

# *En torno a la definición de la música*

por *Gustavo Becerra Schmidt*

El hombre vive hoy en un torbellino de corrientes culturales que provienen de todas las formas masivas de información, como son la televisión, la radio y la prensa. En medio de su avasalladora fuerza, con frecuencia nos confundimos y nos interrogamos sobre la naturaleza de las expresiones que se nos suministran.

Estas nos invaden y muchas veces nos presionan por ser portadoras de todo tipo de razones y motivos que escapan a nuestro personal control y que obedecen a leyes que nos son ajenas: económicas y políticas. La humanidad de hoy puede resolver poco o casi nada personalmente sobre los contactos, consumos y actividades en general que se vé obligada a aceptar, dadas las necesidades crecientes de un colectivismo que no siempre obra a su favor.

En este medio surgen las interrogantes sobre lo que es cultura y arte, y dentro de éste último, la interrogante sobre lo que es la música.

A través de la historia del arte nos encontramos, sucesivamente, con definiciones sumisas a la religión, la ciencia, las ideas y la política. Han surgido también tendencias que han acariciado la posibilidad de definir la música en si misma, pero nunca se ha llegado a un acuerdo sobre lo que realmente es la música en semejantes condiciones. Hasta aquí todas las definiciones han sido restrictivas a una cultura determinada, a una época, a ciertas formas del arte, a determinadas posiciones dominantes. No se ha logrado definir el arte, ni mucho menos la música de todas las culturas, en todos los tiempos y en todo lugar. Jamás se ha alcanzado nada que pueda siquiera parecerse a un objetivismo en lo que respecta a definiciones. Ni siquiera ha existido acuerdo sobre si la música, por ejemplo, es o nó un lenguaje, ni sobre si sólo informa sin comunicar nada o si es portadora de un mensaje.

Esta situación es grave, sobre todo si se tiene en cuenta la enorme actividad empírica que se desarrolla en el mundo artístico, con la base indudable de irracionalidad que esto implica dentro de las actuales circunstancias. Si esta situación es grave considerada en conjunto, también lo es en lo que respecta al individuo que, de acuerdo a sus tendencias y hábitos culturales, se acerca a las manifestaciones de la cultura, muchas veces con una fuerte dosis de duda sobre si lo que le espera, al consumarse el contacto, corresponda siquiera remotamente a sus supuestos más amplios. Nuestro hombre no sabe si dentro de la sala de conciertos va a haber cine, deportes, teatro, lotería, silencio, expectación o introspección. En el mejor de los casos todo esto puede ser música pero, sin lugar a dudas, para evitar malos entendidos, es necesario definirlo y si es posible en forma dinámica, de manera que con un solo criterio general se pueda ingresar y desechar factores en la medida

en que ellos correspondan a una realidad histórica. Hacer esto es reconocer que la música ha dejado de ser un fenómeno estático o más bien reconocer que nunca lo ha sido y obrar en consecuencia. Nos parece, por lo tanto, que la música es móvil y que es muy difícil que academismos de cualquier especie puedan detenerla.

Tengamos mucho cuidado, sin embargo, porque las acechanzas de las infinitas posibilidades de falsas definiciones pueden hacer fracasar todo nuestro intento y dejar las cosas peor que antes. No olvidemos que detrás de lo nuevo siempre existe la posibilidad del engaño. Pero, ¡ay de nosotros!, cuán difícil es decir con precisión qué es el engaño. Puesto que lo que para unos es verdadero suele ser para otros falso, no podemos aspirar a una correcta definición de la música a menos que logremos expresar esta antítesis en una síntesis coherente. La dificultad estriba en que los puntos variables de discrepancias son muchos y que van desde la sintáxis musical hasta la práctica de conciertos y audiciones. Como punto de partida tendríamos: "La música es lo que se escribe, toca, reproduce y oye como tal". Por el momento esta aserción nos parece lo bastante general como para abarcar toda la música del pasado y del presente, sin distinción de culturas ni de épocas. Resta solamente el problema del futuro. Ahora podemos seguir adelante, recordando que nuestra afirmación abarca sólo los diferentes géneros de conducta de la actividad musical.

