

EL MENSAJE ESTÉTICO MUSICAL: NIVELES DE INFORMACIÓN Y *OUSÍA*

THE MUSICAL AESTHETIC MESSAGE: LEVELS OF INFORMATION AND OUSÍA

Hugo Roberto Estrella Aráuz

Investigador independiente

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3900-0580>

RESUMEN

En cuanto a la música como lenguaje y aplicando métodos lingüísticos a la comprensión musical, este artículo desarrolla y profundiza las ideas de Max Bense sobre la estética de la información para comprender la construcción del mensaje estético musical y su *Ousía* o belleza.

Los niveles de información según Bense se insertan en el campo musical logrando una jerarquía de contenido musical que sitúa a la *Ousía* o belleza en el nivel superior. El concepto de *Ousía* proviene de una perspectiva hegeliana que influyó en Bense. Asimismo, se menciona la fórmula para medir la belleza de George Birkhoff, la cual es relevante para Bense, con el fin de potenciar la comprensión del tema.

La clasificación de los niveles de información de Bense se la ubica dentro del modelo tripartito de Jean Molino destinado al estudio del evento social total en el contexto moderno de la semiología, logrando una cohesión de teorías que permite comprender profundamente el mensaje estético musical.

Finalmente, generar nuevas ideas en el campo de la semiología es extenso y controvertido. Por ello, se relacionan teorías y conceptos que ya han sido aplicados con éxito en el estudio de la música. En consecuencia, la aplicación de las ideas de Bense para comprender el mensaje estético musical es argumentada, ejemplificada y adecuada.

Palabras clave: Estética, música, semiología, belleza, proceso simbólico.

ABSTRACT

Regarding music as a language and applying linguistics methods to musical compression, this article develops and deepens the Max Bense's ideas on the aesthetics of information to understand the construction of the musical aesthetic message and its *Ousía* or beauty.

The levels of information according to Bense are inserted in the musical field, achieving a hierarchy of musical content that places the *Ousia* or beauty at the top level. The concept of *Ousia* comes from a Hegelian perspective which influenced Bense. Likewise, It is mentioned the George Birkhoff's formula to measure beauty, which is relevant for Bense, in order to enhance the compression of the topic.

Bense's classification is located within Jean Molino's tripartite model which is destined for the study of the total social event in the modern context of semiology, attaining a cohesion of theories that allows a deep understanding of the musical aesthetic message.

Finally, generating new ideas in the semiology field is extensive and controversial. For this reason, theories and concepts that have already been successfully applied in the study of music, are related. As consequence, the application of Bense's ideas to understand the musical aesthetic message is strong, full of examples and suitable.

Keywords: Aesthetics, music, semiology, beauty, symbolic process.

INTRODUCCIÓN

La música es una de las artes más emotivas. Sin lugar a dudas, todas las personas pueden apreciarla, disfrutarla e incluso emitir una opinión sobre ella. Sin embargo, somos los profesionales quienes indagamos e intelectualizamos sobre esta maravillosa expresión humana.

Reflexionando sobre la música como un lenguaje, en este documento las ideas de Max Bense acerca de la estética de la información se introducen en el contexto musical para comprender los diferentes niveles de información del mensaje estético musical. De este modo, se logra una jerarquización de su información que ubica a la belleza en el nivel superior. Belleza que desde el punto de vista Hegeliano es conceptualizada como *Ousia*. Adicionalmente, se menciona la fórmula para medir la belleza de George Birkhoff la cual es una teoría relevante para Bense y su estética. Finalmente, la clasificación de la información del mensaje estético musical es introducida dentro del modelo tripartito de análisis de Molino, el cual ha sido utilizado para comprender el fenómeno de la música o hecho total desde una perspectiva semiológica moderna.

Gracias al análisis y a la comprobación de los enunciados teóricos mediante ejemplos, este artículo favorece significativamente el aprendizaje de un tema complejo como lo es la semiología y estética de la música.

ANTECEDENTES PARA EL ESTUDIO Y COMPRENSIÓN DEL MENSAJE ESTÉTICO MUSICAL

Música es un lenguaje

La semiología de la música es una disciplina joven. Una breve reseña de su historia permitirá comprender fácilmente las semejanzas y diferencias entre música y el lenguaje verbal, pero principalmente, apoyará el estudio semiológico del mensaje estético musical y todas sus estructuras internas.

A pesar de que la música desde la época de los griegos pretendía significar emociones, y por ello hoy se la puede considerar como sujeto para el análisis semiótico o semiológico, es alrededor de 1960 que los semiólogos suponen que lenguaje y música son fenómenos análogos.

Esta suposición se reforzaba con hechos previos como la publicación de *Fünf Urlinie-Tafeln - Cinco análisis musicales gráficos* (1932)- y *Der freie Satz - Composición libre* (1935) - la cual fue una obra incompleta del método de análisis musical de Heinrich Schenker, básicamente estructuralista.

Según Schenker, los grandes compositores (todos ellos germano parlantes,

representantes del periodo Clásico-Romántico) desarrollaban sus obras musicales a partir de una estructura profunda a la que denominó *Ursatz*. [...] La *Ursatz*, a su vez, se basaba en la naturaleza misma en la forma de los primeros tonos de la serie de armónicos, que juntos constituían una tríada mayor, denominada *Urklang*. Mediante diversas operaciones, el compositor se movía desde este acorde hasta la *Hintergrund* (estructura de fondo) a través de la *Mittelgrund* (estructura media) en dirección hacia la *Vordergrund* (estructura de superficie), siendo este último nivel el que de hecho se escucha al oír la música. (Tarasti, 2008, p.45)

Tras la muerte de Schenker, su obra fue expandida por varios teóricos, lo que atrajo el interés de la academia durante 1960.

El modelo de análisis schenkeriano se lo consideró similar al modelo de estructura frástica de la lingüística de Noam Chomsky. Además, Leonard Bernstein, sugirió el paralelismo entre la generación de una pieza musical y la de una expresión lingüística en su obra *Unanswered Question* en 1976, esto cuatro años después del lanzamiento de *Meaning and Music* de Coker.

En *Meaning and Music* se menciona una lista de características del lenguaje que son aplicables a la música:

- El lenguaje consiste en un complejo conjunto de símbolos.
- El conjunto de significaciones de cada símbolo es compartido por los miembros de la comunidad.
- Los símbolos pueden ser interpretados y producidos por los miembros de la comunidad.
- Una lengua en principio es capaz de tener, un diccionario que enumera cada símbolo y sus sinónimos o el conjunto de sus significados.
- El conjunto de significados para cada símbolo es convencionalmente fijo, es decir, es relativamente constante con respecto a contextos de uso espacio-temporales apropiados.
- El lenguaje tiene sintaxis. Reglas estructurales para organización y conexión de los símbolos en permisibles combinaciones (Coker, 1972, p.7).

