

# Reflexiones sobre las características de la imagen musical

RUBÉN TERTERIAN

**L**A IMAGEN MUSICAL ES UNA REPRESENTACIÓN SUBJETIVA, creada en la conciencia de la energía del movimiento del sonido (o conglomerado de sonidos) y después de su percepción como vibraciones naturales emitidas por los ejecutantes, en correspondencia a su entendimiento de un contexto dictado por la *voluntad del compositor*. Este último, es la energía de un proceso creativo, como resultado del ingenio del autor para la conformación de imágenes en un sistema del lenguaje musical, en concomitancia con sus ideas, conocimiento, comprensión del mundo e intuición, en aspiración a la comunicación estética.

La imagen musical es inestable y carente de algún contenido determinado, que en gran medida es dependiente, del estado interno de los sujetos involucrados en la realización del proceso de la comunicación estética. Se trata de dos niveles de la interpretación —del ejecutante y del oyente— los cuales tienen sus propios rasgos de personalidad y se encuentran en un entorno particular. Como señala la musicóloga Liudmila Ivonina: «Al final resulta una situación, cuando no es la *persona* la que revela el contenido de la *música*, sino la *música* abre a la *persona* hacia sí misma» (2003, p. 75–77).

La adquisición de un contenido determinado particular por una u otra imagen musical, que podemos observar en las distintas etapas de la evolución histórica, y más específicamente allá donde la música fue sometida a la presión ideológica o la dominación de los programas extra musicales, no infringe su esencia. La presencia de la música en los géneros sincréticos donde la música, a veces, adquiere una función ilustrativa —(como p.e., los géneros de música vocal, donde la palabra determina la imagen musical e instrumental relacionados con un programa literario, o una sucesión visual: teatro, cine, etc.)—, de ninguna manera afecta la naturaleza de la conformación de la imagen musical, resultando un factor de la coincidencia accidental sin tener el

carácter objetivo; es decir, la dependencia ideológica o programática de una obra musical de ninguna manera es un factor objetivo en la formación de la imagen musical. El desconocimiento del idioma, la falta de información sobre el argumento de una obra musical o de la época histórica correspondiente a su creación, sin duda, conduce a la percepción de la música ilustrativa hacia un nivel abstracto alejado de su discernimiento, donde la coincidencia de imágenes musicales con imágenes extra musicales o la ausencia de las asociaciones pueden ser tratados como un fenómeno aleatorio, «... el énfasis a los momentos extra musicales en el estudio de una obra musical no es legítimo, incluso si se tiene en cuenta la importancia del programa para la música del romanticismo» (Shaposhnikov 2013, p. 225).

«La música existe sólo en su sonoridad» —escribe el destacado historiador y teórico de la música Henry Orlov, pero decir que la música es solo la sonoridad, significaría degradarla hasta el nivel de la sensación. La música representa en sí algo infinitamente mayor y diferente. Se da a la persona la oportunidad de tener un contacto vital con niveles de su existencia difíciles de acceder de otra manera, con algo que sugiere que está «detrás» de *sí misma*, pero lo que en realidad indica la experiencia musical es inseparable e indistinguible de su sonoridad. No hay otra manera de sobrevivir a la experiencia entregada por la música, ni la capacidad para describirlo. Su mundo manifestado, «en ausencia de sonido, puede ser sólo un recuerdo o fruición anticipada» (Orlov 1992, p. 364). La incapacidad de describir la música a través del lenguaje verbal, no la priva de la capacidad de transmisión de cierta información: emocional, imaginativa, significativa, simbólica, que permite considerarla como un sistema de comunicación, o más precisamente, como uno de los subsistemas del sistema informático–comunicativo de la cultura en general. Como ha indicado el notorio gestor musical e investigador Evgueni Minaev: «La entonación como un elemento de universalidad es la unidad primaria del campo informativo de la música, es una de las más finas formas–ideas de la conciencia humana y en nivel múltiple, de la sociedad humana» (2000, p. 135). Sin embargo, la entonación, o gesto musical no puede considerarse como una unidad del contenido del lenguaje musical, porque en sí no lleva carga informativa o explicativa.