Nos conviene recordar ahora que intentaremos abarcar el futuro de la conducta humana con respecto a lo que llamamos música.

Como por el momento estamos buscando generalidades, encaminemosnos hacia lo que nos parezca más estable entre las constantes que hemos podido observar a lo largo de la historia de la música, como a lo ancho de la geografía cultural. Creemos no equivocarnos al pensar que aquello que se llama "sonido musical" puede servir a nuestros propósitos, porque no es demasiado aventurado pensar que la música seguirá teniendo como base la producción de estímulos acústicos bajo ciertas condiciones. Ahora bien, cuáles son esas condiciones. Se trata acústicamente sólo de sonidos, éste es el problema que examinaremos más adelante, al tratar de definir la música a partir de sus expresiones elementales.

\* \* \*

Está vigente aún la disputa sobre si la música debe o nó producirse con sólo sonidos, es decir con estímulos acústicos de una frecuencia controlada para que sea lo más determinada y constante posible. Consideraremos aquí superada esta etapa, teniendo en cuenta la enorme cantidad de expresiones, llamadas musicales, que incluyen ruidos en su repertorio de recursos.

La disputa sobre la función del silencio parece haberse superado al haber determinado su función en la articulación musical y, en general, en la sintaxis.

Finalmente, las controversias que se han venido sosteniendo respecto a los medios de ejecución y reproducción de la música, se han resuelto con la práctica predominante de que cualesquiera adecuación de fuentes sonoras es aceptada como posible en el uso musical, siempre que se la pueda controlar de alguna manera.

Es así como nuestro sonido musical deberá incluir, sonido propiamente tal, ruido y silencio. En estas condiciones nos resulta mucho más conveniente usar la expresión "estímulo acústico" que incluye, por definición, los dos primeros elementos mencionados más arriba, más la expresión "silencio" en nuestro intento de definición de lo que hasta aquí se ha llamado sonido musical.

Sin embargo, si nos ponemos a construir nuestro primer intento de definición de sonido musical, nos veremos en la necesidad de volver a usar el término que tratamos de desechar, el vocablo "sonido". Probemos primero sin este término.

"Estímulo acústico musical es aquel que se forma sólo a través de estímulos, por éstos y por silencios, sin que se presenten expresiones significativas de silencios solamente".

Es indudable que esta definición es lógicamente satisfactoria, pero deja mucho que desear en cuanto a su forma literaria. Veamos ahora otro intento.

"Sonido musical es aquel que se forma con estímulos acústicos o por éstos y silencios, a condición de que no se considere la formación de expresiones de silencios solamente".

Hasta aquí, esta definición tampoco está completa, puesto que existen ordenaciones informativas y aún comunicativas, que de ninguna manera podrían ser consideradas como música porque no estarían dirigidas al individuo sino que con fines puramente prácticos, como suele ocurrir con diversos sistemas de señales. Es posible que estos medios de expresión presenten en algunos casos algunos puntos en común con la música, pero es aventurado tratar de incorporarlos dentro de ella por ese sólo motivo. Por lo tanto, si deseamos completar nuestra definición, debemos atender a un cierto repertorio de necesidades que la música abarca y que, si bien pueden colindar con formas de expresión no artísticas, enfrenten el grueso de su materia a una especie circunscrita.

Es aquí donde nos vemos obligados a hacer revivir la vieja polémica sobre la carga semántica de la música.

Para algunos la música es sólo sintaxis. Para otros es siempre una forma de comunicación. Para los más escépticos es sólo una información sin significado o sin interpretación. Para los realistas y los materialistas, la música es todas estas cosas y se abre a muchas otras posibilidades.

