

Impresiones de los jóvenes jaliscienses de clase media hacia la música “clásica”. Un análisis desde el modelo de Nattiez-Molino

Kenji Kishi Leopo
kenjikishi@hotmail.com

Licenciatura en Comunicación Pública
Universidad de Guadalajara

Resumen:

El presente artículo es acerca de las interpretaciones de los jóvenes jaliscienses respecto a la música “clásica” y cómo influye por una parte la cultura y por otra la obra en sí misma. Se parte del modelo de Nattiez-Molino para ofrecer una visión múltiple del fenómeno musical.

Palabras clave:

semiótica musical, modelo Nattiez-Molino, música autónoma

Abstract:

This article is about the interpretations of young people in Jalisco regarding “classical” music and how their interpretations are influenced on one side, by culture, and on the other by the pieces themselves. From the standpoint of Nattiez-Molino's model it provides a diverse vision of the musical phenomenon.

Keywords:

musical semiotics, Nattiez-mill model, autonomous music.

Realizado: Junio 2010
Recibido: Septiembre 2013
Aceptado: Octubre 2013

Contexto y tema general del fenómeno a investigar

En la encuesta del Centro de Investigaciones de Estudios de la Juventud del año 2005 se publican datos sobre los gustos musicales de los jóvenes mexicanos cuyas edades oscilan entre los 12 y los 30 años. Solamente el 7.1% de los entrevistados dijo que escucha música "clásica" con frecuencia. En la zona geográfica del occidente del país (a la cual pertenece Jalisco) un 6.6% de los entrevistados escucha con frecuencia este tipo de música.

Un dato importante que no explica la encuesta es aquel en el que se define a qué se refiere el entrevistado con el término "clásico" en la música. Es importante saber esto ya que con dicho término el mercado engloba una serie de estilos musicales que son muy distintos entre sí. Se tiende a clasificar de música clásica desde una fuga de Bach, hasta el minimalismo de Philip Glass (Fischerman, 2009). Esta indefinición tiene que ver con los prejuicios que se tiene respecto a este tipo de música.

La acepción más correcta de este término desde el punto de vista de la teoría musical sugiere que la música clásica es aquella que fue producida durante el periodo histórico del clasicismo (1770-1810). Es obvio que si nos ceñimos a esta definición realmente resultarían pocos los jóvenes que escuchan música clásica (cuyos principales autores se resumirían en Mozart, Haydn y el primer Beethoven). Así, tendríamos que analizar la acepción más aceptada de música "clásica".

La idea de la música clásica surge como una manera de clasificar varios conceptos que van de lo "artístico" a lo escolástico. Como menciona Diego Fischerman:

La idea de lo clásico, instituida por una clase social para clasificarse a sí misma, mezcla, desde ya, varios conceptos. Uno es el de "lo artístico". De hecho, la musicología anglosajona llama *art music* a lo que el mercado identifica como clásico (Fischerman, 2009)

La acepción más común es aquella que define como clásica a el tipo de música que no corresponde a lo "popular" (Fischerman, 2009). Desde esa misma idea se nota una separación de tipo social más que una descripción cualitativa. Al aceptar esta definición se crea un prejuicio que tiende a crear un abismo entre los que consumen música clásica y los que no, ya que aquella se excluye de lo "popular" y cae en lo especializado.

Por otro lado, si analizamos sucintamente la programación de los medios de comunicación, encontramos que las personas sí son expuestas a la música clásica, pero no son conscientes de ello. Basta enumerar algunos ejemplos:

- Las caricaturas populares: en "Los Pitufos" se puede escuchar desde Sibelius hasta Schubert. Warner Bros. y Disney explotaron el género durante mucho tiempo.
- Programas populares mexicanos: el tema principal del Chavo del Ocho la Marcha Turca de Beethoven¹.
- La publicidad: el Huapango de José Pablo Moncayo se relaciona con la cerveza Corona más que con los sones que lo conforman.

1

Ver <http://www.youtube.com/watch?v=BUuOmxzbuWQ&feature=related>

Conforme a lo anterior podemos concluir que la música clásica se "oye" (más no se escucha) en un sinfín de medios populares. Dicho a lo anterior, se puede inferir que la manera en que interpretan o le dan significado a este tipo de género, tiene que ir relacionado con la manera en que es expuesto culturalmente.

Presentación del tema y la problemática particular

La manera en que las personas interpretan la música ha sido motivo de diversos estudios que van de la cognición enactiva (aplicando el modelo de Varela) a la semiótica (Eco, 1980). Por una parte se establece que el significado y la comunicación no pueden separarse del contexto cultural del que se originan (Meyer, 2001). Por otra, la teoría musical tiene una serie de elementos que dan significado a la obra por ella misma, por la percepción de las relaciones establecidas dentro de ella.