Al comparar música y lenguaje imperan semejanzas y diferencias. Afirmando que la música es un lenguaje encontraremos estructuras, reglas, modos de construcción e inflexiones, todas ellas semejantes a las de un lenguaje como el español, el italiano o el francés.

Teóricos del formalismo puro consideran que la música no puede entenderse como un lenguaje, desposeyéndola de este modo de todo poder expresivo y significativo. Quien, en cambio, juzga que la música está dotada de capacidad denotativa y expresiva generalmente considera, asimismo, que tal arte puede encontrar su realización más adecuada en simbiosis con el lenguaje de la poesía. (Fubini, 2001, p.35)

El lingüista ruso, Jakobson, desde una perspectiva estructuralista y formalista, afirmó que “la música se presenta como un lenguaje que se significa a sí mismo” (Jakobson, 1976, p.106).

Del mismo modo, Saussure quien es un referente del estructuralismo lingüístico explica una dicotomía existente en el lenguaje: a) la lengua que es social e independiente del individuo, siendo un estudio únicamente psíquico y b) la parte individual del lenguaje, es decir, el habla, incluida la fonación, y es psicofísica (Saussure, 1956, p.45-46).

Para el francés, el lenguaje se refiere al sistema de signos y las estructuras. Por otra parte, la lengua es un sistema de expresiones convencionales de la comunidad mientras que el habla es el uso individual del sistema. Esto también se extiende a la música.

Al hablar de lenguaje musical nos referimos a las estructuras musicales posibles. Lenguaje como un conjunto de comunes musicales como cadencias, rasgos estilísticos, étnico musicales, etcétera, mientras que su habla es la pieza musical propia de un autor. Todo esto apunta a una lingüística de un fenómeno social.

Saussure firma explícitamente que los fenómenos semiológicos son producidos socialmente y son indescifrables fuera de un acuerdo de mutua cooperación entre los sujetos participantes. Además, él distingue entre fenómenos internos, ligados a la conciencia, y fenómenos externos los cuales son inmediatamente captables. De este modo, el signo pertenece a una perspectiva interna, ya que está directamente ligado a la conciencia, sin caer jamás al lado de los hechos físicos brutos.

La fenomenología lingüística no se limita a un pensador individual, sino que se sitúa en la intersección de un sujeto hablante y la comunidad lingüística (citado en Stawarska 2015, p. 127).

Según Bright (1963, p.26), el lenguaje y música son dos de las formas más importantes en que el hombre usa el sonido. Aparte de esto, se puede distinguir dos tipos principales de vínculos entre el lenguaje y música: su influencia mutua en el canto y su similitud estructural. Además, varios tipos de correlaciones entre la estructura lingüística y la estructura de la música se pueden observar y estos fueron clasificados por Bruno Nett en 1956.

Básicamente, Nett (1956, p.24-25) manifiesta que un problema universal en la relación entre lenguaje y música es el de correlacionar ciertas características análogas en estas dos formas de comunicación. El tono, el estrés y la duración se encuentran tanto en la música como en el lenguaje y son importantes en muchos idiomas.

Algunos estudios señalan que las características del lenguaje hablado han influido en el condicionamiento de los patrones musicales al cantar. Sin embargo, no es posible afirmar que la música se ha subordinado al lenguaje o viceversa.

Indistintamente, Springer (1956) afirma que, aparte de la influencia mutua entre el lenguaje y la música, puede considerarse el vínculo de similitud estructural entre los dos sistemas. Esta similitud, aunque ampliamente reconocida, es difícil de definir: se basa en la asociación encontrada en ambos sistemas entre forma y contenido (citado en Bright, 1963, p.28).

Harweg resaltó las diferencias entre los dos sistemas: el lenguaje y la música. Sin embargo, también mencionó la existencia de relaciones de contigüidad o accidentales pues estas no pueden deducirse de la definición del lenguaje como institución representacional significativa (Harweg, 1968, p.276).

Benveniste en su lingüística publicada en 1974 afirmó que la música es una lengua que posee sintaxis, pero no semiótica lo cual es un rasgo contrastante positivo para la semiología lingüística (Benveniste, 1999, p.60).

Considerando todo lo antes mencionado, la aseveración de que la música es un lenguaje se preserva y reafirma, pero se debe considerar que es un lenguaje que no se corresponde de manera perfecta a la forma de ser de algún idioma. La música es un lenguaje con sus propias estructuras, inflexiones, articulaciones, modos de construcción y reglas de combinación, que, al igual que los idiomas como el italiano o el inglés, posee un código¹ apto para generar un discurso el cual es un *mensaje estético*. Substancial añadir que el código puede ser organizado como perturbador, no placentero o ambos. El límite entre música y ruido es culturalmente definido (Nattiez, 1990, p.48).

Para visibilizar las relaciones de la lingüística con la música, se cita previamente a dos autores que especifican el alcance de dicha disciplina:

La materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, ya se trate de pueblos salvajes o de naciones civilizadas, de épocas arcaicas, clásicas o de decadencia, teniendo en cuenta, en cada período, no solamente el lenguaje correcto y el «bien hablar», sino todas las formas de expresión.[...] La lingüística tiene conexiones muy estrechas con varias ciencias, unas que le dan datos, otras que se los toman. Los límites que la separan de ellas no siempre se ven con claridad (Saussure, 1945, p.30).

¹ Código es un conjunto de elementos (unidades sonoras y gráficas) o signos que se combinan siguiendo ciertas reglas para ser semánticamente interpretables.

Lyons resalta la falta de un marco teórico para afrontar las necesidades del lenguaje:

Podría pensarse, a juzgar por la reconocida importancia del lenguaje en tantas disciplinas, que la lingüística debería asumir el punto de vista más amplio posible sobre su propio campo de estudio. Y en cierto modo, así es. El problema es que todavía no existe y probablemente no exista, un marco teórico satisfactorio dentro del cual podamos contemplar el lenguaje al mismo tiempo desde un punto de vista psicológico, sociológico, cultural, estético y neuropsicológico (1984, p.31).

Por lo mencionado, la lingüística se ha venido reconstruyendo durante las últimas décadas, tratando de alcanzar las expectativas de sus estudiosos, apoyándose en otras disciplinas.