Pero volvamos a nuestro problema de definir el sonido musical. Podríamos recoger de lo expuesto más arriba, como condición para nuestra definición, la presencia de una sintaxis que ordene nuestro sonido musical, de una semántica que fije su interpretación y de una pragmática que establezca

lo que ocurre con los que usan este medio de expresión. Con esto, es obvio, nos inclinamos por la última de estas definiciones. Pero, nuestro trabajo todavía no está siquiera planteado, porque aún no hemos incorporado estas nuevas especies a nuestra definición de sonido musical. Vamos, pues, al tercer intento.

“Sonido musical es aquel que se forma sólo con estímulos acústicos o por éstos y silencios, en expresiones que: estén formadas de sólo silencios; cumplan además con otras reglas sintácticas; puedan tener interpretaciones intuitivas, codificadas, arbitrarias y aleatorias, y cuyos usuarios observen, por tradición, enseñanza o aceptación, cierta conducta que garantice la corrección y totalidad de la experiencia”.

Frente a este intento de definición de sonido musical no podemos ceder a la tentación de discutirlo y desde diversos aspectos.

Muchos podrán pensar que, siendo el sonido musical un hecho sintáctico, estaría ya definido en ese sólo terreno, agregando a nuestras primitivas definiciones la de: “en un lenguaje llamado en libros y textos ‘música’”. Una definición en estos términos creemos, muy de paso, podría satisfacer, puesto que aquí no se explica lo que se entiende por música, lo que en su aplicación podría darnos ejemplos contradictorios. En nuestro último intento de definición musical propiamente tal está claro que nos referimos a las expresiones en las que este sonido ocurre. Trataremos, pues, de ordenar esta definición de acuerdo al sistema tradicional de género próximo y de diferencia específica. Nuestro género próximo podría integrarse por las “expresiones” en las que ocurre el sonido musical y nuestra diferencia específica por el sonido a cuya definición postulamos.

Podríamos decir, por ejemplo:

“Sonido musical es aquel que se presenta como integrante de expresiones calificadas o calificables por una pragmática que establezca el comportamiento de sus usuarios, por una semántica que determine sus interpretaciones, sean éstas intuitivas, codificadas, arbitrarias o aleatorias, y por una sintaxis que considere como elementos suyos a los estímulos acústicos y a los silencios, de manera que no se presenten expresiones de silencios solamente”.

Nos parece ésta una manera más explícita de definir lo que se entiende por sonido en las expresiones, significado y práctica musicales. Creemos también que semejante definición resiste la prueba histórica y que se puede aplicar con muchas probabilidades de éxito en el futuro. Sin embargo, se trata de una definición larga y muy detallada. Difícil resultaría, pese a esta observación, darle una redacción más breve si se pretende conservar el contenido a que alude dentro de la metodología de las ciencias y de la semiótica. Si no fuera este el caso podríamos sugerir como ejemplo la siguiente definición:

“Sonido musical es el que se presenta en expresiones calificadas o calificables de acuerdo a un criterio semiótico”. Con lo que se quiere decir que, de acuerdo a una teoría o a la posibilidad de una teorización sobre el sonido

musical, considerado como signo de un lenguaje, se establece su identidad y papel expresivo.

Dentro de ciertos límites, podríamos considerar como suficientes, nuestros intentos para definir el elemento que consideramos el más constante dentro de lo que se ha llamado, se llama y probablemente, se seguirá llamando, música. Determinado así nuestro asunto, podemos intentar pasar al problema central de nuestro escrito, la definición de lo que es música.

Continuando con el criterio imperante que considera la formulación de definiciones de acuerdo al sistema género próximo —diferencia específica— debemos establecer para la música el arte, como campo genérico que la contenga, y, plausiblemente, en discusiones ulteriores, el lenguaje como campo más general aún. En cuanto a la formulación, para la música, de una diferencia específica, es probable que baste con una descripción de su campo de acción en la información y en la comunicación, limitándola así adecuadamente.

Podemos decir, por ejemplo:

“La música es un arte, cuyos elementos son los estímulos acústicos y los silencios integrados en expresiones entre los que no se cuentan los silencios solamente y a fin de que se cumplan además otras reglas sintácticas, pueden establecerse interpretaciones de acuerdo a una semántica y a un uso comunicativo o puramente informativo de acuerdo a una pragmática”.