El acercamiento de las personas a la música clásica se da, por lo general, a través de los medios de comunicación visuales que la utilizan de manera no-diegética. De esta forma la interpretación de la música clásica puede ir directamente relacionada con imágenes específicas que se utilizan como referencia para dar significados.

El tema que se pretende abordar en este proyecto es acerca de cómo los jóvenes de clase media interpretan a la música clásica y cómo se ven influenciados por los medios de comunicación (por ejemplo el cine) al momento de emitir un juicio sobre lo que escuchan. Por otro lado, se pretende hacer un análisis del discurso musical para encontrar aquellos elementos que trascienden a lo cultural y crean un significado por sí mismos.

Cabe destacar, que el tema se relaciona con la idea de música absoluta planteada por Carl Dahlhaus, citado por Aguilar (Aguilar, 2007). Esta exposición asume que la aproximación que hacemos a la música cambia según la concepción estética del momento. De igual manera, la idea de música absoluta se refiere a la música instrumental autónoma y la forma de abordarla a través de la contemplación. Parte de la problemática en este tema surge de la imposibilidad de la escucha absoluta en los jóvenes.

Independientemente de los criterios para emitir si un tipo de música es mejor que otra, la problemática que plantea el tema se refiere a cómo los jóvenes le dan un significado a un fenómeno musical abstracto.

Epistemología

El campo epistemológico aplicado en este trabajo es el de la semiótica ya que ésta se refiere a la interpretación del significado de los signos. La música está llena de signos mesurables. Umberto Eco en *La definición del arte* lo explica de la siguiente manera:

la relación (de la música) con el auditorio se especifica precisamente como una relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de cierta organización (analizable) y una reacción humana que se manifiesta con modelos de comportamiento psicológico y cultural (también ellos analizables o, al menos, descriptibles) (Eco, 1980, p.122)

La semiótica es "la teoría de los signos, cuyo propósito es estudiar los

conceptos básicos y generales que atañen a la problemática signica" (Vidales, 2008, p. 343). Este estudio se apoya en la llamada semiosis, por medio de la cual el objeto observado viene a existir como algo percibido, experimentado y conocido. La semiosis es también el proceso de interacción comunicativa que se produce entre las personas, los grupos sociales y las instituciones (Zecchetto, 2003, p. 34).

Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce son considerados los padres de la semiótica. Saussure estableció que el signo se entiende a través de la relación y diferencia del significante (una imagen acústica) con el significado (el concepto que representa esa imagen). Lo que une a estos pares (significante/significado) es arbitrario.

Por su parte, Peirce manifiesta que si todo pensamiento es un signo, entonces todo signo debe relacionarse y delimitar a otro signo. Para Peirce, la significación es el resultado de la interacción entre tres elementos: el signo, el interpretante y el objeto (Vidales, 2008, p. 351).

La semiótica se puede dividir en tres ramas según Morris (Zecchetto, 2003):

- La semántica: estudia la relación de los signos con los objetos a los que son aplicables. Trata del significado y por lo tanto de una teoría de la significación.
- La pragmática: la relación de los signos con los intérpretes, con las personas que los utilizan de modo concreto.
- La sintáctica: la relación formal de los signos entre sí. Se interesa por los sistemas formales diseñados para analizar los lenguajes.

Presentación del autor y los conceptos a utilizar para el estudio

Jean-Jacques Nattiez es un Semiólogo francés. Se doctoró en semiótica de la música en la Universidad de Paris VIII. Ha escrito libros como "Fundamentos de la semiología de la música" (1975), "Proust músico" (1984), "La música, la historia y la cultura", entre otras muchas obras.

Nattiez utiliza los conceptos de quien fue su maestro, el sociólogo Jan Molino, para hacer un análisis de la música. Este análisis parte de tres vías para comprender la música:

- *La poética*: son las estrategias composicionales y el contexto en que son utilizadas por el compositor.
- *La estructura del objeto*: en el caso de la música clásica es el análisis detallado de la partitura y las relaciones que establecen dentro de esta los signos.
- *La estética*²: la manera en que percibe la música un oyente en específico.

La ventaja al usar este modelo es que ofrece una visión múltiple del fenómeno y no se reduce a un solo campo. Nattiez ha aplicado su teoría en el análisis de piezas como *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy y *Density 21.5* de Edgar Varesé.

² La estética también puede estudiar a la manera en que un músico o un director de orquesta interpretan una partitura. Sin embargo, para este estudio no considero pertinente adentrarme a un análisis que cabe dentro de la musicología.

Presentación de la materialidad sobre la que se hará el estudio

Este estudio se llevo a cabo con jóvenes de entre 18 a 27 años. Se realizaron encuestas a un grupo de "muestra" el cual fue expuesto a diferentes piezas de música "clásica".