Actualmente, en la lingüística se distinguen diversas ramas correlacionadas para el estudio del lenguaje, las cuales también se han introducido al mundo de la música. Algunas de estas ramas o niveles de estructuración son los siguientes: fonológico (caracterización de sonidos musicales y sus signos), léxico (naturaleza y función de escalas, acordes), morfológico (estudio de estructuras internas de motivos, acordes, melodías- y sus correspondencias forma-significado), sintáctico (principios para la combinación de elementos -armonía, contrapunto-), pragmático (afectación del contexto en significado), semántica (estudio del significado de expresiones), lexicográfico (estudia relaciones semánticas, sintagmáticas y paradigmáticas dentro del léxico. También la creación de diccionarios), fonético (estudio de resonancias y percepciones -acústica y psicoacústica-).

Esta división de las ramas de la lingüística es corta, pues ellas crean intersecciones unas con otras para un análisis profundo del lenguaje. Por ejemplo, la morfología y la sintaxis reunidas son denominadas comúnmente gramática. Dicho esto, esta división pretende orientar como los contenidos musicales encajan en las diversas ramas mencionadas.

De este modo, la semiología lingüística es una herramienta efectiva para analizar las estructuras internas del lenguaje musical y su discurso con el objetivo de comprender el *mensaje estético musical*.

Antes de abordar el mensaje estético musical, se menciona brevemente el *Modelo tripartito de Molino* para el análisis del hecho musical.

Modelo tripartito de Molino

Con la llegada de nuevos tiempos, las músicas de tradición oral alcanzaron relevancia y la música experimental se abrió paso en la academia y entre las audiencias. Resultado de esto es la necesidad de nuevos métodos de análisis musical.

El análisis de la música debe transformarse en análisis del hecho musical, la extensión contemporánea del campo de la música torna caducas, inutilizables o insuficientes los métodos tradicionales (Molino, 1990, p.136). Desde el punto de vista del hecho total, el análisis musical parte con el análisis del material sonoro transcrito por una práctica social propia de la academia, progresa definiendo niveles de análisis e integrando datos desde otras dimensiones como la producción e interpretación. Además, cuestiona y crea instrumentos para el análisis. Todo esto basado en las necesidades actuales de las músicas. “No existe una música, sino las músicas, no la música sino el hecho musical. Este hecho musical es un hecho social total” (Molino, 1990, p.116).

La música es considerada un hecho social total debido a que engloba a la sociedad y a todas sus instituciones, sean estas jurídicas, económicas, religiosas, etc. y a los protagonistas del proceso simbólico: artistas y audiencias.

La música o el hecho musical es un fenómeno simbólico y comprender lo simbólico es primeramente describir las dimensiones en las cuales existe, se encarna o representa. Estas dimensiones son las siguientes:

Dimensión poiética.- una forma simbólica resulta de un proceso poético creador que es posible describir, construir y reconstruir. Esta dimensión está en manos del músico

ejecutante, quien es el emisor del mensaje estético musical. También parte del proceso *poiético* es el compositor.

Dimensión neutra .- el fenómeno simbólico es objeto, es decir materia sometida a una forma -en este caso la partitura y el sonido-, a lo que se denomina dimensión del objeto o dimensión neutra.

Dimensión estética.- el receptor o destinatario -audiencia- confrontado a una forma simbólica, le otorga sentido. El receptor no recibe las significaciones del mensaje, las construye en un proceso activo de percepción.

“La necesidad de distinguir las tres dimensiones del proceso simbólico se encuentran tanto en el lenguaje como en la música” (Molino 1990, p.130). Según Molino, “la *poiética* no tiene necesariamente una vocación hacia la comunicación. Al contrario, el 'receptor' proyecta, hacia la forma simbólica, configuraciones independientes de las estructuras creadas por el proceso *poiético*. Esta es una teoría de funcionamiento simbólico” (citado en Nattiez 2011, p.23).

De este modo, en el hecho musical están presentes tres modalidades o dimensiones de existencia las cuales corresponden a tres dimensiones del análisis simbólico: 1) análisis del nivel poético, 2) análisis del nivel neutro o del objeto 3) análisis del nivel estético.

Para estudiar el mensaje estético musical, principalmente se describirán los niveles de información -según Max Bense- que forman el objeto, huella material o forma simbólica, es decir un análisis de nivel neutro, pero también existe un nivel de la clasificación de Bense que se relaciona con las dimensiones *poiética* y *estética*, las cuales son de carácter psíquico. Esto se detalla más adelante.

MENSAJE ESTÉTICO MUSICAL

En la segunda mitad del siglo XVIII nació la *estética* moderna y, al mismo tiempo, surgió la *estética* de la música. Al igual que la *semiología*, la *estética* de la música es una disciplina bastante reciente. Esta disciplina se apoya en diversos textos antiguos de procedencia occidental y de épocas remotas con el objetivo de investigar el carácter artístico, bello, estilístico y temático de la música según un determinado periodo histórico pero sin relacionarla directamente con las funciones de la música y ciertos aspectos filosóficos de aquellas épocas.

Por otro lado, la *estética* musical es aplicable a las músicas de occidente únicamente, debido a su fundamento teórico occidental. Si se deseara estudiar la música clásica de la India, por ejemplo, se necesitará de otros fundamentos filosóficos para analizarla, comprenderla y vivirla, considerando que sus escalas musicales o *ragas* provienen principalmente del texto épico-religioso del hinduismo, *Samaveda*.

Aclarados los límites de la *estética* de la música, también es conveniente recordar que no se trata únicamente de una disciplina teórica, sino de una experiencia *estética* que se percibe de manera distinta con el paso del tiempo. “La actividad *estética*, en su aspecto de control y freno de sí misma, suele llamarse gusto. Sabido es que el gusto en los verdaderos artistas y en los verdaderos catadores de arte, ‘se afina con los años’” (Croce, 1967, p.124).

Apuntando directamente al tema del artículo, el mensaje estético musical, Eco menciona que “el mensaje reviste una función *estética* cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como auto reflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario (receptor u oyente) sobre la propia forma, [...]” (Eco, 1986, p.126). La ambigüedad de la música es evidente, pues una obra puede digerirse, interpretarse o entenderse de diferentes maneras, para lo cual se requiere de una reflexión. Además, las significaciones que creamos al contemplar una obra de arte es el efecto causado por una forma simbólica.

La *lingüística* permite explicar este efecto, considerado la función del lenguaje, en este caso, de la forma simbólica. En primer lugar, la subdivisión de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson (1976), afirma que un mensaje puede cumplir una o varias de las seis

funciones del lenguaje simultáneamente. Estas funciones son: referencial, emotiva, imperativa o conativa, fáctica, metalingüística y poética.