Esto significa que la música es un tipo de expresión formada por sonidos y silencios, con una determinada interpretación posible en un contexto, y dentro de un dinamismo histórico. No se trata sólo de aquel cálculo, sin interpretación, que define Werner Meyer Eppler en un artículo que aparece en el número.8 de la revista “Die Reihe”.

Nos encontramos ahora frente a la necesidad de aludir al concepto arte como forma particular del lenguaje, a fin de mejorar la comprensión de la definición que estamos comentando. Para este fin podríamos decir que: “El arte es una forma de expresión en la que predominan las significaciones y se condicionan las interpretaciones de manera que el contexto mismo de lo informado, como resultado suprasumativo de sus relaciones internas, pasa a ser un factor desencadenante de atención admirativa dentro de un tipo de reacción psicológica en la que, bajo el signo del afecto, se interactúan también los aspectos intelectual y físico de la personalidad del receptor”.

Estimamos, por lo tanto, que la ciencia y la técnica, admirablemente expresadas, pueden ser no sólo obras de arte sino que ejemplos de excelencia por su calidad, como a vía de ejemplo, nos parece el “Poema Ontico” de Parménides; algunos de los desarrollos de teoremas del genial matemático Euler y la definición de la técnica de cómo escribir sonetos, que en forma de soneto, compuso Lope de Vega. Llegamos, por fin, a poder ocuparnos muy de paso por supuesto, del lenguaje en general. No discutiremos aquí la posición privada (en el sentido latino) o idiota (en su acepción griega) de negar al arte su calidad de lenguaje, sólo trataremos de definir en pocas

líneas su identidad, para distinguirla de su subclase, el arte, y de las sucesivas subclases que conducen al concepto de música, objeto de estos comentarios. Pero, definamos, dentro de los límites de nuestro objetivo, lo que creemos que es el lenguaje.

“Lenguaje es una forma de exteriorización destinada a sugerir, determinar o implantar, en la persona receptora o en el medio receptor, reacciones referenciales o emotivas”. Podríamos dar aquí otras definiciones más explícitas o extensas en las que se detallan los aspectos semióticos del lenguaje, pero creemos que ello excede los límites de este trabajo.

Hasta aquí llega la primera parte de nuestro trabajo sobre la construcción de un ejemplo de definición de música, la que pretendemos sirva para el pasado, el presente y perdónesenos, para el futuro.

\* \* \*

Nos podemos sentir ahora como un armador a punto de lanzar un barco al agua. Nos conviene meditar sobre la ruta a seguir en el campo de la actividad musical en la que probaremos nuestro recién creado instrumento. Esta prudencia se justifica desde distintos puntos de vista, entre los que cabe destacar la posibilidad de que nuestra definición no sea eficaz y la posibilidad de que una ruta mal elegida pueda llevarnos a campos turbios o excesivamente controvertidos desde un principio, lo que podría oscurecer nuestras primeras comprobaciones.

Si tomamos la vía del tiempo, existen dos posibilidades de ordenar nuestras comprobaciones; el orden histórico y el contrario a éste. Si tomamos un orden puramente técnico, podremos ir de lo particular a lo general o viceversa. También podríamos usar otro criterio técnico más práctico que el anterior, partiendo de los problemas más sencillos, en los que se aplique nuestro criterio, para abordar progresivamente los más difíciles.

Creemos que dada las dimensiones de este trabajo, será más conveniente hacer un intento a base de este último criterio.

### *Aplicación N° 1.*

Supongamos que vamos a aplicar esta definición a una obra instrumental: una sonata, una fuga, un *ricercare*, etc. Para mejor determinar el funcionamiento de nuestra definición vamos a hacer un cuestionario en el que se interrogará sobre cada una de las afirmaciones hechas con respecto a una obra instrumental pura. Es lo que corresponde a nuestro planteamiento.

1. Una obra instrumental pura está hecha sobre la base de estímulos acústicos o de éstos y silencios?

En este caso, como es obvio, la respuesta es afirmativa.

