

Semiótica musical.
Tópicos del Seminario, 19.
Enero-junio 2008, pp. 15-71.

Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical

Eero Tarasti
Universidad de Helsinki

Traducción de Drina Hočevar

Introducción

En la civilización occidental, el periodo que comienza en el siglo XIX y continúa hasta los tiempos modernos, ha sido testigo del surgimiento y del florecimiento de la semiótica propiamente dicha. Sin embargo, en la historia de la música, que parece seguir sus propias leyes internas, ningún fenómeno emerge sin preparación; por lo tanto, los fundamentos de un estilo y de las técnicas de composición pueden siempre remontarse a periodos anteriores. Al considerar la historia de la música a la luz de la semiótica, debemos francamente afirmar que la “semioticidad” de la música, bien sea implícita o explícita, depende casi enteramente de lo que uno considere que es la semiótica. Después de mirar hacia atrás brevemente, este ensayo se centra en el periodo que va del Romanticismo hasta nuestra época. La naturaleza semiótica de la música se define de una manera relativamente flexible, tomando en préstamo conceptos y términos de diversas escuelas, incluso de aquellas que son contradictorias en sus relaciones mutuas. Lo que se enfatiza acá es el material que se nos da empíricamente; son los datos de la historia de la

música los que trataré de describir a la luz de la semiótica. Por lo tanto, podré tomar de Peirce categorías sgnicas, tales como el icono, el índice, el símbolo, etc. Podré adoptar las nociones de Greimas de sema, isotopía, modalidades, embrague / desembrague; podré emplear también el punto de vista de Lotman, de la cultura como texto, y las distinciones de Eco entre las estructuras de la comunicación y las de la significación, e integrar todos estos enfoques en el marco teórico del presente capítulo. En otras palabras, no estoy aún aplicando mi propia teoría de la semiótica musical, sino adoptando un punto de vista más general y “objetivo”.

Sería erróneo pensar que es apenas en el Romanticismo cuando la música deviene un fenómeno semiótico, al ser experimentada como un índice de las emociones personales sentidas por un compositor. También en la época barroca se decía que la música significaba, al producir figuras detalladas para expresar *passions de l'âme* (véase Descartes, 1649), es decir, afectos de carácter universal, y no los sentimientos personales del emisor del mensaje musical.

Podemos interpretar el cambio del Renacimiento al Barroco basándonos en las siguientes dicotomías (Renacimiento / Barroco): (1) un estilo / muchos estilos; (2) interpretaciones moderadas del texto verbal (“madrigalismo”) en la música vocal / predominio absoluto del texto verbal (de manera que los afectos que contiene el texto determinan la música); (3) equivalencia de las partes / polaridad de las partes; (4) melodías diatónicas modales, moviéndose en intervalos cortos / melodías cromáticas en tono mayor y menor, moviéndose en intervalos amplios; (5) contrapunto modal (los acordes son el resultado de la voz principal) / contrapunto tonal (las líneas melódicas se escriben sobre acordes subyacentes); (6) estructuras de intervalos (disonancias que se cuentan a partir del bajo) / estructuras de acordes (las disonancias se cuentan desde la tónica); (7) el tempo es constante (los latidos del corazón conforman el pulso básico) / variación de tempos (con extremos cambios de rápido a lento);

(8) la composición no es idiomática (es decir, la música es la misma sin importar la instrumentación) / la composición es idiomática (diferentes instrumentos y voces, cada uno con su carácter propio, provocando así el surgimiento de diversos estilos vocales e instrumentales).

En cada una de estas dicotomías pueden verse reinterpretaciones y reevaluaciones de los procesos semióticos que subyacen en la música. Por ejemplo, en el motete de Orlando di Lasso *Tristis est anima mea* la tristeza es descrita mediante una serie de acordes en quinta descendente (véase el ejemplo 5). Recursos como estos dieron lugar después al “madrigalismo”, es decir, a la interpretación de textos mediante símbolos musicales. Por ejemplo, en la música vocal de Marenzio, Gesualdo y Monteverdi, uno puede oír la descripción de una “partida” por medio de acordes en terceras (véase el ejemplo 6). En el empleo de técnicas musicales como éstas, la naturaleza semiótica de la música es ya bastante conspicua: la música es empleada como un signo que está en lugar de algo para alguien.