Sin rehuir de la tesis propuesta de la transmisión de una información estética, en el contexto de la determinación de la música como un proceso sonoro y no como un fenómeno absoluto, este es el único fundamento suficiente de su esencia objetiva como arte, o en otras palabras, que el hecho objetivo de existencia de la música explica, se puede decir que una determinada

información, más precisamente una información estética, se transmite de un sujeto a otro. Es decir, que la música como objeto de análisis musicológico, no existe fuera del acto de la actividad creativa dirigida a la transferencia de la información estética y el *ser* de la música, como un fenómeno objetivo se reconoce únicamente en la realización de esta energía creativa por medio de la organización sonora; donde ésta —la organización sonora—, es el punto en el cual la energía creativa se implementa como un proceso de comunicación. Ahora bien, aún expresando nuestra convicción sobre la existencia objetiva del proceso sonoro musical y su capacidad para transferir información, tenemos que indicar que los sonidos por sí mismos en cualquier caso no pueden ser considerados como los elementos semióticos de la música. El lenguaje musical, a diferencia del lenguaje hablado, es algo diferente que la suma de los sonidos con los que adquiere significado; dicho de otra forma, la suma de los sonidos sin contexto no adquiere contenido, significado *per se*.

Utilizando los términos de la lingüística se necesita tener en claro que su apariencia es totalmente diferente al uso práctico en la ciencia sobre la música<sup>1</sup>. Antes de seguir avanzando, me referiré, en primera instancia al término «lenguaje». Frente al contenido puesto en este término por la lingüística, en la música hay que tener en cuenta una diferencia fundamental relacionada con la saturación conceptual de su contenido, como han señalado los investigadores Vladimir Mazepus y Vladimir Tsehansky: «[entre] los sistemas de signos rígidamente organizados en el lenguaje natural y una organización particular entre el sujeto y el medio objetivo, que realiza la música» (1989, p. 168). A su vez el lingüista francés Émile Benveniste, indica lo siguiente: «... si se considera la música como una especie de “lenguaje”, es un lenguaje que tiene una sintaxis, pero no la semiótica» (1974, p. 72). Con respecto a la saturación significativa, el lenguaje musical puede entenderse no como un lenguaje explicativo, sino como un lenguaje imaginativo, trascendental y subjetivo. Usando una definición ligada con Heráclito diremos que no es la lengua hablada, significada, sino oculta. Es una lengua abstracta como indica el científico S. Rubinstein en el libro *Génesis y Razón*: «...transportando (las representaciones — R.T.) en los sonidos, abstrayéndolas así de contenidos particulares, crea, como si fuera una gramática de la lengua, por medio de la cual se expresa en diversos modos, la relación abstracta del hombre a los

<sup>1</sup> Según el musicólogo español Roland de Candé la música es «un sistema sonoro de comunicación no referencial» (2002).

acontecimientos de la vida» (1967, p. 302). En virtud de lo dicho, la lengua musical es única e intraducible, en particular a las palabras, puesto que la traducción es posible solamente por la homologación de los significados. Como, en su momento, indicó la filósofa norteamericana Susanne Langer «La música, como el resto de las artes, está desprovista de vocabulario, no dispone, como el lenguaje, de términos dotados de una referencia fija: los sonidos no poseen, fuera del contexto correspondiente, ningún significado, por lo cual el símbolo musical no puede, como el símbolo discursivo, traducirse o definirse en otros términos» (Lange, 1958; *apud.* Cartas Martín 2010, p. 17).

