dimensión se analiza la música en cuanto a los estilos y las funciones de las obras en las diferentes épocas y lugares. Se puede hablar de “etiquetas” asociadas a obras o fragmentos. Esto sucede en las artes representativas en donde los autores teatrales ponen la instrucción “(SE ESCUCHA UNA MÚSICA CLASICA)” o se utilizan las etiquetas para producir ciertos efectos expresivos como sucede en el film cinematográfico “2001, Odisea del Espacio” donde se escucha el “Danubio Azul” de Strauss en una escena desarrollada en el vacío del espacio o, en el ámbito exclusivamente musical, la incorporación de La Marsellesa en la Obertura 1812 de Tchaicovsky.

Kröpfl, en su conferencia, dio a la reminiscencia como uno de los niveles de experiencia con la música, es decir, la música que remite al plano de las representaciones. Al autor de este trabajo, siempre entendió que más que una dimensión independiente podía considerarse como una consecuencia de los otros niveles de experiencia y no un nivel per sé. La reminiscencia es justamente lo que en este trabajo se ha mostrado como poseedora de significados asociados a la audición de obras musicales, generao por la interacción de lo que aquí se ha dado en definir como dimensiones de la música.

Se debe remarcar que las dimensiones descriptas no tienen existencia real, son sólo recursos instrumentales para el estudio y análisis, ya que por ejemplo, en términos de dimensión sonora, “el sonido orquestal” de una agrupación instrumental renacentista no sólo la separa de otras sonoridades orquestales sino que remite a una época determinada, esto es la dimensión socio-histórica.

ANÁLISIS DE OBRAS EN TÉRMINOS DE DIMENSIONES

Aplicando esta mirada dimensional para describir los deslizamientos de significado que provocan la risa en obras musicales “cómicar” se tienen los siguientes resultados:

La aparición de casilleros vacíos, implica el “no cambio” y favorece la unidad de la obra potenciando el efecto gracioso.

1)

LOS 40 CHOCLOS (Acher, Villoldo, & Mozart)			
DIMENSIÓN SONORA	DIMENSIÓN CINÉTICA	DIMENSIÓN DISCURSIVO MUSICAL	DIMENSIÓN HISTÓRICO SOCIAL
Los timbres instrumentales de la orquesta clásica (académica) contra los timbres instrumentales de un conjunto de tango típico del estilo de los años „20		Continuidad lógica melódico-tonal, así, por ejemplo, el antecedente de la frase de Mozart es continuada por el consecuente en la melodía de Villoldo.	Oposición música clásica contra música académica. Oposición de obras: El Choclo de Angel Villoldo y la Sinfonía 40 de W.A. Mozart

En esta obra se ponen en juego tres dimensiones cuya articulación se hace a través del discurso que le da continuidad a la melodía, continuidad musicalmente lógica pero históricamente ridícula. La dimensión sonora enfatiza esta oposición que hace más entendible a oídos menos entrenados, entendiéndose que esta circunstancia se debe a que esta obra forma parte de un CD comercial y que debe llegar a un público mayoritario.

2)

SUGGAR PLUMPS (Poston)			
DIMENSIÓN SONORA	DIMENSIÓN CINÉTICA	DIMENSIÓN DISCURSIVO MUSICAL	DIMENSIÓN HISTÓRICO SOCIAL
los timbres instrumentales de la música renacentista contra los timbres instrumentales la orquesta sinfónica		La fragmentación de las obras no juega ningún papel de comicidad.	Oposición entre música renacentista y obras de P.I. Tchaicovsky. Sobre todo el fragmento de los cañonazos de la Obertura 1812

Esta obra juega fundamentalmente con la dimensión sonora confrontada con la dimensión histórica. La “orquestación” renacentista aplicada a obras cuya sonoridad orquestal es el deslizamiento es la que provoca el efecto gracioso.

3)

LA BROMA MUSICAL (Mozart)			
DIMENSIÓN SONORA	DIMENSIÓN CINÉTICA	DIMENSIÓN DISCURSIVO MUSICAL	DIMENSIÓN HISTÓRICO SOCIAL
Uso de adornos extemporáneos, incluso sonidos casi groseros.		El uso de malas conducciones de voces, entradas imitativas que no se continúan, uso de secuencias armónicas fuera de estilo. Estructuración melódica torpe.	

Esta es una obra compuesta por un músico profesional, dirigida a un auditorio realmente culto. Si bien hay alguna interrupción a nivel de la dimensión sonora, el eje de deslizamiento está en la dimensión discursivo-musical ya que se basa en el conocimiento previo que se tiene del estilo y que Mozart rompe constantemente, en cuanto a movimientos melódicos, armonía, contrapunto, ritmo, forma.