2. ¿Existen expresiones, dentro de las obras instrumentales puras, a base de silencios solamente?

Sobre este punto podría haber opiniones divergentes. Para el caso afirmativo, que es el que demostraría la falsedad de nuestra definición, proponemos el siguiente análisis.

Veamos primero cuáles son las clases de silencios que intervienen en la sintaxis musical:

a) Pausas suspensivas. A esta clase pertenecen aquellas pausas que son interiores a una expresión sintácticamente definible. Ejemplos de estas pausas son todas las que corresponden a las llamadas articulaciones o fraseos. Hay que distinguir, para analizar este tipo de pausas, los distintos niveles en que éstas operan, las que suelen cambiar de sentido. Un ejemplo puede ser la pausa final de un movimiento, que no sea en el último de una obra y que pasa a ser suspensiva si se la analiza como tránsito hacia el movimiento siguiente.

b) Pausas finales o conclusivas. A esta clase pertenecen aquellas que son exteriores a una expresión sintácticamente definible, desde los silencios posteriores y anteriores a la audición de una obra, hasta cualquiera de las acepciones que este concepto pueda tener en el interior de una obra con partes separables y con respecto a la separabilidad de éstas.

Como conclusión podemos decir que en toda forma instrumental pura —en su concepción más amplia— no se presentan expresiones significativas de sólo silencios.

3. ¿Es siempre posible establecer reglas sintácticas para cada obra instrumental pura?

En este caso, si se tiene en cuenta el progreso de las técnicas de formalización, se puede afirmar que cualquier hecho sintáctico puede ser adecuadamente formulado. Con esta afirmación nos hacemos cargo de las posibilidades que existen de construir obras que van desde las que son estructuras únicas, basadas en la determinación total de sus elementos y relaciones, hasta la máxima indeterminación posible. En este último caso se puede incluir cualquiera forma de dinamización de la estructura sintáctica. Aprovechamos para sugerir la posibilidad de alterar la función retentiva, en el receptor, de manera que una misma versión no sea siempre la misma a lo largo de su única audición.

4. ¿Es siempre posible establecer una relación de designaciones con respecto de las expresiones que contiene una obra musical pura?

Se dice que una obra musical pura carece de alusiones extramusicales o que, por lo menos, así se le ha concebido al escribirla. Entre la música y el campo de las sugerencias extramusicales podemos decir que sólo se pretende una separación o se ha pretendido en alguna época. Aunque se lograra lo que se ha pretendido podríamos, en todo caso, construir una semántica con las relaciones de autodesignación que se operan al oír la música, pero sólo en cuanto a relaciones entre expresiones. Es así como existe siempre en la música una forma de ser ella misma. Aún más, podemos decir que el resultado sensorial con respecto a las otras percepciones anexas está en relación es-

tricta con el punto de vista semántico, al punto que podemos afirmar que generalmente funciona como biunívoca. Con esto queremos decir que con respecto a la música, como con respecto a las figuras geométricas existe una correspondencia de miembro a miembro entre la información dada y su efecto psicológico, incluyendo inclusive ciertas realizaciones. Sin embargo, nuestras observaciones no están completas sobre este punto porque, dentro del campo de los reflejos condicionados en que funciona todo nuestro mundo relacional, es imposible evitar las sugerencias extramusicales. Esto nos lleva, finalmente, a afirmar que siempre se determina una interpretación extramusical y que, por mucho que varíe su relación de designación, ésta existe y conviene tenerla en cuenta.

5. ¿Existe siempre la posibilidad de considerar relaciones de uso entre lo que entra y no entra en el funcionamiento del lenguaje musical?

Como se puede notar, aquí también consideramos la posibilidad de los medios mecánicos y de otras adecuaciones no humanas o no bio-psicológicas en la gestión funcional del lenguaje musical. Sistemáticamente, como es obvio, es posible establecer los aspectos esenciales de la manera como ocurre un hecho histórico cualquiera, lo que nos faculta para afirmar que esto abarca también la práctica musical.