El lenguaje musical es irracional e intuitivo; o mejor aún, es algo que está más allá de lo racional. «...la música es el lenguaje del sentimiento y de las pasiones, así como las palabras son el lenguaje de la razón» —escribe Arthur Schopenhauer (1900, p. 267), y unas páginas más adelante expresa lo siguiente: «Si nosotros, pues, enunciamos y desarrollamos en conceptos lo que la música expresa a su manera, haríamos, por el mismo hecho, una explicación razonable y una exposición fiel del mundo, expresadas en conceptos o algo equivalente. Y ello sería la verdadera filosofía y, por consiguiente, desde nuestra visión mucho más elevada de la música, podríamos parodiar así (...) sentencia de Leibniz que, desde el punto de vista con los pies en la tierra pretendido por él, es del todo correcta: *Musica est exercitium metaphysicas occultum nescientis se philosophari anini* (La música es un ejercicio inconsciente de metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando). Pues, saber significa siempre percibir las cosas bajo la forma de nociones abstractas» (1900, p. 273). El lenguaje musical como lengua del arte transmite información estética, y esta información, como indica A. Moll en el ensayo *Teoría de la información y percepción artística*: «...intraducible perteneciente no a un conjunto de saberes universales, generales para el transmisor y receptor; sino que es ella —la música—, teóricamente es intraducible a otro idioma o al sistema de símbolos lógicos, porque otra lengua similar francamente no existe. A ella es posible acercarse como a una especie de información personal» (*apud.* Rud y Cukkerman 1974, p. 208). El lenguaje musical es subjetivo y su sistema no es estable sino abierto, y tiene razón el musicólogo M. Aranovskiy indicando en el artículo «Razonamiento, lengua, semántica», que: «el dominio del lenguaje musical es irrazonable e intuitivo» (1974, p. 110).

La gramática del lenguaje musical que no posee una función semiótica de la definitud de los signos, es inestable y variable, de acuerdo a su evolución histórica. En base de sus cualidades relativamente constantes en las diversas

épocas, constituyeron, para las etapas concretas, conocimientos teóricos estables sobre las leyes de la gramática musical, en aspectos relacionados con sistemas temperados o no temperados, pensamiento tonal o atonal —estos son sistemas modales y tonales, armonía, dodecafonía, polifonía, técnica de series, sonorística, y así sucesivamente. Pero ninguno de los sistemas, creados por el hombre, se constituye como una ciencia universal e irremplazable sobre la gramática musical. Por otra parte, «En cada obra se forman conexiones únicas de todos los elementos del lenguaje, estructura compleja en varios niveles: desde las entonaciones separadas hasta características compositivas de una obra en particular» (Brel 2008).

Todo lo dicho es un gran campo de investigación, sin embargo aquí nos concentraremos y continuaremos con reflexiones sobre el carácter sustancial del lenguaje musical. Como su base única informativa se presenta la imagen musical, a la que reconocemos en contexto de un entero musical y la cual puede coincidir con un sonido o puede diseminarse en tiempo y espacio del movimiento sonoro. Pero en ningún caso, los sonidos serán signos que indican imagen. El devenir de la imagen musical es movimiento, y por consiguiente, adelantando futuros pasos de reflexiones, es posible tratar este proceso de formación como dramaturgia de primer nivel.

Todo lo antepuesto es suficiente para llegar a una conclusión: el lenguaje musical es imaginativo y no puede existir fuera del movimiento. En su etapa de pre-lenguaje es movimiento de sonidos en aspiración a formar una imagen, y en la etapa de lenguaje, es movimiento de las imágenes en un devenir de una unidad artística. Además hay que indicar, que lo esencial de este movimiento expresado en el proceso del desarrollo de las alturas, ritmos, timbres sonoras, es encarnación de la energía de la creatividad, inspiración, pensamientos y emociones del autor, de energía de la memoria histórica, de la época y, por supuesto, del material sonoro, que provee la vida de cada obra de arte musical.<sup>2</sup>

Así, aceptamos como núcleo significativo del lenguaje musical, la imagen, la cual de una u otra forma tiene que ser algo relacionado con la realidad, pues

<sup>2</sup> Es conveniente mencionar aquí y la Sinérgica, como la teoría de la auto organización. «Cubre los temas de la relación humana con el cosmos, la evolución del universo, la génesis y el funcionamiento de sistemas biológicos y sociales. Entre los científicos que han dedicado sus obras a este tema: H.Haken, I. Prigogin, E. Jantsch y otros. De hecho, la Sinérgica se evidencia por “la liberación de la conciencia humana a un nuevo nivel” —el nivel de la comprensión, a escala global de la unidad de todo lo que existe» (Goriachkina 1995).