Centraremos la mirada en la función poética y emotiva. (No confundir con la dimensión *poiética* del modelo tripartito explicado anteriormente, pues son conceptos diferentes). La función poética del lenguaje es amplia debido a que tiene relación directa con la función emotiva, la cual otorga cualidades sensibles a nuestras elocuciones, tanto a nivel fónico, gramatical como léxico. Es decir, apunta a una expresión directa de la actitud del emisor ante su propia enunciación en el intento de crear la impresión de una emoción, para lo cual incluso puede recurrir a cursos no verbales. Respecto a la función poética, Jakobson señala:

La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje.

[...]

El estudio lingüístico de la función poética tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética (Jakobson, 1976, p.358-359).

Esta función puede explicarse como las peculiaridades de los mensajes lingüísticos -y musicales- que se orientan hacia su propia forma. Por ejemplo, un poema se distingue por la selección y ordenamiento de palabras que forman un verso con cierta medida rítmica o en la forma musical de una sinfonía debido a la selección y ordenamiento de su léxico (acordes, escalas, etc.).

En el hablar cotidiano, también existe la función poética y Jakobson (1976) lo visualiza en el siguiente diálogo:

- Marco: ¿Por qué dices siempre Ana y María y nunca María y Ana?
- Polo: Lo que ocurre es que suena mejor.

En una secuencia de dos nombres, la precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje (p.358).

La función poética y la emotiva efectivamente están presentes en la música. La primera se visibiliza en la construcción de la forma (compases, sonoridades, tempos, etc.) y la segunda, en la interpretación realizada por el músico u orquesta.

Por otro lado, el criterio lingüístico-estructural para analizar la función poética o estética se basa en los modos básicos de conformación del mensaje, que son la selección y la combinación. Ambos unidos a dos diferentes ejes lingüísticos; el paradigmático y el sintagmático. La selección está emparentada con el eje paradigmático mientras que la combinación con el eje sintagmático. Un ejemplo de ambos ejes es el siguiente: una persona para referirse a un niño puede seleccionar entre palabras semejantes como: niño, chico, muchacho, peque o pibe. Luego, dicha palabra puede ser combinada con otra palabra de diferente categoría, en este caso un verbo. El verbo puede ser dormir, descansar, dormitar o reposar. De este modo se combinan dos palabras de diferente categoría, sujeto y verbo, en una cadena discursiva.

En el ámbito musical ocurre lo mismo de diferentes formas. Por ejemplo: al crear una composición podemos seleccionar entre los acordes de diferente función -eje paradigmático- como los acordes de subdominante, tónica y dominante, para luego combinarlos en una cadena discursiva -eje sintagmático-. La cadena discursiva puede ser una cadencia típica del jazz (IIIm V I).

Preciso mencionar que esta aplicación de la lingüística a la música, es una ejemplificación de este autor, basado en la lingüística y en la clasificación de los niveles de la información de Max Bense que se detalla más adelante.

Las posibilidades de razonamiento para generar ideas nuevas en el mundo semiológico es extensa, controversial y llena de oposiciones. Por tal motivo, en este artículo se relacionan las teorías y conceptos que ya se han aplicado exitosamente en el estudio de la música. De este modo la aplicación de la clasificación de los niveles de la información para

entender el mensaje estético musical es contundente. Además, se complementa con el trabajo de Molino y Nattiez. Aquí, el estudio del mensaje estético musical tiene un enfoque microestético y macroestético, a razón de que describe y ejemplifica los diferentes niveles de información, creando una jerarquía en la cual se sitúa a la belleza en el nivel superior.

Cerrando esta sección, una frase que Nattiez hizo propia, la cual es una afirmación del lingüista Emmon Bach: “Donde vive la controversia vive la ciencia, y cuando estemos todos de acuerdo, eso será la señal de que nuestra ciencia está muerta” (Nattiez, 2011, p.17).

Niveles de información del mensaje estético musical, jerarquía y Ousía.

La estética de la información, la cual es una teoría contemporánea con adeptos como Bense, Eco y Moles, es considerada para determinar los niveles de información del mensaje estético musical. A continuación, la clasificación de los niveles de información del mensaje estético según Max Bense, publicada en 1965.

- a) Nivel de los soportes físicos, que en el lenguaje verbal son tonos, inflexiones, emisiones fonéticas; en el lenguaje visual son colores, materiales; en el lenguaje musical son timbres, frecuencias, secuencias cronológicas, etc.: es el nivel de una substancia de la expresión que el mensaje estético ofrece como formada.
- b) Nivel de los elementos diferenciales del eje de selección; fonemas, igualdades y desigualdades, ritmos, métrica, relaciones de posición, formas accesibles en lenguaje topológico, etc.
- c) Nivel de las relaciones sintagmáticas; gramáticas, relaciones de posición y proporción, perspectivas, escalas e intervalos musicales, etc.
- d) Nivel de los significados denotados (código y subcódigos específicos).
- e) Nivel de los significados connotados: sistemas retóricos, subcódigos estilísticos, repertorios iconográficos, grandes bloques sintagmáticos, etc.
- f) Nivel de las expectativas ideológicas, como connotación global de las informaciones precedentes. (citado en Eco, 1986, p.127).

Preciso mencionar que esta clasificación teórica de la información del mensaje estético propuesta por Max Bense fue influenciada por George Birkhoff. Por tal motivo, daremos un breve vistazo a sus ideas matemáticas para medir la belleza con el fin de comprender el tema del presente trabajo.

Birkhoff, doctor en matemáticas por la Universidad de Harvard, establece tres variables para la ecuación de la experiencia estética que mide la belleza. La primera es el esfuerzo preliminar de atención para percibir el objeto, el cual es proporcional a la complejidad del mismo (C). La segunda variable es el percepto positivo que produce el objeto (M), que compensa el esfuerzo de atención. Finalmente, la tercera variable son elementos de la forma, tales como, la armonía, orden o simetría del objeto (O). De este modo, la fórmula para mediar la belleza es $M = O / C$, la cual expresa a la belleza como la relación entre el orden (O) y la complejidad (C).

La interpretación de los resultados arrojados por la fórmula debe considerar que la medida (M) es el índice determinante, solo cuando represente el juicio normal o promedio de algunos selectos observadores (Birkhoff, 1933, p.11).

Es decir, para que una obra artística logre un efecto estético positivo en el espectador, su complejidad de percepción no debe superar a la armonía del objeto y esto debe ser corroborado con la opinión mayoritaria de expertos observadores. Bajo este concepto, la música refinada pero con apariencia simple o fácil de digerir, puede ofrecer un valor positivo de M para un grupo selecto de observadores.

Finalmente, Birkhoff señala que (M) es principalmente cualquier índice cuantitativo de efectividad estética comparativa. Pero, no es imposible comparar objetos de diferentes clases como un jarrón y una melodía. También afirma que su fórmula es aplicable únicamente a obras con elementos de orden formal (O), no connotativos (1933, p.11-13).