Ejemplo 5. Orlando di Lasso, *Tristis est anima mea* (finales del siglo XVI); la tristeza es descrita por una serie de acordes en quinta descendente.



Ejemplo 6. Acordes en relaciones de tercera. Simbolizan la “partida” en los madrigales renacentistas.

Es posible describir el cambio del Barroco al Clasicismo y del Clasicismo al Romanticismo con dicotomías similares. Barroco / Clasicismo: líneas polifónicas y contrapunto / textura homofónica (es decir que la melodía es más prominente y las otras partes le sirven de acompañamiento); *suites* de danza que emplean la fuga como técnica central / forma sonata; y así sucesivamente. El musicólogo austríaco, Guido Adler, ilustra las diferencias entre el Clasicismo y el Romanticismo con los siguientes pares de opuestos: El Clasicismo —comprendido por Adler de una manera algo inusual, pues incluía en esta categoría no sólo a compositores clásicos de la escuela vienesa, tales como Haydn, Mozart y Beethoven (a los que Adler llamaba *neuklassisch*, neo-clásicos), sino también a algunos compositores del Renacimiento y del Barroco (a quienes llamó *altklassisch*)— lo caracterizó Adler por una completa incongruencia entre las partes; por una equivalencia en los procesos formales; por una economía y maestría de los recursos técnicos; por una limitación de la expresividad, de manera que un cierto nivel de belleza no fuera excedido; por una integración de los mejores aspectos de los estilos anteriores (Adler, 1911: 225). En contraste, el Romanticismo se revelaba en la fusión de formas; en el rechazo consciente a las normas clásicas; en la indulgencia y en la aparente pérdida de control; en los efectos colorísticos y en la pintura de tonos; en una actitud programática (por oposición a la música instrumental “absoluta”); y así sucesivamente (Adler, 1911: 228). Esta caracterización de Adler nos permite ver que los cambios producidos de un estilo a otro no son meramente fenómenos musicales superficiales, sino más bien, fenómenos relacionados con cambios epistémicos profundos en la cosmovisión de sus proponentes.

Ernst Kurth definió la diferencia entre la polifonía de la era barroca y el estilo homofónico del Clasicismo, de la siguiente manera: La música polifónica, cuyo desarrollo coincide con el surgimiento del protestantismo y cuyas raíces se extienden hasta la Edad Media, emerge del afán religioso de Occidente en

busca de lo trascendental. Sus formas reflejan el deseo de lo infinito y la búsqueda de la redención. Por consiguiente, surgió un arte polifónico lineal que tendía hacia lo elevado y lo sublime en la textura contrapuntística. En cambio, el arte clásico toca la conciencia humana en su aspecto terrenal haciendo énfasis en los placeres mundanos y poniendo al hombre en el centro de las cosas. El estilo clásico se liberó de este tejido de suspiros laborioso y de la rica elaboración interior de la polifonía, al entrar en el mundo vivaz del canto y del juego. La melodía clásica —basada en el *lied*, con sus estructuras periódicas simétricas de frases de dos, cuatro, y ocho compases— encuentra sus límites en nosotros mismos, mientras que las líneas polifónicas apuntan hacia el infinito. La polifonía tiende a un desarrollo místico que se despliega en dirección a lo distante, mientras que la expresividad de la melodía homofónica clásica depende de una cualidad interna particular, en dirección a sí misma (*Innigkeit*) (Kurth, 1922: 174-187).

En consecuencia, durante todo el periodo de los clásicos vieneses, y hasta cierto punto también durante el Romanticismo, la melodía clásica tipo *lied* llegó a ser el modelo fundamental de la expresión melódica. Durante este tiempo, las melodías se transformaron en “actores” virtuales llegando a ser los protagonistas del discurso musical, otorgándole así a la música rasgos “antropomórficos”. Esta es la base de la “actorialidad” en la música (véase Greimas y Courtés, 1979: 79; Tarasti, 1991e, 1992b, 1992d).