fuera de ella no existe, aunque sea el más abstracto razonamiento humano. Esto es necesario tomar como axioma; sin embargo, cuando tratamos sobre la música, donde está ausente la significación objetiva de sus imágenes, tenemos que tener en cuenta que cualquier palabra dicha va ser máximamente condicional. Condicional, en virtud de la fuerza de generalización máxima de la imagen musical, y del modo de tratarla como un sujeto de información de un mundo no real (es decir, puesto exteriormente), cuyo mundo está en extrema intimidad subjetiva con las representaciones del creador, así como también del oyente. Arthur Schopenhauer con toda la razón señala: «... si en una escena cualquiera, un acontecimiento, una circunstancia, percibimos los sonidos de una música apropiada, ésta parece descubrirnos su más secreto significado y darnos el comentario más claro y más exacto. Además, el que siente hondamente la música, durante la ejecución de una sinfonía, ve pasar ante sus ojos todos los acontecimientos posibles del mundo y de la vida. Pero, si reflexiona, no hallará relación alguna entre la pieza musical y los acontecimientos que pasan por su mente» (1998, p. 165).

La conexión lógica de la imagen musical con la realidad, la cual en este caso no presenta un mundo objetivo, sino una representación sobre este mundo, condicionada por la intimidad subjetiva y personal del conocimiento estético, es posible aquí únicamente por medio del símbolo.<sup>3</sup> Como escribió el filósofo y sacerdote ruso Pável Florensky, los símbolos «...son los cuerpos de nuestra relación con la realidad. Con ellos y a través de ellos nos tocamos con el algo que habían sido separado de nuestra conciencia. Por medio de la imagen, vemos la realidad, y por medio del nombre oímos la misma; los símbolos son agujeros perforados en nuestra subjetividad» (1990, p. 344). Pero, el decir algo sobre la esencia simbólica de las imágenes musicales, es sólo un paso que nos acerca a la construcción de algún sistema lógico de análisis del principio significativo de la música; sin embargo, no lo revela. Para este curso de reflexiones ulteriores necesitamos la aclaración del término «símbolo» por sí mismo. Más clara, me parece la explicación dada por el filósofo alemán

<sup>3</sup> «Si se trata de una composición específica, o de la obra de un solo compositor, o un estilo histórico importante, el oyente entra en contacto con alguna nueva realidad, en la que se adquieren las experiencias inalcanzables en su existencia cotidiana.

Así pasa no sólo con la música. El valor de la experiencia entregada por el arte, no se determina por lo novedoso en sí mismo, sino por la medida en que revela los niveles y capas ocultas de la vida interior del oyente, del espectador, del lector, y dependiendo de esto se forma su ambiente intelectual, emocional, sensual y espiritual interno» (Orlov 1992, p. 356).

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, quien determina el ámbito de su desenvolvimiento, allá, donde está ausente la plena equivalencia entre el significado y la imagen. A lo dicho es posible sumar la idea, a propósito de esto, de Schopenhauer, quien escribe que el símbolo aparece allá, donde «signo y significado están unidos, uno con otro, totalmente relativo, en forma de establecimiento positivo, accidentalmente admitido» (1900, p. 37).

Es oportuno aquí acotar algunas precisiones, las cuales crearán condiciones de comprensión en el nivel lógico, del mecanismo de acción recíproca entre la imagen musical —o más ampliamente, artística— y el símbolo. En el principio, sin duda contribuirá el extracto de la *Breve Enciclopedia de la Literatura*, donde en el artículo «Símbolo» el filósofo ruso Sergei Averencev, indica lo siguiente: «... si la categoría de imagen presupone una igualdad objetiva en sí misma, la categoría de símbolo acentúa el otro lado de la misma esencia — en el rebasamiento de la imagen de sus propios límites, en la presencia de algún sentido, unido íntimamente con la imagen, pero heterogéneo a la misma» (1971, col. 828).

En la comprensión del símbolo, como ente heterogéneo del sentido e imagen, se manifiesta la esencia simbólica del contenido musical; esto es evidente en sumo grado, y permite, por ejemplo, a F. Schelling la misma noción de la música como fenómeno, deducida de sus reflexiones sobre la particularidad del devenir del símbolo; a él, particularmente, pertenece la idea de que la forma artística, en la cual la unidad real se forma como pura potencia como tal, se da como un símbolo – y esto es la música (Losev 1927a, p. 221). Veamos esto. Según Schelling, «las artes figurativas (música, pintura y plástica) manifiestan lo absoluto en la materia física; las segundas (el arte discursivo o literario), en el lenguaje como símbolo» (Canterla 2007, p. 15). Más concretamente, Schelling especifica, que «en la configuración de lo infinito en lo finito, la indiferencia, en cuanto indiferencia, sólo puede aparecer como sonido» (1999, p. 179), y a continuación deduce el proceso musical como —*vid. supra*— devenir del símbolo; esto es: «La forma de arte en la cual la unidad real puramente como tal se hace potencia o sea símbolo, es la música» (1999, p. 182).