Años más tarde, en 1954, Max Bense se refiere a la teoría de Birkhoff de la siguiente manera:

Lo que aquí nos interesa es, naturalmente, la cuestión de la interpretación intuitiva de la medida estética. Particularmente importante desde nuestro punto de vista es un análisis modal de la medida estética, o sea de los factores C y O, que determinan M. En efecto, si verdaderamente trátase aquí de una medida del ser estético, M debe tener la dimensión modal de la correalidad. Y efectivamente es así, pues, como lo muestra el ejemplo de la *mélodie simple*, C es un factor real ("*proportionnelle ciu nombre de notes*"), que es susceptible de ser contado en la realidad. En cambio O tiene carácter puramente correál, se aferra a lo real y caracteriza asimetrías o armonías. Obsérvese pues que efectivamente M, si atendemos a su modalidad, expresa el modo estético, esto es, la correalidad (Bense, 1957, p.28-29).

Nótese que realidad y correalidad son dos aspectos complementarios para la belleza de una obra, según Bense. El primero se refiere a los rasgos distintivos físicos mientras que la correalidad (M) se remite a un *nuevo modo de ser o esencia*, pues el mundo estético no solo está presente de un modo físico. Así, la belleza es el *ser o esencia* presente en las obras de arte.

Bense, influenciado por Birkhoff, realizó la clasificación de la información de un mensaje. Esta clasificación emparentada con la realidad y correalidad de la obra, es decir con sus rasgos físicos distintivos y el ser no físico o esencia (presente en la psique).

El mensaje estético musical está constituido por varios niveles de información los cuales al estar en correlación, generan un sentido de belleza, esencia o correalidad.

Según Bense, esta «correalidad» viene a ser la situación contextual de improbabilidad que la obra presenta respecto a los códigos subyacentes y a la situación de igualdad de probabilidades a que se ven sometidos; pero debido a la formación hegeliana de su autor, el término adquiere con frecuencia ciertas coloraciones idealistas. Por ello, la «correalidad» parece denotar alguna «esencia» —y la Belleza no sería otra cosa— que se realiza en el mensaje, pero que no puede ser determinada por medio de instrumentos conceptuales. (citado en Eco, 1986, p.124).

Hasta el momento, se han mencionado los términos *nuevo modo de ser y esencia* para referirse a la belleza. Términos usados por Bense quien estudio a Hegel. Sin embargo, es oportuno entender sus significaciones profundamente empezando con la visión de Aristóteles, quien es el padre de la filosofía suprema o ciencia suprema que posteriormente sería llamada metafísica por Andrónico de Rodas. Además, el mismo Hegel reconoció las ideas de Aristóteles e incluso, se considera parte de su teoría como herencia aristotélica.

La idea hegeliana de la sensibilidad se aleja de la explicación kantiana de la misma, acercándose a la comprensión del conocimiento sensible de Aristóteles (Ferrarin, 2001, p.268). Para Hegel, “los libros de *Aristóteles sobre el alma*, con sus tratados sobre distintos aspectos y estados de ella, siguen siendo todavía, por esta causa, la obra más excelente o única con interés especulativo sobre este objeto” (citado en Padial, 2017, p.76).

Aristóteles en su libro *Metafísica* describe a la ciencia suprema del siguiente modo:

La ciencia es posible -como ciencia unitaria- en la medida en que la pluralidad de sentidos de 'lo que es' (*ón*) y de 'ser' (*eínai*) no constituyen un caso de mera homonimia: tal multiplicidad de sentidos posee *una cierta unidad de convergencia*, puesto que todos ellos se constituyen «por referencia a una sola cosa y una sola naturaleza» (*prós hén*). Tal foco de convergencia referencial es la entidad (*ousía*) que, de este modo, aparece como lo que «es» en sentido primario y más propio y, por tanto, como el objeto primero y fundamental de la ciencia en cuestión. (Aristóteles 1994, p.163).

En palabras sencillas, para Aristóteles existen diversos *modos del ser* (físicos y no físicos) que se amalgaman en la *ousía*. De este modo, la *ousía* o *substancia* es, en estricto sentido, todo lo que es, o sea, el ser o ente. Según Beuchot (1984, p.115), el término griego *ousía* (*οὐσία*) significa riqueza o enjundia de una cosa. Posteriormente, el término griego se trasladó al latín como *substantia* y luego, en español obtenemos sus equivalencias: *substancia*, *sustancia* y *esencia*. Adicionalmente, el griego procedente de Estagira afirma en su *Metafísica* la existencia de jerarquías, pues existen sustancias principales y secundarias o

universales. Estas últimas determinan la identidad del objeto y pertenece a la entidad principal (Mié, 2003, p.90-91).

Así, Aristóteles menciona nueve modos del ser secundarios y ligados a la esencia o sustancia principal, tales como la cualidad, cantidad, relación, lugar, tiempo, posición, posesión, acción, pasión. También, señala que cada modo es un tipo diferente de realidad (Trujillo, 2015, p.68).

Al respecto, Hegel rechaza la división de *ousía* realizada por Aristóteles, sin embargo, el pensamiento aristotélico es su punto de partida. Hegel ignora por completo la diferencia entre las cualidades sensibles de un compuesto y su esencia; Dicho de otra manera, ignora por completo el esquema ontológico de sustancia y propiedades de Aristóteles, porque para él todas las cosas son sus conceptos, independientemente de su estatus categorial e independencia (Ferrarán, 2001, p.277).

Nótese que el concepto de *ousía* prevalece en Hegel como todo lo que es el ser o ente y además, él lo concibe como un todo indivisible.

Aclarado el alcance de los términos nuevos modos de ser y esencia usados por Bense, se da paso a detallar los niveles de información aplicados al mensaje estético musical según el autor de este artículo.

La clasificación de los niveles de información de Bense, aplicada al mensaje estético musical se realiza desde un nivel microestético (son las relaciones entre ritmos, métricas, alturas, intervalos, etc.) hacia un nivel macroestético (narraciones amplias como periodos musicales y secciones).

La selección de intervalos melódicos y acordes, usados en la cadena discursiva de la obra musical son parte del nivel de relaciones sintagmáticas (eje de combinación o sintagmático).

Los cambios de tempo, tales como andante, allegro, adagio; cambios de métrica 4/4, 2/4, 3/8, 6/8; cambios de intensidad, de altura; la selección de la tonalidad al igual que la elección de la ubicación de cada nota musical para la creación de una melodía. Por ejemplo, una melodía conformada por cinco sonidos de este modo: tónica + mediante + sensible + supertónica + tónica, en otras palabras do + mi + si + re + do. (Cada sonido pertenece a una categoría diferente).

Todo lo mencionado es parte del nivel de los elementos diferenciales del eje de la selección o eje paradigmático.