\* \* \*

Creemos haber demostrado que nuestra definición satisface las exigencias de aplicabilidad al objeto que se está identificando aunque no es la única que pueda someterse como factor de prueba de esta demostración. Tendríamos además que establecer que no existe ninguna organización de sonidos y/o ruidos no musicales, además de pausas, que quepan dentro de este postulado de definición con respecto a la música en general y, en especial, a la música instrumental pura. Como es fácil de apreciar, tendremos que agregar más interrogantes a esta primera aplicación.

6. ¿A nuestra definición sobre obra instrumental pura es posible aplicarle alguna clase no musical de información sonora que se intercepte, se contenga, contenga a o se identifique con los aspectos genéricos y específicos propuestos sobre música en nuestra definición?

Esto que parece muy peligroso, en realidad no lo es, porque se eliminan muchas dudas al pensar en nuestro género próximo, el arte, y porque en lo específico las reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas no pueden considerarse como aplicables por partes. Afirmamos, por lo tanto, que nuestra definición de la música es aplicable a todos los casos en que se practica, se ha practicado y probablemente se practicará en el campo de la música instrumental pura.

\* \* \*



*Aplicación N° 2.*

Ahora supongamos que deseamos aplicar nuestra definición a la música que se practica con participación del lenguaje en sus formas oral y escrita. Aquí tendremos que tomar en cuenta los grados de participación de las palabras escritas que irían desde el simple título hasta el argumento, pudiéndose presentar el texto antes, durante o después de la parte musical. Aunque en la música de conciertos estas últimas modalidades no son habituales, de todos modos son postulados posibles y plausibles. Además, estimamos que otro tanto ocurre con el discurso hablado, cantado o mixto, con respecto al cual la música puede ser anterior, posterior o simultánea. Con estas afirmaciones previas a las interrogantes sobre nuestra definición de música, las que esperamos aplicar a la música en su relación con la literatura, volveremos al cuestionario que ya conocen, en lo que respecta a la música instrumental.

1. La obra literario-musical ¿está hecha sobre la base de estímulos acústicos o de éstos y silencios?

La respuesta afirmativa no es tan obvia como con respecto a la música instrumental. Veamos. Con relación a la palabra escrita nos inclinamos a responder rotundamente que sí, pero sobre el discurso hablado no estamos tan seguros. Sin embargo, distingamos dentro de éste a lo menos dos formas de presentación: a) se oye el discurso sin ver al intérprete; o b) se oye y se vé al intérprete. Usamos aquí la palabra "intérprete" en su sentido genérico, es decir, sin fijar su calidad y número. En este último caso se nos plantea o se nos puede plantear la inseparabilidad del gesto con respecto a la palabra. He aquí un problema serio.

Sin embargo, la gravedad del problema se presenta en función de si sólo se acepta un tipo de discurso, el que estamos discutiendo. Claro está que esto no es lo único que sucede y por el contrario, la forma más difundida en Occidente para oír música es la que elimina los aspectos visuales, inclusive con expedientes tales como cerrar los ojos durante una ópera o concierto. Por otra parte, si hubiésemos considerado este punto de vista desde un principio, habríamos tenido el mismo problema con la música de conciertos. Queda en claro, entonces, que para nuestra definición general, la música elimina todos los aspectos visuales y que para el discurso hablado se ha empleado igual criterio. No se pretende aquí menoscabar la importancia de los aspectos visuales en el ejercicio de la música práctica y de la literatura oral, se trata más bien de presentar los estímulos acústicos, dentro del complejo expresivo con que estas formas de exteriorización se desarrollan, como su función de elemento base.

2. ¿Pueden analizarse como significativas solamente las expresiones de silencios en las obras literario-musicales?

Para no faltar al método propuesto dejaremos esta pregunta, aunque estamos seguros que, tanto en literatura como en música o en ambas a la vez, estas expresiones no son analizables como significativas.

3. ¿Es efectivo que en las obras literario-musicales se puede siempre establecer reglas sintácticas que determinen las relaciones entre las expresiones de este género?