En tono emocional–eminente, en esencia sobre lo mismo escribe Aleksei Losev en el tratado *La música como objeto de la lógica*: «...El puro ser musical, uniendo partes extrapuestas, aparece, por supuesto, incapaz de pintar objetos del espacio, físicos, pero al contrario, solamente él es quien puede reflejar esta

esencia íntima secreta, eleática, de lo cual ellos, por decir así, están hechos. Esto debe ser claro, al “contenido” de la música nosotros tratamos de transmitir mediante imágenes. No obstante, no imágenes simples (pues la música no soporta ningún espacio), sino mediante imágenes simbólicas, las cuales indican un misterio no dicho, oculto bajo estas imágenes. Este misterio es el objeto de la música. Ella es indivisible e irrevelable, ella, atormentadoramente dulce, se presiente por el corazón y se hierve en el alma. Ella es caos eterno de todas las cosas, su esencia secular y sempiterna. Y saturando nuestro metaforismo, comprimiendo en él lo misterioso y místico, la música obliga estas imágenes, con todo su aislamiento (espacial–visual) externo; sin embargo guarda en sí algún misterio de la unión mística y la penetración mutua» (Losev 1927b, p. 56).

Concluyendo todo lo expuesto, es posible agregar la siguiente reflexión: el *contenido de la música*, como producto tangible de un proceso de comunicación estéticamente racional, es una representación sonora, simbólica y subjetiva sobre el Universo, encarnado por la voluntad creativa del compositor, percibida por el oyente mediante la comprensión de los símbolos, de acuerdo al horizonte intelectual propio del individuo

En este aspecto, al símbolo, en el transcurso de la percepción, nosotros lo tratamos no como algo estático sino como un proceso de transformación de la imagen musical auditiva en una imagen artística cognitiva, hasta su concentración en *símbolo*. En el transcurso de las reflexiones ofrecidas es oportuno precisar una vez más, que la imagen musical provocada por el movimiento sonoro no equivale al signo (o sentido), y se presenta como «representación en la conciencia del objeto o acontecimiento» (Solso 2002, p. 252), a su vez, la imagen artística incorpora en sí un contenido nuevo de carácter social.<sup>4</sup> «El paso hacia adelante desde los procesos perceptivos, nos conduce a partir las imágenes primarias (sensoriales–perceptivas) a las imágenes secundarias, es decir, a recuperar de la memoria las primeras señales, que reproducen las imágenes primarias del pasado y por lo tanto muestran los objetos, que, en el momento dado, no están actuando sobre la superficie receptora del analizador» (Orlov 1992, p. 357). No es difícil de suponer que en el proceso creativo se implementa el proceso inverso, desde la idea hasta el símbolo y su encarnación final en imagen sonora.

<sup>4</sup> En una rama separada del análisis se destaca, aunque no es tratada en este artículo, la función social comunicativa de la música.



De este modo, el símbolo llega a ser un principio en común entre la creación y la percepción, que hace posible la realización de la comunicación, en el proceso de transmisión de una información razonable pero libre de cualquier forma de significado concreto. Así, podemos decir, que para la *revelación externa del símbolo* —con la afluencia a su fondo esencial—, existe un proceso que va más allá del traspaso mecánico de las informaciones de una condición a otra; más concretamente, atrás del símbolo hay procesos que coexisten en un combinado sucesivo de procesos en distintos niveles y grados de sensibilidad, sobre los cuales hablaremos más adelante.

Como puede inferirse, a su vez, el símbolo tampoco es algo estático y sencillo. La esencia del símbolo y las regularidades de su génesis son el tema principal de la teoría desarrollada por Aleksei Losev y expuesta en su libro *El problema del símbolo y el arte realista* (1976). En lo que sigue, anotaré algunos de los puntos principales acerca de la esencia de la acción recíproca entre el símbolo con sus distintos niveles e imagen musical, sin que ello nos obligue a recurrir a descifrar algunas de las nociones formuladas por este filósofo, cuyo conocimiento es posible a través del estudio inmediato del tratado citado completo, como un sistema lógico generalizado del símbolo.