Como puede verse en las diferenciaciones estilísticas arriba mencionadas, es extremadamente difícil establecer una separación entre el significado musical explícito y el significado musical implícito. La forma de abordarlo depende casi enteramente de la teoría que se escoja como punto de partida. Sin embargo, la práctica musical occidental nos ofrece amplia evidencia de la naturaleza profundamente semiótica de la música. Un oyente competente reconoce de inmediato si un ejecutante se ha dado cuenta de las diferencias semánticas que existen entre los dife-

rentes estilos. Ya en el Barroco, François Couperin afirmaba: “Nous écrivons différemment de ce que nous executons” [“Escribimos de forma diferente a como interpretamos”] (citado en Veilhan, 1977: iii). En otras palabras, la música no debe interpretarse apegándose ciegamente a la notación, es decir, a los signos visuales de la música, sino más bien se debe tratar de alcanzar las realidades conceptuales, estéticas, axiológicas y epistémicas, que se esconden detrás de esos signos visuales. Al igual que las demás artes, la música es inseparable de estos constructos culturales cognoscitivos.

1. Los signos en la música misma

1.1. *El Romanticismo*

En vez de hacer énfasis en los eventos que conectan la música con la realidad externa, podemos concentrarnos sólo en los procesos musicales. Los primeros se refieren a procesos musicales extrínsecos, mientras que los últimos son intrínsecos. Como ejemplo, tomemos el motivo del *destino* al comienzo de la quinta sinfonía de Beethoven. Sus propiedades intrínsecas conforman el núcleo de la música subsiguiente, y en cuanto a sus propiedades extrínsecas se ha querido ver el significado del *destino* tocando a la puerta. Con respecto a los procesos sígnicos intrínsecos de la música, el paso de la era del Clasicismo a la del Romanticismo no trajo consigo un cambio cualitativo abrupto. La base tonal de la música ya había sido firmemente establecida en siglos anteriores.

Cuando comenzó el siglo XIX, el sistema tonal ya había pasado a ser una jerarquía en la que cada elemento estaba subordinado a la tensión entre tónica y dominante. Por lo tanto, la tonalidad no podía ser considerada meramente una entidad armónica, sino que constituía un principio que determinaba también el ritmo, la melodía y la forma. Al comienzo de la era romántica

nada podía alterar el orden sintagmático normal de los acordes I-III-VI-II / IV-V / VII-I (incluyendo la falsa cadencia V-VI), aún si con el Romanticismo el lenguaje tonal universal de la música estaba comenzando a resquebrajarse. Por una parte, este colapso gradual fue provocado por procesos sgnicos intrínsecos a la música, al desarrollar cada compositor nuevas formas de alejarse del centro —es decir, la tónica— de la narración musical (Greimas y Courtés, 1979: 79-82 llaman a este fenómeno *débrayage*, desembrague). Se hizo, por tanto, cada vez más difícil regresar a la tónica, hasta que finalmente los compositores dejaron de intentarlo. Por otra parte, esta disolución de la tonalidad también se dio debido a la relación de la música con la realidad externa.

¿Cómo debe interpretarse la tonalidad en un sentido semiótico? Su existencia puede entenderse como la estructura profunda de la narratividad inmanente de la música. La condición mínima de un relato es que algo se transforme en otra cosa. Como hemos discutido en Tarasti (2002: cap. 1.3), Greimas describe este fenómeno con la fórmula $S \cup O$; es decir, el sujeto está disjunto del objeto, pero ese objeto es recuperado en el curso de la narración, es decir, se hace conjunto con él: $S \cap O$. En este marco teórico, el movimiento de acordes desde la tónica hacia la dominante significa disyunción de un objeto, es decir, de la tónica; y también ocurre un regreso o conjunción, con el objeto en el final. El sujeto y el objeto greimasianos son actantes, es decir, *dramatis personae*, que él extrajo de la *Morfología del cuento ruso* del formalista ruso Vladimir Propp (1928). En los cuentos de hadas normalmente aparecen junto a otros actantes, tales como el ayudante, el oponente, el destinador y el destinatario. Para Greimas, los conceptos de sujeto y objeto tienen implicaciones filosóficas adicionales (véase Greimas y Courtés, 1979: 3-4). La narratividad también puede hacerse manifiesta en el nivel superficial del discurso musical como un estilo particular o “gesto”, en cuyo sentido ha sido comprendido con mayor frecuencia por los musicólogos

tradicionales tales como Dalhaus, Adorno, Newcomb y Meyer, entre otros.