Por otro lado, los enlaces característicos de acordes, cadencias, los usos específicos y reiterativos de escalas, rasgos etno-culturales, motivos musicales, etcétera, a manera de códigos específicos y las figuras retóricas que son resultado de una hipercodificación, están en el nivel de la denotación.

Las figuras retóricas musicales están relacionadas con las figuras retóricas literarias. Aquí algunas definiciones de dichas figuras expresadas por López (2000), las cuales están presentes en las partituras del barroco:

Anadiplosis, un fragmento o motivo musical que cierra una melodía y se repite en el principio de la siguiente idea o frase musical (2000, p.129).

Traductio, la repetición de un motivo musical con variante (2000, p.125).

Palillogia, una repetición sin alteración (2000, p.134).

Polyptoton, repetición de una frase musical en otra voz (2000, p.138).

Auxesis, la progresiva complejidad de armonía que acompaña a una frase musical que se repite (2000, p.139).

Todo lo mencionado constituye el léxico de la obra y el nivel de los significados denotados.

La obtención de ideas musicales, su ordenamiento, su expresividad, y su verbalización, es decir, la selección de materiales y la combinación realizada por el compositor haciendo uso de sus competencias culturales o enciclopédicas, constituye un sistema retórico musical y estilístico amplio, parte del nivel de significados connotados.

El sonido del violín solista y de igual forma el espectro sonoro de cada uno de los instrumentos de la orquesta al ejecutar una pieza musical, su gran variedad de timbres,

frecuencias, emisiones sonoras forman el nivel de los soportes físicos. En este nivel también está la partitura pero como soporte físico secundario. Obsérvese que se trata de un mensaje estético musical, cuyo soporte físico o sonoro es el rostro de la obra. Además, se considera que la música se desarrolla en el tiempo y espacio lo que descalifica a la partitura de ser un soporte físico principal. Por tal motivo, la partitura es un soporte físico secundario o complementario.

Encontramos una connotación global de las informaciones denominada *nivel de las expectativas ideológicas*, la cual es la belleza de la obra, es decir, una correalidad relacionada a los demás niveles de información. Al respecto:

“Bense habla de una 'información' estética global que no se actualiza en concreto en ninguno de aquellos niveles, sino en lo que él llama 'correalidad' (*Mitrialität*) que denotan todos los niveles correlativos” (Eco, 1986, p.127). En este sentido, este nivel de expectativas ideológicas se refiere a la esencia, *ousía* o belleza de la obra musical.

Dicho esto, la audiencia es el protagonista de la experiencia estética quien además, genera sus connotaciones respecto a la obra. También el intérprete se enfrenta a la obra, pero a su partitura para crear sus ejecuciones musicales y connotaciones mentales propias.

En este sentido, el nivel de las expectativas ideológicas, está presente de forma distinta tanto en el intérprete como en la audiencia. No obstante, aquí se plantea el análisis desde la perspectiva moderna de la estética la cual se centra y prioriza la experiencia del oyente o audiencia.

Por otro lado, importante decir que los distintos niveles de información de una obra, pueden contener a otros niveles. Para ilustrar lo dicho: los motivos musicales son códigos retóricos y pertenecen al nivel de los significados denotados, pero los motivos musicales también son parte de un tema musical y por ello, conforman el nivel de significados connotados.

Otro ejemplo: el nivel de relaciones sintagmáticas (intervalos, acordes) es parte del nivel de los significados denotados (escalas, cadencias, etc.).

Los ejemplos son numerosos lo que evidencia también una jerarquización de los niveles de información desde una perspectiva micro hacia una macro, donde la belleza u *Ousia* ocupa el nivel superior. (Ver Figura 1)

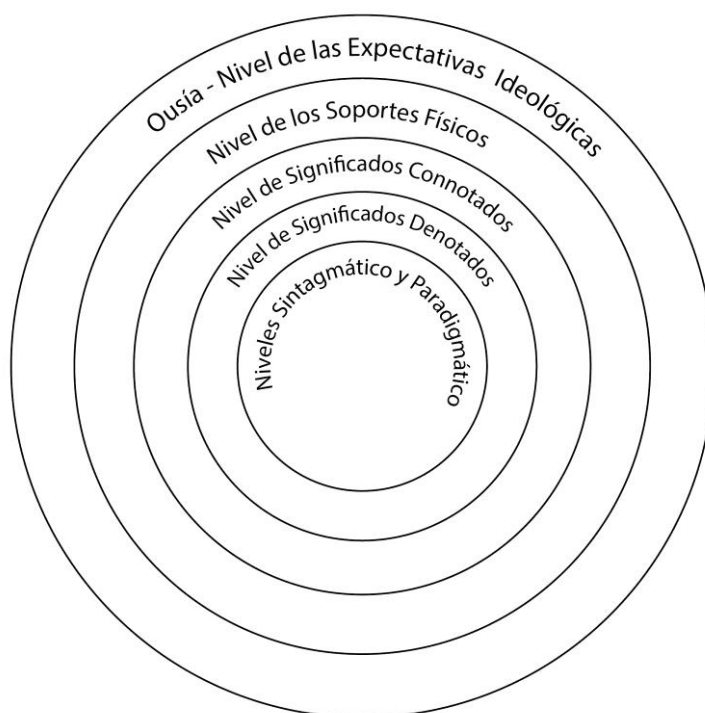


Figura 1. Niveles de información del mensaje estético musical. Realización propia.
Nivel de las expectativas ideológicas (belleza u *ousía*)

Nivel de los soportes físicos (espectro sonoro y partitura)
 Nivel de significados connotados (sistema retórico musical)
 Nivel de los significados denotados (léxico musical)
 Nivel de relaciones sintagmáticas (intervalos, acordes, etc.) y Nivel de los elementos diferenciales del eje de la selección o paradigmático (métricas, intensidades, alturas, etc.)

Sin duda esta jerarquización de los niveles de la información del mensaje estético musical es apropiada pues no solo la belleza es una cualidad intrínseca de la música, sino también es el objetivo de todo intérprete y compositor.

Esta clasificación de los niveles de información del mensaje estético musical es aplicable dentro del modelo tripartito de Molino. El nivel de las expectativas ideológicas -*Ousia*- como parte de las dimensiones *poiética* y *estésica*, pues tanto el interprete como la audiencia realizan sus connotaciones mentales acerca de la obra. Es decir, la belleza está en la psique de quien la escucha y reproduce.