Indicando, la existencia de dos niveles de símbolos, A. Losev escribe: «El primer grado [o nivel] es inmanente a cualquier imagen artística. Si cualquier imagen artística es la idea realizada en imagen, o la imagen conjunta con su generalidad ideal, claro que en todas las obras artísticas, escogidas al azar o en toda la densidad del proceso histórico, la idea es símbolo de una imagen reconocida y la imagen es símbolo de la idea; al mismo tiempo esta plasticidad de ideas o ideas imaginativas está dada como una unidad única e indivisible (...) toda esta plasticidad de ideas o ideas imaginativas de obra artística, tomada como una unidad, indica algo así, que sale lejos de los límites de la idea y confines de la plasticidad de la obra artística. Es necesario que la obra artística, en su totalidad, sea construida y sentida como indicación a algún tipo de perspectiva ajena, a la sucesión infinita en sus propias probables transformaciones. Esto ya será símbolo de segundo nivel. El símbolo trae con sí mismo funciones no puramente artísticas de la obra artística, si no su correlación con otros fenómenos. Sí la imagen artística trae en sí un peso de correlación con una u otra ideología, con una u otra moral, con una u otra preconización, con unos u otros llamamientos y opiniones, ya no es símbolo de primer nivel, sino exactamente símbolo de segundo nivel con la perspectiva

infinita de sus revelaciones y encarnaciones de esta generalidad artística en sus particularidades y singularidades...» (1976, p. 145–146).

Partiendo de los criterios citados arriba, adaptados a la música, me parece actual el siguiente *modelo*, proyectado al material sonoro concreto. Su principio está basado en el reconocimiento de la inadecuación entre la imagen musical y la imagen artística, puesto que la primera es unidad exclusiva del movimiento musical, pues no puede existir fuera del flujo sonoro (aunque, en concordancia con la realidad extra musical, en cierta medida, es una representación de la objetividad ausente) y la segunda adquiere su significación en el contexto de la primera, con otras palabras en contexto de las imágenes musicales como indivisibles unidades primarias del lenguaje musical.

La imagen musical es sensible y emocional, y no sale de los límites de «su valor autónomo–contemplativo» hasta que no se convierte en imagen artística. La transición de imagen musical a artística, se presenta precisamente como contorno de símbolos del primer nivel.

Así, en comparación de las representaciones nacidas de la impresión emocional de las imágenes e ideas musicales, en camino a la consideración de las imágenes musicales como ideas realizadas en las imágenes, se forman imágenes artísticas, las cuales por su esencia son imágenes estéticas. La imagen musical es símbolo de la imagen artística, y la artística es símbolo de la musical. La imagen musical es la imagen sonora, la cual suena dentro de nosotros y existe en el tiempo; la imagen artística de la obra musical (o de la etapa de su desarrollo) es estática y simultánea. Pero, como indica el musicólogo Mark Aranovskiy en el artículo «Sobre las premisas psicológicas objetivo–espaciales de las representaciones sonoras»: «...el tiempo no desaparece totalmente, se impone sobre la imagen simultánea» (1974, p. 226). Esto quiere decir que el tiempo no desaparece, pero no es el tiempo vivido, sino que es tiempo psicológico, subjetivo, mejor dicho, no es tiempo por sí mismo, sino es nuestra conciencia sobre el tiempo.

La imagen artística «siempre trae en sí misma un significado social» (Losev 1976, p. 192), y por consiguiente, supera sus propios límites, transformándose así ya en ámbito de los símbolos del segundo nivel.