Ya en la época del Clasicismo, la música había llegado a ser un lenguaje de signos intrínseco o absoluto, y sus manifestaciones más altas, la sinfonía y la forma sonata habían incluso penetrado el campo de la ópera. No obstante, la música también era capaz de expresar significados extra-musicales en su nivel de superficie por vía de tópicos. En el estilo clásico, estos se refieren a los signos de los estilos musicales más bajos, tales como la música funcional, la música militar, formas de danza y así sucesivamente, las cuales se incrustan en la textura superficial de la pieza musical (véase Ratner, 1980). Los tópicos podían también incluir estilos musicales de un período anterior, tales como el contrapunto Barroco en el estilo *gebunden* (con suspensiones) o el “estilo erudito”. En algunos casos, un tópico como ese podía tener una conexión indicial directa con un cierto estado emocional, así como en los pasajes de “tormenta y tensión” [“Sturm und Drang”] dramáticas en acordes de séptima disminuida o en el estilo *empfindsamer* (sentimental o emotivo), en el cual la música instrumental imitaba la expresividad de la música vocal. Incluso la cultura de la corte agraciada era descrita con un tópico particular, el estilo *galante*, con sus muchas ornamentaciones.

En el estilo clásico, sin embargo, la presencia de los tópicos, en cuanto signos que se refieren a la realidad extrínseca, no perturbaban aún la jerarquía tonal. Cuando Roland Barthes (1964) comparaba un texto literario clásico con un armario para ropa blanca bien ordenado, del mismo modo podía haber estado describiendo la música de esa época. Los tópicos servían sólo para animar el despliegue de la tonalidad básica de la pieza. En el Romanticismo, sin embargo, la relación entre la música y las demás artes se intensificaron, y el impacto de la literatura y de la pintura se podía sentir más y más hondamente en los textos musicales. En primer lugar, el Romanticismo elaboró sus propios tópicos. En las obras para piano de Franz Liszt, por ejemplo, podemos distinguir los siguientes tópicos (según Grabocz,

1986): (1) la pregunta fáustica “¿por qué?”, es decir, la búsqueda de algo; lo pastoral; (3) el sentido panteísta de la naturaleza (4) la religiosidad; (5) la lucha tormentosa y macabra; (6) el pesar; (7) el heroísmo. Pero las categorías estéticas más tradicionales también podían aparecer como tópicos; por ejemplo, lo “sublime”, expresado en pasajes lentos ascendentes, como vemos en el movimiento lento del quinto concierto para piano de Beethoven, en el movimiento lento de la octava sinfonía de Bruckner, en el motivo del grial del *Parsifal* de Wagner, y en el lento movimiento del concierto para violín de Sibelius (véase Tarasti, 1992a). El mecanismo semiótico mediante el cual era posible escuchar y distinguir tales tópicos operaba con una mezcla de procesos icónicos y simbólicos (arbitrarios o convencionales). La forma icónica de la pregunta fáustica y su tópico puede estar basada en entonaciones de habla ascendentes acompañadas por ciertos gestos corporales; éstos son imitados icónicamente en la música mediante una melodía en ascenso que no alcanza su punto culminante por ser interrumpida, provocando así una expectación en el oyente. El tópico pastoral fue creado por el uso de determinados instrumentos y timbres, los cuales evocaban los placeres de la vida rústica. Además, el agradable ritmo *siciliano*, punteado y en metro compuesto, se sentía pastoral, de la misma manera como las quintas abiertas se consideraban una imitación de los pedales de la gaita en los movimientos de *musette*, de las suites de danzas barrocas. Vemos así que, los mecanismos semióticos para la puesta en escena musical de diversos tópicos eran ciertamente abundantes. Incluso las asociaciones míticas podían llegar a ser tópicos recurrentes, siendo empleados por los compositores de una manera consistente y sin confabulación; por ejemplo, la tonalidad de re menor como demoníaca (desde el concierto para piano en re menor de Mozart) y como tonalidad para baladas, como ocurre en Brahms, Liszt, Chopin, Wagner y Glinka (véase Tarasti, 1979). En algunos casos los tópicos podían tener un origen literario o filosófico; por ejemplo, los principios del sueño y del éxtasis, como los