Descripción de la metodología

Se realizaron 22 entrevistas a jóvenes cuya edad oscila entre los 18 y los 27 años. La primera parte del cuestionario se refiere a la formación musical que tenían, los gustos musicales y su relación con la música clásica. Más allá de ofrecer un recurso que sea determinista, esta primera parte funciona como una radiografía general de los entrevistados y su relación con la música clásica.

En la segunda parte del cuestionario se les pidió a los entrevistados que contestaran varias preguntas sobre las impresiones que tenían al escuchar un fragmento de ciertas piezas musicales. Dichas piezas fueron escogidas bajo los siguientes criterios:

- Que sea música no-funcional: esto es, que no hayan sido escrita ni para un ballet, una ópera, musical o película y no puedan ser fácilmente relacionadas con una imagen específica.
- Que representen un estilo o una época musical.

A los entrevistados no se les dio información acerca de las piezas. De esta forma se busca crear lo más cercano a una "escucha absoluta".

Resultados de la primera etapa

De los 22 entrevistados, 10 son hombres y 12 mujeres. Todos viven en la zona metropolitana de Guadalajara. La mayoría se encuentran estudiando una licenciatura (17) y algunos cuentan con un título profesional (5). Por los lugares en que residen se puede generalizar que son de clase media.

Pregunta 1: 'Qué tan seguido escuchas música clásica?'

No contesto	Menos de una vez al mes	Una vez al mes	Una vez por semana	Más de una vez por semana
1	8	4	3	6

Pregunta 2: ¿Qué tan seguido asiste a algún concierto de música clásica?'

Una vez por mes	Una vez cada 3 meses	Una vez cada 6 meses	Una vez por año	No asisto a conciertos de música clásica
0	0	3	8	10

Pregunta 3: Mencione tres compositores de música clásica que conozca:

Se mencionaron un total de 14 compositores diferentes. Los más nombrados fueron Wolfgang Amadeus Mozart (12 veces), Ludwig van Beethoven (12 veces) y Frederick Chopin (6). Los otros fueron J. S. Bach (4 veces), Vivaldi (3), Debussy (3), Haendel (1), Satie (1), Tchaikovsky (1), Verdi (1), Schubert (1), Stockhausen (1) y solamente un mexicano: Silvestre Revueltas (1). Cabe mencionar que cuatro personas no conocían el nombre de ningún compositor.

Pregunta 4: ¿Ha recibido alguna formación musical?

De los 21 que contestaron la pregunta, 12 han recibido algún tipo de formación musical y 9 no la han recibido.

Pregunta 5: Consideras que la formación musical que recibiste en educación básica fue:

Nueve personas consideraron que fue insuficiente, siete personas que fue nula, una persona que fue irrelevante y una persona no la recuerda.

Pregunta 6: ¿Cuáles son los tres géneros musicales que escucha con más frecuencia?

Mencionaron en total 16 géneros distintos. El más nombrado fue el rock (15 veces) y el pop (13). Le siguen el electrónico (6), el dub o reggae (4) y el ska (4). Las otras menciones fueron para la balada (3), el jazz (3), el folk (3), el hip hop (2), el alternativo (2), R y B (2), banda (2), disco (1), trip hop (1) y el ranchero (1).

Pregunta 8: ¿Por cuál de los siguientes medios ha tenido mayor contacto con la música clásica? (se puede elegir más de uno)

El más mencionado fue el cine (15 veces) y le siguen los amigos (7). Las otras menciones fueron la radio (4), la Televisión (4), la familia (2), los videojuegos (1), las caricaturas en específico (1), el internet (1), y el trabajo (1).

Segunda etapa: aplicación del modelo Nattiez-Molino

Primera pieza: Primer movimiento de la Sinfonía 41 "Júpiter" de Wolfgang Amadeus Mozart.

a) Poyética: Escrita en 1778, es la última de las sinfonías que compuso Mozart. En ella, el compositor conjuga la tradición de la música del periodo clásico con ciertos giros del contrapunto barroco. Fue compuesta en menos de 5 semanas. A diferencia de la mayor parte del trabajo de Mozart, esta sinfonía no fue escrita por encargo. De hecho, es un tiempo de gran inestabilidad económica para el compositor. Su última ópera "Don Giovanni", fue un fracaso en Viena y los vieneses ya no apoyaban su obra. Además, pasa por un momento difícil ya que su hija de seis años había muerto algunos meses antes.

La Sinfonía 41 fue escrita casi al mismo tiempo que las dos que le preceden. Al contrario de la anterior (la 40) que es melancólica y está en una tonalidad menor (do menor), la 41 es vivaz y con un sentido de grandiosidad.

b) *El materia^B*: Escrita en tonalidad de do mayor para cuerdas (violín primero y segundo, viola, cello y contrabajo), alientos (flauta, oboe, fagot, corno y trompeta) y timbales. Muestra la clásica forma sonata (ABA) y la agógica es "Allegro vivace".