Los otros niveles de información son parte de la dimensión neutra o del objeto. (Ver Figura 2)

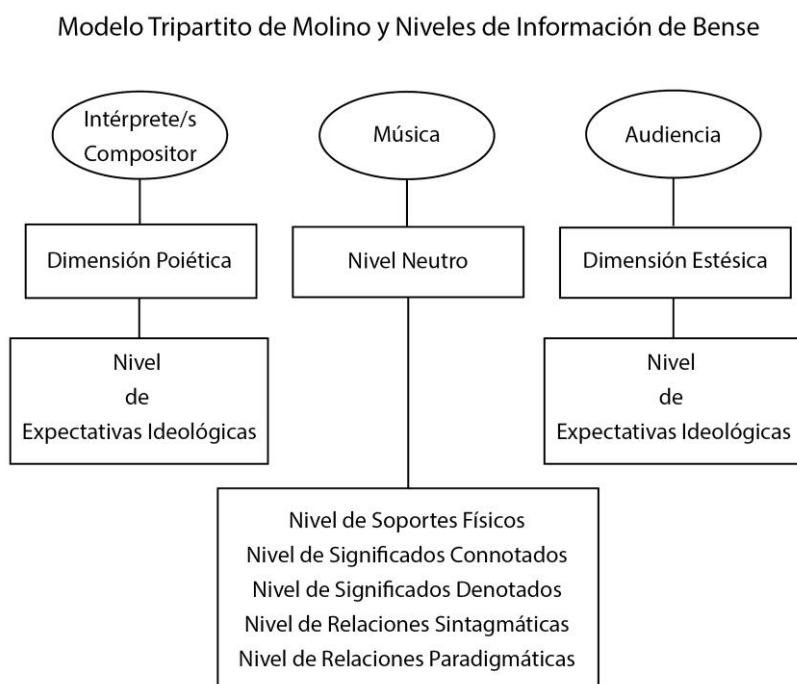


Figura 2. Modelo tripartito de Molino y niveles de información de Bense. Realización propia.

Finalmente, esencial responder ¿qué es *idiolecto estético*?; El mensaje estético musical dibuja un estilo musical el cual es específico de una obra, de un compositor e incluso de un periodo musical. Siempre podremos encontrar las diferencias musicales entre una obra Barroca y una obra Romántica o las desigualdades compositivas entre Mozart y Stravinsky, así como las semejanzas y disimilitudes entre dos obras de Beethoven.

El mensaje estético musical es una expresión cargada de belleza u *Ousia* enmarcada en el estilo musical de su creador y de la obra misma.

AMBIGÜEDAD DEL MENSAJE ESTÉTICO MUSICAL

Un mensaje estético musical es totalmente ambiguo e informativo. La ambigüedad despierta la atención y exige un esfuerzo para su codificación² y decodificación³. De este modo, el emisor y receptor se envuelven en la obra musical. La codificación corresponde al emisor del mensaje (músico) y la decodificación al receptor (oyente, audiencia). La codificación y decodificación del mensaje estético musical dependerán del patrimonio de saberes y competencias de los sujetos protagonistas (emisor y receptor).

Cuando notamos la ambigüedad de un mensaje, nos posicionamos deliberadamente en el nivel estético, en el nivel de percepción (Nattiez, 1990, p.83). Al respecto, Eco manifiesta que al reaccionar a la constelación de estímulos, al tratar de percibir y comprender sus interrelaciones, cada consumidor ejerce una sensibilidad personal, una determinada cultura, gustos, inclinaciones, prejuicios que orientan su juego interpretativo dentro de una perspectiva propia (citado en Nattiez, 1990, p.83).

Necesario aclarar que el mensaje estético musical no es parte de un proceso de comunicación sino, de un proceso simbólico. La diferencia radica en que el receptor del proceso simbólico tiene un rol más activo de participación, pues genera sus propias percepciones —connotaciones— acerca del mensaje estético el cual le resulta ambiguo. Esto independientemente de la producción (dimensión poética) del mensaje realizada y enviada por el músico emisor. Es decir, las percepciones del receptor son independientes y pueden ser diferentes a las ideas acerca de la obra que posea el emisor.

Para comprender de mejor manera lo que es un proceso simbólico, se cita la definición de la American Psychological Association - APA :

Actividad cognitiva en la que las ideas, imágenes u otras representaciones mentales — como la música— sirven como mediadores del pensamiento. El término se usa a menudo para distinguir a los procesos mentales superiores como la percepción, o actividades neurofisiológicas que subyacen al procesamiento a nivel simbólico (APA, 2021).

Así, el proceso simbólico de la música se produce en una situación social en la que los individuos emisores producen el mensaje estético y los receptores lo valoran durante una percepción activa para obtener sus propias significaciones y juicios de valor.

Por otro lado, en el clásico proceso de comunicación, el receptor decodifica el mensaje del emisor, literalmente y además se trata de un mensaje verbal, no musical. Sin embargo, este proceso de comunicación es imperfecto, pues aunque ambos actores compartan la misma lengua, pueden no llegar a un entendimiento. En este sentido C. Fuchs y P. Le Goffic en 1979 afirmaron que “la disimetría entre producción y reconocimiento, la falta de coincidencia entre los sistemas de los enunciadorees obligan a colocar en el centro de la teoría lingüística fenómenos hasta ahora rechazados como 'fallas' de la comunicación” (citado en Kebrat 1997, p.23). En el ámbito del proceso simbólico, la disimetría entre producción y reconocimiento no es un fallo, al contrario, es una característica propia de su funcionamiento. A pesar de tal diferencia entre el proceso de comunicación y el proceso simbólico, sus sujetos, emisor y receptor, comparten competencias y saberes tanto enciclopédicos como culturales que influyen sus roles.

CONCLUSIONES

La investigación tiene como resultado la relación acertada de conceptos y teorías aceptadas previamente por la académica para profundizar en la comprensión del mensaje estético musical.

² En la codificación, el emisor convierte el mensaje musical (escrito) en sonidos que puedan ser recibidos y entendidos por el receptor.

³ Durante la decodificación, el receptor convierte los sonidos que percibe en un mensaje. De esta forma, los sonidos son asociados a las ideas que el emisor trata de comunicar.

El mensaje estético musical está constituido por varios niveles de información los cuales al estar en correlación, generan un sentido de belleza u *ousía*. El mensaje estético musical es *ousía*, esencia, belleza, que pertenece a una correalidad y además, es un todo indivisible (según Hegel).

La *Ousía* o nivel de expectativas ideológicas contiene a todos los niveles de información de una obra.

La obra artística logrará un efecto estético – belleza- en el espectador, siempre que su complejidad de percepción no supere a la armonía del objeto y esto debe ser corroborado con la opinión mayoritaria de expertos observadores (según Birkhoff).

La interacción de los creadores del mensaje estético musical, el compositor principalmente con la enunciación del intérprete generan el idiolecto de la obra.