En el aspecto del acercamiento musicológico al análisis del problema, es necesario introducir una corrección a la *Teoría de los Símbolos* del filósofo A F. Losiev, que consiste en la separación de símbolos del primer grado del nivel de imágenes artísticas, partiendo de que el objeto del estudio es la música concreta

e histórica, en otras palabras, un conglomerado de obras musicales; en este contexto cito una observación del mismo filósofo, quien escribe: «... cualquier *obra artística* real–histórica, de ningún modo es simplemente sólo obra artística pura. Ella siempre contiene la asignación de un peso histórico inmenso, el cual se manifiesta en su contenido y en su forma. Ella siempre carga, también, un contenido ideológico...» (Losev 1976, p. 143). Así, si en la construcción lógico–dialéctica, los símbolos del primer grado [o nivel] con respecto a la imagen artística constituyen una etapa muy importante del razonamiento; no obstante, en condiciones reales–concretas su necesidad desaparece, precisamente por el poder de la saturación ideológica de la imagen artística. Teniendo en cuenta que el objeto de nuestro análisis es la música sonora y así dirigiéndolo hacia un material concreto, es legítimo concluir, que cualquier imagen presupone su salida allende de los propios límites de su imaginación y, en resumen, es la idea misma. Al mismo tiempo, sin pretender una superposición directa a categorías dialécticas y reservando lugar para símbolos del primer grado, allá donde se realiza el traspaso de imágenes musicales emocionales a artísticas estéticas, es posible obtener un sistema relativamente armonioso y actual para el análisis del objeto concreto.

El camino de nuestras reflexiones llegó de lleno a la solución del problema de la determinación de la realidad de la música sonora, que es la *entonación*<sup>5</sup>. Sin embargo, esta está más allá del alcance de la propuesta presentada a los lectores en el contexto del presente artículo, el objetivo del cual está limitado con la finalidad de la separación de la esfera imaginativa en el tema de un análisis independiente, que excluye las conexiones directas entre el material musical y su significado en un nivel de contenido. El conocimiento lógico extra–musical sobre la música, el cual en forma implícita debe estar presente en el análisis musicológico, puede advertir sobre los intentos de «esquemmatizar» la música, que es un fenómeno auto–definitorio, autosuficiente, y por último, auto–argumentado, motivado por sí mismo y unido con la realidad en su revelaciones ideales y concretas con sus transiciones dificultosas y a veces inexplicables.

<sup>5</sup> La *entonación*, la usamos en calidad de término, para indicar la menor unidad del *lenguaje musical* y se presenta como la única realidad de la música en su devenir sonoro. La *entonación* es la categoría fundamental del análisis musical; objetiva no por su significado sino por el ser, en virtud de que es la única realidad de la música.

## REFERENCIAS

- ARANOVSKIY, Mark (1974). «Sobre la premisas psicológicas objeto–espaciales de las representaciones sonoras». En: *Problemas del pensamiento musical*. Moscú: Academia de ciencias de la URSS.
- ARANOVSKIY, Mark (1974). «Razonamiento, lengua, semántica». En: *Problemas del pensamiento musical*. Moscú: Academia de Ciencias de la URSS.
- AVERENCEV, Sergei (1971). «Símbolo». En: *Breve Enciclopedia de la Literatura*. Vol. VI. Moscú: Enciclopedia Soviética.
- BENVENISTE, Emil (1974). *Lingüística General*. Edición y notas de Yuri Stepanov. Trad. Karaulov Yu. N., Murat V. P., Barisheva I. V., Melnikova I. N. Moscú: Progress.
- BREL, Larisa (2008). «Semántica constante de la entonación – La imagen en el arte de la música del siglo XIX». En: *Almanaque de la ciencia moderna y la educación*, N° 6 (13). Vol II. Tambov: Gramota. Disponible en: [www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/10.html](http://www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/10.html)
- CARTAS MARTÍN, Iván (2010). *Iconografía musical infantil en el 2º ciclo de educación primaria*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid.
- CANTERLA, Cinta (2007). «La filosofía del arte de Schelling». *Revista de estética y teoría de las artes «Fedro»* 5: pp. 3–15. Disponible en: <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n5/pasajes.pdf>
- DE CANDÉ, Roland (2002). *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona: Robinbook.
- FLORENSKI, Pável (1990). *Pensamiento y Lenguaje*. En: *Opus*. 2 vols. II Vol. Moscú: Pravda.
- GORIACHKINA, Eugenia (1995). «Sinérgica y sinergia creativa como la simulación de los arquetipos cósmicos». En: *Ciencias Sociales y la modernidad*. Vol. 2. Moscú: Academia de Ciencias de Rusia, pp. 159–166. Disponible en: <http://ecsocman.hse.ru/ons/msg/17540953.html>
- IVONINA, Liudmila (2003). «La imagen musical en el "sistema de coordenadas" artísticas». En: *La imagen artística en el arte de la interpretación*. Resúmenes y materiales de la conferencia científico–práctica internacional 25–29 de noviembre del 2003. Magnitogorsk: Conservatorio Estatal de Magnitogorsk.
- LANGER, Susanne (1958). *Nueva clave de la filosofía: Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Trad. Jaime Rest y Virginia M. Erhart. Buenos Aires: Sur.
- LOSEV, Aleksei (1927). *La dialéctica de la forma artística*. Moscú: autor.