Comienza con el tema principal en un unísono de cuerdas y maderas. Los tresillos de este primer tema funcionan casi como un adorno. Enseguida violín primero, viola y cello dan seguimiento a una melodía cantable muy corta que cae en el tema de los tresillos. Destaca el uso de las triples corcheas en violines y violas que también funcionan como adornos.

En cuanto a la armonía, sigue en los usos del clásico con la tónica y la dominante (I y V). En la segunda parte hay una inflexión a Re menor. Esta parte contrasta por un sentido de tranquilidad que termina cuando se regresa al Do mayor. Prácticamente durante la primera parte sigue este contraste entre los *fortes* con figuras rítmicas cortas, y los *pianos* cantábiles con figuras más largas.

c) *La estética*:

- **Sentimiento que causa**: Existe poca variedad de sentimientos causados por esta obra. Entre los jóvenes estudiados se dividen entre los que mencionan la alegría, entusiasmo y emoción y los que sienten tranquilidad (3 personas). Hay un solo juicio ("pretensión culta") y para una persona fue una obra que le causaba "feminidad".
- **Imagen que evoca**: Todas las imágenes que generó en los jóvenes de este estudio están situadas en un campo o pradera. Se describieron varias relacionadas con el triunfo de un ejército o de una conquista. Otra imagen recurrente es la de una pareja en un día de campo. Para los que sintieron tranquilidad con la pieza las imágenes fueron la vejez o un otoño en el campo.
- **Color de la pieza**: Predomina el verde (4 menciones) y los colores cercanos a la gama amarillo, rojo y café (probablemente dorado). El azul y el gris fueron mencionados tres veces cada uno.
- **¿Qué dice?** En general se mencionaron adjetivos que hablan de algo memorable, un triunfo, una aventura o algo grande. Vuelven algunas imágenes con un día de campo y el ballet. A tres personas no les dice nada y una la considera pretenciosa.

Segunda pieza: Primer movimiento de la Sinfonía no. 8 de Franz Schubert

a) *Poyética*: Fue escrita en 1823 en el inicio de la madurez artística de Schubert. Fue compuesta para la Sociedad de Música Graz. Solamente se encontraron dos partes por lo que se le ha llamado la Sinfonía "Inconclusa". De los otros movimientos sólo se han encontrado manuscritos incompletos. La pieza fue compuesta en los principios del romanticismo. Se sabe poco de la historia de esta obra. Schubert tenía 26 años cuando la escribió, tan solo 5 años antes de su muerte. Cabe mencionar que la Sinfonía "Inconclusa" fue estrenada 42 años después de la muerte del compositor.

b) *El material*: Escrita en tonalidad de Si menor para cuerdas, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos cornos, dos trompetas, tres trombones y timbales. Tiene forma sonata y la agógica es *allego moderato*.

³ Se analizará en todos los casos solamente hasta el fragmento que se escuchó. Este análisis no pretende ser exhaustivo. Se trata simplemente de dar a conocer a manera general como se construye la obra.

El primer tema funciona como introducción con los cellos y contrabajos tocando una melodía casi imperceptible que se repite a lo largo de la obra. Aparece el primer tema tocado al unísono por el clarinete y el oboe. Los violines los acompañan en un mismo ritmo que va en crescendo hasta llegar a un *fortísimo* y posteriormente a una modulación a Sol mayor.

El segundo tema contrasta completamente con el primero. En este la tonalidad es mayor y se siente el ritmo de $\frac{3}{4}$ más marcado (como un vals). El tema lo comienzan los cellos con una melodía de carácter dulce. La siguiente parte vuelve a ser contrastante con una tonalidad menor y trémolos que dan un sentido dramático.

Básicamente, la obra tiene estos cambios de tonalidad menor más rítmica a tonalidad mayor más *cantabile* y de un carácter dulce. Es notable la tensión que se genera en el final del tema *cantabile* ya que en lugar de resolver de la dominante a la tónica (V-I), cae en una grado menor (do menor). Esto genera a su vez una serie de inflexiones que se resuelven cuando se vuelve al tema "B" otra vez en Sol mayor.

c) *La estésica:*

- **Sentimiento que causa :** Se generaron dos tipos de emociones contrastantes. Se mencionó por una parte la tranquilidad (cuatro veces) y sentimientos como nostalgia, ternura, melancolía. Por otra parte se menciona el enojo, el miedo la impotencia y la desesperanza. Existe una tercera categoría donde entra el asombro, la expectativa y la sorpresa.
- **Imagen que evoca:** En el caso de las imágenes son más variadas. Hay puntos de coincidencia como en los menciona un bosque. También se hizo relación varias veces a la danza (ballet, el lago de los cisnes, danza en una nave espacial). Otras imágenes: una guerra, recuerdos, cita en un café, romances frustrados, movimiento en la ciudad, hogar, cielo, cementerio, lago congelado y un barco.
- **Color de la pieza:** Hay un predominio de un azul oscuro y tonos similares (púrpura y morado) en la interpretación del 50% de los entrevistados. Los otros colores que mencionaron fue el negro (3 veces), el gris (2), rojo (2), café, blanco y "muchos colores" (una vez).
- **¿Qué dice?** Algunas de las interpretaciones se refieren a dos cosas: lento y cambiante, conmueve y desespera, ciudad grande y hombre pequeño. Otros lo relacionan con un cambio, una aventura, la intensidad, un descubrimiento o algo alentador. Unos más lo relacionaron con la delicadeza y con el "lago de los cisnes". Habló también de soledad, frío y una muerte fatal. A cuatro personas no les dijo nada.