La belleza está en la mente de quien la escucha, crea o reproduce. Es decir, las expectativas ideológicas son connotaciones que se elaboran en el cerebro.

El mensaje estético musical es totalmente ambiguo e informativo. La ambigüedad despierta la atención y exige un esfuerzo para su comprensión. De este modo, el emisor y receptor se envuelven en la obra musical. A su vez, es objeto de diversas significaciones o connotaciones debido a su ambigüedad.

El proceso simbólico de la música se produce en una situación social en la que los individuos emisores producen el mensaje estético y los receptores lo reciben durante una percepción activa para obtener sus propias significaciones y juicios de valor.

El mensaje estético musical es parte de un proceso simbólico en el que las percepciones y connotaciones del receptor son independientes de las que el emisor posee y reproduce.

La disimetría entre producción y reconocimiento de un mensaje es una característica propia del proceso simbólico.

La clasificación y jerarquía de los niveles de información del mensaje estético musical permiten una comprensión profunda y organizada de la partitura.

Una obra musical para convertirse en un hecho social total debe insertarse en la sociedad, sea con la muestra pública (concierto) o con su publicación en algún tipo de formato material (audiovisual o solo audio).

La lingüística desde un punto de vista fenomenológico se corresponde al hecho musical o hecho social total.

El análisis musical divulgado en las instituciones educativas, en su mayoría, se enfoca principalmente en el estudio de los elementos presentes en la partitura. Se necesita considerar el nivel superior, el de la belleza u *ousía* para lograr un estudio más amplio. Esto es importante pues la belleza es el fin de todo músico y calidad intrínseca de la música.

Este artículo facilita la enseñanza de un tema complejo como es la semiología musical, gracias a una explicación clara y repleta de ejemplos. Además, ofrece un aprendizaje significativo debido a que sus contenidos son una recopilación organizada, ejemplificada y detallada del tema.

REFERENCIAS

- Abrams, D. A., Ryali, S., Chen, T., Chordia, P., Khouzam, A., Levitin, D. J., & Menon, V. (2013). "Inter-subject synchronization of brain responses during natural music listening". *The European journal of neuroscience*, Vol. 37: 1458–1469. <https://doi.org/10.1111/ejn.12173>
- Acceso el 12 de julio de 2021 de https://archive.org/details/musicinprimitive0000nett_y7y5/page/n7/mode/2up
- Alcaraz, E. y Martínez, M. (1997). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- American Psychological Association. "APA Dictionary Of Psychology". Acceso el 11 de julio de 2021 de <https://dictionary.apa.org/symbolic-process>
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Traducción de Tomas Calvo Martínez, Madrid: Gredos.
- Bauer, L. (2003). *Introducing linguistic morphology*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

- Bense, M. (1957). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benvenisti, E. (1999). *Problemas de Lingüística General*, Vol. 2. Traducción de Juan Almela. España: Siglo XXI Editores.
- Beuchot, M. (1984). "El significado de ovaicx y Elvcxt en Aristóteles". *Nova Tellvs*, Vol. 2: 113-123. México: Universidad Autónoma de México. Acceso el 10 de julio de 2021 de <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/9/6>
- Birkhoff, G. (1933). *Aesthetic Measure*. Estados Unidos: Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press..
- Bright, W. (1963). "Language and Music: Areas of Cooperation". *Ethnomusicology*, Vol.7, No.1: 26-32, *Chicago*: University of Illinois Press. Recuperado el 4 de agosto de 2020 de <https://www.jstor.org/stable/924144>
- Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Croce, B. (1967). *Breviario de Estética*. Madrid: Alderaban.
- Davies, S. (1994) *Musical Meaning and Expression*. New York : Cornell University.
- Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma*. Traducción de José Martínez y Pilar Andrade. Madrid: Tecnos.
- Eco, U. (1986). *Estructura Ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Ferrarín, A. (2001). *Hegel and Aristotle*. Cambridge MA: Cambridge University Press.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la Música*. Madrid: Machado Libros.
- García, D. (1990). *Filosofía de la Música*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.
- Harweg, R. (1968). "Language and Music an Immanent and Sign Theoretic Approach: Some Preliminary Remarks". *Foundations of Language*, Vol. 4 N.3: 270–281. Acceso el 23 de julio de 2016 de: <http://www.jstor.org/stable/25000331>
- Jakobson, R. (1976). *Ensayos de Lingüística General*. Traducción de Tomas Segovia. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Kerbrat, C. (1997) *La Enunciación de la Subjetividad en el Lenguaje*. Traducción de Gladys Anfora y Emma Gregores. Buenos Aires: Edicial..
- Lidov, D. (2005). *Is Language a Music?*. Bloomington: Indiana University Press.
- López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Cano, R. (2007). *Semiótica: semiótica de la música y semiótica cognitiva-enactiva de la música*. Texto didáctico_ Recuperado el 10 de febrero de 2016 de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>
- Lyons, J. (1984) *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Traducción de Ramón Cerda. Barcelona: Teide.
- Mié, F. (2003). "La prioridad de la sustancia en la primera metafísica de Aristóteles". *Crítica: Revista Hispanoamericana De Filosofía*. Vol. 35, no. 103: 83-120. Recuperado el 14 de Julio de 2021 de <http://www.jstor.org/stable/40104902>
- Molino, J. (1990). "Musical Fact and the Semiology of the Music". *Music Analysis*. Vol. 9, No.2 : 113-156. Hoboken-New Jersey: Editorial Wiley. Recuperado el 23 de julio de 2014 de <http://www.jstor.org/stable/854225>
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Traducción de Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, J. (2011). "De la semiología general a la semiología musical: El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy". *Reflexiones sobre semiología musical*, 14-51. Traducción de Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz. Mexico: UNAM. Acceso el 12 mayo de 2020 de <http://www.repositorio.fam.unam.mx:8080/handle/123456789/15>
- Nettl, B. (1956). *Music in Primitive Culture*. London: Oxford University Press.
- Padial, J. (2017). "La herencia aristotélica en la teoría hegeliana de la sensación como 'encontrar-se' vital del espíritu". *Contrastes*, vol. XXII-Nº2, 75-91. ISSN: 1136-

- 4076 Málaga: Universidad de Málaga. Acceso el 12 de julio de 2021 de <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v22i3.3757>
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada.
- Stawarska, B. (2015). *Saussure's Philosophy of Language as Phenomenology*. New York: Oxford University Press.
- Tarasti, E. (2008). "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical". Traducción de Drina Hočevár. *Tópicos del Seminario*, No. 19: 15-71. Recuperado el 5 de julio de 2021 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000100002
- Trujillo, R. (2015). *De la potencia al acto*. España: Bonal letra Alcompas.