4)

LAS TORTUGAS del CARNAVAL DE LOS ANIMALES (Saint-Saëns, 1886)			
DIMENSIÓN SONORA	DIMENSIÓN CINÉTICA	DIMENSIÓN DISCURSIVO MUSICAL	DIMENSIÓN HISTÓRICO SOCIAL
Uso del registro grave contra una sonoridad que debería ser brillante.	Tempo lento en una obra que debería ser rápida.		El uso del Can Can de Offenbach que remite a bailarinas.

Este fragmento utiliza tres dimensiones para deslizarse. La dimensión histórico-social es la que prepondera ya que claramente se escucha una obra conocida y rápida, y el deslizamiento se produce con el uso del registro grave y el tempo lento. El Can Can remite a las bailarinas, pero resulta que son las tortugas.

CONSIDERACIONES FINALES

Todos estos deslizamientos, y por lo tanto el efecto del chiste, se manifiestan en nuestra psiquis como **significados verbales** tal como han aparecido en los cuadros anteriores, porque los seres humanos **le hemos puesto nombre a las cosas**, (Eco, 1976) esto es, que hemos trascendido el nivel puramente concreto para entrar en el mundo de las abstracciones (conceptualizaciones).

Por último cabría preguntarse si la existencia de significados en diferentes dimensiones musicales, son exclusivos de las bromas musicales, o si éstos son sólo casos extremos que permiten fácilmente dar cuenta de ellos.

Buenos Aires, noviembre de 2017

Bibliografía

- Acher, E., Villoldo, A., & Mozart, W. A. (Compositores). (s.f.). Los 40 Choclos.
[<https://youtube.com/watch?v=iPoduEXM4is>].
- De Benito, L. A. (19 de 12 de 2017). *Musica y Significado*. Obtenido de rtve a la carta: <http://www.rtve.es/m/ala carta/audios/musica-y-significado/musica-significado-boheme-puccini-29-12-17/4395398/?media=rne#aHR0cDovL3d3dy5ydHZILmVzL2FsYWNhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxlLnNodG1sP2N0eD00MDM4MiZsb2NhbGU9ZXMmcGFnZVNpemU9MTUmb3JkZXI9MyZvcnRlckN>
- de Saussure, F. (1916). *Cours de Lingüistique generale*. (M. Armiño, Trad.) París: Payot.
- Eco, U. (1976). *Tratado General de Semiótica*. (C. Manzano, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Freud, S. (1996). *El Chiste y su relación con el Inconciente* (Vol. I). (L. L.-B. Torres, Trad.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fubini. (1996). *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. (C. G. Pérez de Aranda, Trad.) Salamanca: Alianza.
- Hoffnung, G. (Compositor). (1988). A Hoffnung Festival, given at the Festival Hall in 1988, was preserved on CD: Decca 425 401-2 DH2, re-issued in 1996 as 444 921-2 DF2. [CD]. Londres.
- Kröpfl, F. (s/f). *Reflexiones sobre el Fenómeno Musical*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics of Music* (Vol. 5). London: Hardwood Academic Publishers.
- Mozart, W. A. (Compositor). (s.f.). La Broma Musical.
[<https://youtube.com/watch?v=msQ1bUg9nc>].
- Poston, E. (Compositor). (1966). Sugar Plums.
[<https://youtube.com/watch?v=D9XadihIPYg>].
- Saint-Saëns, C. (Compositor). (1886). Las Tortugas (Carnaval de los Animales). [<https://youtube.com/watch?v=GrGp9pG2Oug>].
- Shannon, C., & Weaver, W. (1949). *Tha Matematical Theory of information*. Illinois: Urbana.

- Sozio, J. A. (1987). Procedimientos, discursos, procesos y análisis musical. *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM)* (pág. 17). Buenos Aires: A.A.M.
- Sozio, J. A. (1999). La Definición tradicional de Música. Construcción y utilización de una herramienta conceptual. *Boletín de Investigación Educativo-Musical del Centro de Investigación en Educación Musical del Collegium Musicum de Buenos Aires, Año 6(17)*.
- Sozio, J. A. (Agosto de 2001). Yo oigo, tú oyes, él oye... una investigación acerca de las definiciones de sonido. (E. N. (UNAM), Ed.) *Cuadernos de Investigación en Educación Musical, 1(2)*, 57-78.