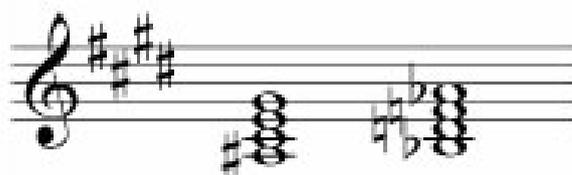
Tercera pieza: Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy.

a) *Poyética:* La obra fue escrita en 1893 y es una representación de lo que se conoció como impresionismo. Está inspirada en un poema de Mallarmé, quien era amigo de Debussy. Es el inicio de la época más intensa de la carrera musical del compositor. Es también una época en la que se paseaba todas las noches en cafés y prostíbulos. La pieza se planeó como un preludio al poema de Mallarmé y pretende tener el mismo carácter que el texto. Aquí un extracto del mismo:

¡Estas ninfas quisiera perpetuarlas!/ Tan claro/ su ligero encarnado, que en el aire revuela/ abastido de espeso letargo./¿Amaba un sueño?/ Montón de antigua noche, mi duda ha terminado/ en mucha rama tenue que, habitando las mismas/ florestas, prueba, ¡ay!, que sólo me ofrecía/ como triunfo la falta ideal de las rosas (Mallarmé, 1997)

En esta etapa Debussy comienza a componer más libremente sin tomar en cuenta las reglas de la armonía que estudió en el Conservatorio.

b) *El material*: La pieza, en teoría se encuentra en Do sostenido menor (luego Mi mayor), porque así se presenta en la armadura. Fue escrita para tres flautas, dos oboes, dos clarinetes, cuatro cornos, dos arpas y cuerdas. El tema inicial lo lleva la flauta. La melodía realiza un movimiento cromático ascendente del do sostenido al sol natural. No hay una idea clara de función tonal. A continuación entran los oboes y el clarinete, seguidos por los cornos y un arpa que realiza un *glissando* desde La sostenido a dos octavas. Los acordes que realizan los alientos son de novena y posteriormente las cuerdas entran en un acorde de séptima de sensible. Esto son los dos tipos de acordes usados al inicio. No hay una relación funcional entre ellos.



En general la obra no tiene una forma definida. Se divide en varias partes que se distinguen por la repetición del tema. El tempo (9/8) es disperso también, no hay una marcación de acentos. Como se mencionó con anterioridad, la armonía parece no presentar ninguna función. Se nota también, un uso reiterado de la disonancia.

Se pueden distinguir tres temas por su carácter, el uso de la melodía y la armonía:

- **Atmósfera misteriosa**: con la melodía cromática y la armonía indeterminada y flotante.
- **Tensión**: con escalas de tonos enteros
- **Atmósfera bucólica**: con el uso de escalas pentatónicas.

c) *La estética*:

- **Sentimiento que causa**: Los más citados fueron curiosidad, asombro, sorpresa, descubrimiento y la inocencia. Otras personas refieren que les causa nostalgia, tristeza y soledad. El tercer tipo de sentimiento fue el de "romanticismo".
- **Imagen**: Abundan las imágenes oníricas que refieren a lugares misteriosos y bellos, hechizos mágicos, una ciudad submarina, siempre con un sentido de descubrimiento o de contemplación. Hay otras imágenes tristes muy específicas como la de un gato vagabundo con sus hijos o una familia muy pobre.
- **Color**: Los colores son variados. El más mencionado fue el azul (siete veces) y el gris (tres veces). El blanco, el dorado y el rojo se mencionan en un par de ocasiones. Los otros colores fueron el lila, el rosa pastel, morado, café, verde y plata.

- **¿Qué diría?:** Se mencionaron una variedad de frases. El descubrimiento y la sorpresa son mencionados más de tres veces. Hablaron también de recuerdos de la infancia, historias de amor, dispersión, escenas detectivescas e incertidumbre. Cuatro personas dijeron que no diría nada.

Cuarta pieza: Hyperprism de Edgar Varése.

a) *Poyética*: Fue escrita en 1923, cuando Varése se encontraba en Estados Unidos. Está influenciada por la corriente modernista de la década de 1920. La constante búsqueda de diferentes timbres llevaría al compositor a componer para diferentes percusiones. La obra fue estrenada en 1924 por Leopold Stokowsky.