plantea Nietzsche en su obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) también aparecían como tópicos usuales en la música de la época.

Sin embargo, estos signos tópicos del Romanticismo se aplicaban sólo a los signos individuales discretos de una pieza musical, bien sea a ciertos acordes, motivos melódicos, células rítmicas, o timbres instrumentales. La combinación sintáctica de los tópicos se siguió dando según la tradición clásica. La influencia más conspicua que el nuevo énfasis en la expresividad tuvo en la estructura musical, pudo verse en la lógica de los temas. Éstos se caracterizaron por los siguientes atributos: (a) un fondo de acordes relativamente simple; (b) una forma claramente delineada; (c) un número suficiente de elementos característicos. Estas unidades de un tema dado pueden considerarse *semas* en lo que respecta al contenido, y *femas* con respecto a la manifestación acústica (estos términos se adoptan de Greimas y Courtés, 1979: 276 y 332-334), el primero significa la unidad mínima de significación, y el último la unidad mínima de expresión fonética). A partir de estas unidades temáticas surge el principio compositivo del “desarrollo de variaciones” (Schoenberg, 1975: 164), que también ha sido descrito como la omnipresente tematicidad de la música (Réti, 1962). Esto se refiere al método de composición mediante el cual pueden derivarse, a partir de un solo tema, un número ilimitado de otros temas, de manera que una composición en su totalidad pueda ser integrada como una serie de variantes del mismo tema, alcanzando así el estatus de un “tipo” o “legisigno”, en el sentido peirceano de los términos.

En la era del Romanticismo, la idea de tematicidad continuó y llegó a ser aún más importante como una fuerza cohesiva, a la vez que la jerarquía tónico-dominante se debilitaba más (como evidencia de esto véase el surgimiento de tonalidades en relación de terceras). A su vez, los temas comenzaron a ser portadores de mensajes extra-musicales —pasaron a ser signos de ciertos protagonistas narrativos, populares en tiempos del Romanticismo. Cuando un tema se toma como la descripción del personaje que

representa un cierto actor, entonces aquél pierde parte de su valor estructural, por cuanto se limitan sus posibilidades de desarrollo. Los románticos comenzaron a privilegiar los temas tipo *lied* de manera que pudiesen ser conocidos de lleno en una primera audición, y que tuvieran así un impacto inmediato al representar su objeto de manera icónica, indéxica y simbólica. Pero los temas no podían entonces ser empleados tan eficazmente como fuerza unificadora de la textura musical. La *Fantasia errante* de Schubert es un ejemplo que viene al caso.

En la segunda mitad del siglo XIX, al disolverse la armonía funcional, los temas asumieron un papel más crucial en la forma musical, actuando como un fulcro para el oyente entre las continuas modulaciones. Esta es la función de los *leitmotiv* wagnerianos en la “prosa musical” de su estilo tardío (Danuser, 1975), que él consideraba un arte de transición continua.

Desde el punto de vista de la armonía, la música romántica comenzó a ser una representación indéxica de las emociones. Los valores emocionales de la disonancia y la consonancia —modos eufórico y disfórico— comenzaron a cambiar gradualmente. La disonancia en cuanto una tensión constante, no resuelta y omnipresente, ya no se experimentaba como algo meramente inestable o perturbador, sino como algo dulce y tentador. En su *Oper und Drama*, Richard Wagner describió sus recursos armónicos con la frase “Liebe bringt Lust und Leid” [“El amor ocasiona placer y sufrimiento”], ejemplificando así una sensibilidad mixta:

[...] para que el músico se sintiera él mismo inclinado a pasar desde la tonalidad que correspondía a la primera sensación, hacia alguna otra, segunda sensación. La palabra *Lust* [...] en esta frase tendría un tono completamente diferente al que tendría en la otra frase [...]. El tono con que se cantaba, necesariamente pasaba a ser el tono-conductor determinante de la otra tonalidad, en la que la palabra *Leid* se expresaba (Wagner, *Gesammelte Schriften*, vols. 10-11: 260).