- LOSEV, Aleksei (1927). *La música como objeto de la lógica*. Moscú: autor.
- LOSEV, Aleksei (1976). *El problema del símbolo y el arte realista*. Moscú: Iskusstvo.
- MAZEPUS, Vladimir y TSEHANSKY, Vladimir (1989). «La descripción perceptual de una obra musical». En: *Las computadoras y los problemas de la educación musical*. (Colección Intercolegial de artículos científicos. 8va. Edición). Novosibirsk: Conservatorio Estatal de Novosibirsk de Glinka.
- MINAEV, Evgueni (2000). *El campo informativo musical en el proceso evolutivo del arte*. Moscú: Tesis doctoral.
- MOLES, Abraham (1966). *Teoría de la información y percepción artística*. Trad. Vlasiuk B.A. Kichatov Yu. I. Teyman A.I. Moscú: Mir.
- ORLOV, Henry (1992). *El árbol de la música*. Washington – San Petersburgo: Frager & Co – «Sovetskiy Kompositor». Disponible en: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1151>
- RUBINSTEIN, Sergey (1967). *Génesis y razón*. Moscú. Academia de Ciencias de la URSS.
- RUD, Inna y ZUCKERMAN, Ilya (1974). «Sobre la posibilidad de acercamiento teórico-informativo a algunos problemas de pensamiento y percepción musical». En: *Problemas del pensamiento musical*. Moscú. Academia de ciencias de la URSS, pp. 207–229.
- SHAPOSHNIKOV, Ivan (2013). «El poema en la música romántica (Aspectos sinérgicos)». En: *Problemas de ciencias musicales*, N° 1. Ufa: Academia Estatal de Artes de Ufa de Zagir Ismagilov. Disponible en: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/205>.

Recibido: 25-Agosto-2016 | Aceptado: 20-Diciembre-2016




---

**RUBÉN TERTERIAN**, es Profesor de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo, Guayaquil, Ecuador. Doctor en Filosofía [PhD] en el Instituto Estatal de Investigaciones Científicas de Arte, Moscú, URSS. Su investigación indaga sobre la teoría de la música que desarrolla ideas de reglas universales de análisis de los movimientos musicales, relacionados pero independientes de estilos y épocas. Entre sus principales publicaciones se cuentan: *Conversación con Avet Terteryan* (Ereván, Armenia: 2007. Traducida al ruso en 2014 por Armchair Scientist, y al inglés en 2015 por TXT); y *Dramaturgia musical. Un análisis global de la música* (Ereván, Armenia: 2007).

**DIRECCIÓN POSTAL:** Escuela de Artes. Universidad de Especialidades Espíritu Santo. Dirección: Km. 2.5 vía La Puntilla, 091650 Samborondón, Ecuador. e-mail (✉): [rubenterterian@terterian.org](mailto:rubenterterian@terterian.org)

---

**CÓMO CITAR ESTE TRABAJO:** TERTERIAN, Rubén. «Reflexiones sobre las características de la imagen musical». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 5:6 (2016): pp. 363–376.

© El autor(es) 2016. Este trabajo es un (Artículo. Original), publicado por *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* (ISSN: 2254-0601), con permiso del autor y bajo una licencia Creative Commons (BY-NC-ND), por tanto Vd. puede copiar, distribuir y comunicar públicamente este artículo. No obstante, debe tener en cuenta lo prescrito en la *nota de copyright*. Permisos, preguntas, sugerencias y comentarios, dirigirse a este correo electrónico: (✉) [boletin@disputatio.eu](mailto:boletin@disputatio.eu)

*Disputatio* se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, inglés y portugués. Salamanca — Madrid. Web site: (\*) [www.disputatio.eu](http://www.disputatio.eu)