En esta obra Varése hace uso de una serie de herramientas que no habían sido explotadas en la composición. El nombre *Hyperprism* hace alusión a un prisma de colores diversos, haciendo referencia a los colores de los timbres de los instrumentos.

b) *El material*: Escrita para una gran variedad de percusiones y alientos (maderas y metales). Incluye timbres curiosos como el rugir de un león y una sirena de alta frecuencia. No existe una tonalidad en la obra ni una estructura en temas. Varése desarrollo un hilo temático respecto a la identidad de timbres y de texturas. Los timbres son amplios y van de el trombón bajo a la flauta Piccolo. Se pueden identificar tres partes en la pieza. La primer sección es la que abre con un C sostenido que se repite durante varios compases y un tempo andante. La segunda sección es lenta y dominan los metales. La última sección es una mezcla de las dos anteriores. En general la obra no tiene algo que se puede llamar un tema. Los múltiples cambios de unidad de compás hacen imposible que se piense en una rítmica estable.

c) *La estética*

- **Sentimiento que causa:** Se mencionó varias veces el suspenso, la tensión y el misterio. Otros sentimientos parecidos fueron la desesperación, el ansia, la fascinación, el asombro, la contemplación, la confusión. También se causo confusión, maldad e incomodidad.
- **Imágenes:** Se refirieron por una parte a batallas o a cosas relacionadas con guerras o peleas (marcha, desfile, artillería, duelo, campo de concentración, malvados) o imágenes que tenían que ver con el oriente o lo desconocido (barco a lo desconocido, burdel en India, mujer exótica bailando, ritual oriental). Algunos otros fueron indígenas, tren y una pelea de Octagón.
- **Color:** Se mencionó el color rojo varias veces (6 ocasiones) y el negro (5). Los otros colores fueron el gris (3 veces), el naranja (2), verde, dorado, morado, café, amarillo y multicolor.
- **¿Qué diría?** Sigue la cuestión de las batallas, el caos, la enemistad, guerras en dimensiones desconocidas, lo tétrico, y películas mexicanas.

Hacia una interpretación de las interpretaciones

Realizar una interpretación de las interpretaciones que el grupo de análisis hizo acerca de la música es la tarea más complicada. Para esta misión se tomó la teoría que plantea Leonard B. Meyer en su libro "La emoción y el significado en la música". En esta obra Meyer se basa en dos marcos teóricos que explican cómo es que se le da significado a la música.

El primer marco es la teoría Gestalt en la que "los mecanismos perceptivos del ser humano crean una impresión de forma determinada ante los estímulos musicales que recibe (Meyer, 2002, p.14)". Por el otro lado, la teoría de la información de Shannon que se centra en mensajes diacrónicos. En estos, cada acontecimiento contiene información en función de su mayor o menor probabilidad respecto a acontecimientos anteriores⁴ (Meyer, 2002, p. 14).

Ambas teorías aplicadas en la percepción musical caben dentro del marco al que Meyer llama los "absolutistas". Este marco establece que el significado que le damos a la música se debe a algo completamente intramusical (la comprensión de relaciones musicales desplegadas en la obra de arte) y esto provoca las sensaciones en el oyente.

El otro marco, que es más complicado de analizar, es el de los "referencialistas". Este se basa en que los significados de la música se crean solamente mediante las referencias a la experiencia personal o lo que Meyer llama connotaciones. Para él, las connotaciones son "aquellas asociaciones que son compartidas por un grupo dentro de una cultura" (Meyer, 2002, p. 263)

El análisis basado en el modelo de Nattiez incorpora las dos posturas para explicar la interpretación de un fenómeno musical. Por una parte se analizan las relaciones entre los signos dentro de la obra y cómo estos son capaces de crear tensiones y distensiones. Por el otro lado se analizan los significados dentro de un marco connotativo.

La "transparencia" de Mozart, los "contrastes" de Schubert, la "dispersión" de Debussy y lo "exótico" de Varèse

En una primera interpretación se pueden encontrar varios puntos en común en las opiniones de los entrevistados. Se observa entonces que "el comportamiento comunicativo tiende a convencionalizarse en beneficio de una comunicación más eficaz, la comunicación musical de estados de ánimo y sentimientos tiende a volverse estandarizada" (Meyer, 2002, p. 271).