Aquí, en cambio, resulta muy evidente la posibilidad de una respuesta afirmativa porque, si para la música pura llegamos a un criterio similar, aquí podemos llegar al mismo con el refuerzo de las sintáxis literarias. Estas últimas son generalmente o más fáciles de establecer o están establecidas por la existencia de gramáticas sancionadas por un largo ejercicio histórico.

4. ¿Es siempre posible determinar un criterio interpretativo con respecto a las obras literario-musicales?

Nos volvemos a encontrar aquí con una variante del N° 2, tratado más arriba. Según nuestro criterio fue posible establecer una interpretación para el contexto de una obra musical pura, lo que nos obliga, si queremos mantener nuestros puntos de vista, a considerar que para la música que va unida al discurso, no sólo existe una interpretabilidad de la parte musical, sino que además concurren las posibilidades de interpretación habituales a la literatura. Conviene dejar establecido además, de que hay varios aspectos no habituales de interpretación literaria que quedan de manifiesto y aún más, que alcanzan fácilmente un primer plano cuando el discurso se encuentra junto a la música, y sobre todo cuando está dentro de su mismo contexto. A este rubro pertenecen formas de condicionamiento semántico, como el énfasis, el tempo y el ritmo literarios aparte del elemento obvio que se exalta en estos casos, la entonación.

5. ¿Existe siempre la posibilidad de establecer sistemáticamente los usos que se observan en la práctica de las obras literario-musicales por parte de las personas que las realizan?

Aquí nos parece obvio también que a los usos que pueden establecerse para la música pura pueden aditarse los literarios y la intersección entre ambos.

Ahora nos corresponde pasar a la pregunta clave que determina la exclusividad de nuestra definición en el caso de las obras literario-musicales.

6. ¿Podemos aplicar a nuestra definición algún ejemplo que no sea una obra literario-musical?

A nuestro parecer no resulta posible porque lo que se comenta para estos casos se encuentra en el plano, ya definido, del arte. Inclusive en el factor literario no artístico de nuestro conjunto literario-musical, el resultado será siempre artísticos dentro de los límites en que hemos definido la música.

\* \* \*

Ocioso sería enumerar más aplicaciones de nuestra definición general, puesto que el resultado siempre será el mismo. Podemos dejar volar nuestra fantasía e imaginarnos todo tipo de música con intervención de estímulos extramusicales: música y pintura; música y pintura dinámica; música y

cine; música y teatro; música y perfumes; música y tacto. En general podemos decir: música y estímulos provenientes del exterior, del interior, y de ambas fuentes a la vez, en una especie de mundo, siempre variado y determinado, del que esperamos exista una continuación en el futuro.

\* \* \*

Nuestro hombre posiblemente estará más orientado cuando vaya a la sala de conciertos. Sabrá que mientras permanezca en la sala trabajarán principalmente sus oídos en cuanto a receptores para su mundo interior. Sea lo que fuere que le ocurra lo procesará de acuerdo a esta actitud pragmática. Ni los múltiples medios de crear sonidos, ni los que puedan venir, creemos, podrán apartar a nuestro hombre de su actitud receptiva la que vale también en cualquier otro recinto adecuado en el que se cree: un *“arte cuyos elementos son los estímulos acústicos y los silencios, integrados por expresiones entre las que no se cuentan silencios, solamente de tal modo que se cumplan además otras reglas sintácticas y se establezcan interpretaciones de acuerdo a una semántica y a un uso comunicativo o puramente informativo, de acuerdo a una pragmática”*.

Henos aquí, finalmente, con más esperanzas que certezas, con más deseos de explorar que de especular, con más ánimo de dialogar que de pontificar, y con una vocación deleitosa por todas las formas en que se ha practicado, se practica y esperamos se siga practicando esa forma de expresión que se ha venido llamando arte musical o que, por lo menos, aquí llamamos música, dispuestos a hundirnos en lo más profundo de su creación, en lo más lejano de su historia y hasta en su más remoto futuro.

Levemos anclas.