Así, se encuentra que la pieza más "transparente" es la de Mozart con un estilo muy

⁴ Meyer pone un ejemplo matemático para entender cómo es que la mente crea un sentido de posibilidad y expectativa. Por ejemplo, en la serie: 2 3 5, existen varias probabilidades para continuar la serie. Por una parte puede ser el número 8 si consideramos que la serie es una suma de valor en aumento progresivo de sucesor y antecesor (1+2:3, 2+3:5, 5+3:8) en este caso después del 8 seguiría el 12 (8+4: 12). La otra opción es que los valores sean la suma de los valores posterior y anterior (2+3:5, 5+3: 8) en ese caso seguiría el 13 (8+5:13). En la música se crea una serie de probabilidades similares por el conocimiento que se va adquiriendo mientras se escucha la pieza. Un ejemplo es la repetición de temas o motivos, los cuales generan las expectativas de que se sigan repitiendo. Otro ejemplo es el de la relación armónica de dominante a tónica (V-I) el cual da la idea de resolución y de final.

clásico. Las imágenes que trajo a la mente de los participantes en este trabajo tienden a ser similares. Por una parte se habló de reminiscencias a un campo y colores primarios como el verde, amarillo y rojo. En segundo lugar se citaron imágenes que hablan de un triunfo o una victoria. Respecto a esto último cabe mencionar que el nombre con que se le conoce a la pieza ("Júpiter") no se la dio el compositor sino un crítico musical en 1790. Se le llamó así para resumir el carácter triunfal de la obra. De esta manera, podríamos concluir que la interpretación acerca de esta obra sigue siendo muy similar que hace 200 años.

Si comparamos, por ejemplo, la pieza de Mozart con la de Schubert se pueden encontrar algunas similitudes y diferencias. Por una parte la forma en que utilizan la armonía es parecida. Sin embargo, Schubert hace el uso de tensiones no resueltas para crear efectos dramáticos más fuertes. Se puede observar que quienes interpretaron ésta obra la clasificaron en contrastes. Estos contrastes se crean por la generación de una expectativa respecto a las funciones armónicas. Esto quiere decir que Schubert retrasa constantemente una resolución de dominante a tónica (V-I) a diferencia de Mozart que resuelve por lo general de forma inmediata.

Otra situación que se observa es que la obra de Schubert sigue dos líneas distintas que despiertan en los participantes sentidos contrastantes. Para algunos fue más significativa la parte lenta en tonalidad menor y con sonidos graves (los que la relacionaron con el miedo y enojo) y para otros la parte dulce de vals (los que lo relacionaron con un lago de cisnes, la tranquilidad y la ternura).

La pieza de Debussy es la que tuvo significados más dispersos, como la pieza misma. Al estar basada en un poema impresionista el compositor buscó interpretar las imágenes de la palabra escrita a imágenes acústicas. De esta manera, la pieza se analiza desde una doble interpretación. Debussy utiliza una armonía no funcional y una rítmica dispersa para dar a entender ensoñaciones e imágenes bucólicas.

En el "Preludio a la siesta de un fauno", se describieron en general sentimientos que tienen que ver con descubrir algo nuevo y cierta incertidumbre. A diferencia de Schubert, Debussy no crea una tensión por medio de la falta de resolución. De hecho, la tensión que forma es porque el oyente no tiene material suficiente para crear expectativas de lo que sigue a continuación⁵. Es por eso que se crea también la sorpresa o el descubrimiento de algo nuevo.

Por otra parte, las herramientas utilizadas por el compositor (la falta de función armónica y el uso de escalas modales) no son suficientes para crear una connotación general. De hecho, aunque las imágenes que describieron los intérpretes son bucólicas, son muy diversos y carecen de elementos en común. La última pieza es la que presenta un caso curioso. No existen funciones armónicas, ni rítmicas específicas. No hay una melodía como tal y tampoco una relación de tensión y distensión tonal. Desde el análisis de la proyética se puede decir que el compositor busca generar una gran variedad de colores, un "hiperprisma". Al carecer inclusive de una estructura que se distinga a primera vista, quien interpreta solamente le quedan las referencias específicas del

⁵ También se puede hablar de una tensión creada por el uso de la escala de tonos enteros. Este tipo de escala tiene la característica de no definir un sitio de reposo o descanso por la falta de semitonos.

sonido. Así, se puede explicar que muchas de las interpretaciones se relacionaron con el lejano oriente sólo por el hecho de que se utiliza un *gong* (cuyo sonido se relaciona con ceremonias religiosas en Japón) en la pieza. Analizando la poética es obvio que el compositor no buscaba hacer una reminiscencia de culturas orientales, y aquí es donde difiere en gran medida la poética con la estética.

La estética y los gustos musicales

Un punto que se decidió dejar hasta después del análisis es la cuestión del gusto musical. Después de abordar la interpretación en imágenes se le pregunto a los encuestados si le gustaba la pieza que acababan de escuchar. La Sinfonía de Mozart fue la más gustada con 21 personas y únicamente una persona que no le gustó. En el caso de la "Inconclusa" de Schubert, a 18 personas les gustó, a una no y a tres "más o menos". El "Preludio a la siesta de un fauno" de Debussy fue del agrado de 16 personas, a cinco no les gustó y una persona no opinó. Finalmente el "Hyperprism" de Edgar Varesé gustó a 14 personas y a siete no.

Se puede pensar que estos datos no son relevantes, pero también es posible relacionarlos con el material musical y con las referencias culturales. Es notable que aquellas piezas que mantienen una relación de tensión y distensión más claras, fueron las más "populares" y aquellas que en que las relaciones son ambiguas gustaron menos.

Por otro lado, analizando la poética podemos notar que los compositores que gustaron más (Mozart y Schubert) eran lo que ahora llamaríamos "comerciales". Ambos componían por encargo (aunque como se mencionó anteriormente la Sinfonía de Mozart es de las pocas que no escribió por esta dinámica) y en general cuando presentaban su obra recibían cierta aceptación social. En cambio, en el caso de Debussy y Varése no hubo siempre una aceptación por el rompimiento que significó a la tradición musical.

Sin embargo, a pesar de que Debussy y Varése gustaron menos, la diferencia no es tan grande. De hecho, es un poco sorprendente que por lo general a los entrevistados les haya gustado todo lo que escucharon. Esto provoca preguntarse: ¿está realmente tan alejada la música clásica del gusto de los jóvenes o simplemente no ha tenido una buena difusión? Responder a esta pregunta abre la puerta a otra investigación más profunda.

A manera de conclusión

Como hemos visto anteriormente, el análisis de la música desde el modelo de Nattiez lleva a conocer de manera más amplia un fenómeno musical. La manera en que se percibe este tipo de música y como se le interpreta se basa en dos niveles que no pueden ser desligados: los "referencialistas" y los "absolutistas".

Es cierto, por una parte que al interpretar este tipo de música nos basamos en las referencias culturales que tenemos. Pero también es cierto, que las relaciones que se establecen dentro de la partitura, a pesar de que no las conozcamos, generaron un significado analizable en el "grupo de estudio" al que se le hizo el cuestionario. Para resumir lo anterior: "el significado se hace patente (y se estandariza), ni más ni menos, en la medida en que la relación entre tensión y solución se vuelve explícita y consciente" (Fubini en Meyer, 2002).

Por último, es importante mencionar que las conclusiones parciales que se obtuvieron de este estudio pueden resultar incompletas y cuestionables ya que "grupo de estudio" que se utilizó es poco numeroso y comparte características homogéneas. Sin embargo, algunos de los elementos observados abren la posibilidad a futuras investigaciones.

Referencias

- Aguilar, A. (2007 enero-marzo). *Reflexiones sobre el análisis de la música Electroacústica*. *Pauta*, 101, 46-52
- Aburto, S. (2009 enero-febrero). Arte y comunicación. El objeto en el transobjeto *Razón y palabra*. Recuperado el 21 de marzo del 2010 de <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n66/actual/saburto.pdf>
- Eco, U. (1980). *La definición del arte*. Barcelona. Martínez Roca Editorial.
- Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. Recuperado el 21 de marzo del 2010 de <http://sociologiacultura.pbworks.com/f/Frith.pdf>
- Fisherman, D. (2009, abril). Música (aún) contemporánea. *Letras Libres*, 124, 12-15.
- Granillo, M. (2007, enero-marzo). Música y posmodernismo. *Pauta*, 101, 35-45
- Instituto Mexicano de la Juventud (2005). Encuesta Nacional de la Juventud. Recuperado el 19 de marzo del 2010 de <http://cendoc.imjuventud.gob.mx/investigacion/docs/ENJ2005ESFERADELAVIDAPUBLICA.xl>
- López, R. (2007). Semiótica, semiótica en la música y semiótica cognitivo-enactiva de la zMallarmé, S. (1997). La siesta de un fauno. En *La siesta de un fauno y otros poemas*. México D.F. Siglo XXI. pp. 5
- Meyer, L. (1956) (2001). *La emoción y el significzado en la música*. Madrid. Alianza Editorial.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse*. New Jersey Princeton University Press.
- Romeu, V. (2010 mayo). Semiótica y arte. El papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética. *Razón y palabra*. Recuperado el 29 de mayo del 2010 de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Monotematico/11_Romeu_72.pdf
- Sadie, S. (editor) (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Oxford University Press. W
- Stern, M. (1999 febrero). *Significado en la música*. Recuperado el 27 de abril del 2010 de <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/sign-musica.html>
- Vidales, C. (2008). *La semiótica/semiología como fuente científica histórica de una comunicología posible* en Galindo, Jesús (coordinador). *Comunicación, ciencia e historia. Fuentes científicas históricas hacia una Comunicología posible*. Madrid. McGraw-Hill, pp.15-35.
- Wolffer, J. (1999, abril). *La música en el espejo de la semiología*. Entrevista a Jean Jacques Nattiez. *Pauta*, 72, pp.5-17.
- Zecchetto, V. (2003). Capítulo 1. ¿Qué es la semiótica? En *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, pp. 15-35.