El “tono-conductor” no significa acá para Wagner el grado de séptima, sino que lo adopta para referirse a la entidad que

tiende el puente de modulación hacia otra tonalidad (es decir, otra “isotopía”, en el sentido de Greimas). Más aún, si la frase antes citada se continuara con otra como la siguiente: “Doch in ihr Weh webt sie auch Wonnen” [“Sin embargo, en su dolor también teje delicias”], entonces la palabra *webt* contendría la modulación de retorno a la primera tonalidad, a la que regresamos enriquecidos con una nueva experiencia. En el ejemplo de Wagner, una y la misma frase melódica expresa sutilmente, por tanto, diversos estados de ánimo (véase Greimas y Fontanille, 1990 acerca de la “modulación de las pasiones”), y ella funciona como índice de sentimientos eufóricos y disfóricos. En otro ensayo, *Ubre die Anwendung der Musik auf das Drama*, Wagner toma otro ejemplo del *Sueño de Elsa* en *Lohengrin* (véase el tópico onírico nietzscheano), en el que se pasa por siete tonalidades diferentes en el intervalo de ocho compases, y se termina al regresar a la tonalidad inicial (Wagner *Gesammelte Schriften*, vols. 12-14: 297; véase el ejemplo 7).

Ejemplo 7. Richard Wagner, *Lohengrin*,
modulaciones en el *Sueño de Elsa*.

Con este ejemplo, Wagner ilustra su principio de que uno debe quedarse en la misma tonalidad hasta que tenga algo que decir en ella. Tales afirmaciones son poco frecuentes en Wagner, independientemente del hecho de que los artistas románticos escribieran abundante prosa, ya que se inclinaban a no revelar sus secretos profesionales, es decir, a no revelar cómo escribían realmente la música o cuáles eran los procesos sígnicos intrínsecos en sus composiciones. En su prosa se movían casi exclusivamente en el nivel de los significados musicales, prestándole poca atención a los significantes.

El rol de la armonía en la música romántica puede, con justicia, describirse como una relación de significante / significado, en el sentido de que las armonías audibles eran emanaciones de la psique humana, y particularmente de su “voluntad” (Schopenhauer, 1879 II: 582). Las armonías claramente poseían entonces un contenido sígnico —un significado— que las motivaba. Por ejemplo, en las óperas de Wagner ciertos acordes adquirían un valor simbólico al expresar o describir algún tópico narrativo. En *Lohengrin*, la sola tónica en la mayor expresa la esfera del grial; en *El anillo de los Nibelungos*, los acordes del motivo del Walhalla están firmemente anclados en la tonalidad de re bemol mayor; el motivo de la espada aparece mayormente en do mayor; y así sucesivamente. Al mismo tiempo, los acordes retenían sus dimensiones sintagmáticas y paradigmáticas, pudiendo fácilmente producir tensión al unirse sintagmáticamente, y atraer simultáneamente el oído por su colorido. Con relación a este último aspecto, los compositores disponían de muchas variaciones paradigmáticas en su paleta. Como ilustración típica se puede mencionar los acordes alterados enarmónicamente, en los que el efecto colorístico es creado por la alternancia de dos acordes de relación distante. Los acordes de la escena de la coronación en la ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky (ejemplo 8a) y las señales de los metales en *Scherzade* de Rimsky-Korsakov (ejemplo 8b) funcionan según este principio.

En algunos casos, los acordes pueden ser tensos y colorísticos a la vez (véase La Rue, 1992), como en el motivo mortuorio en *La Valkyria* de Wagner, donde el efecto sombrío, de miedo, y de extrañeza, es creado al combinar el acorde de tónica en re menor y el acorde de séptima dominante en fa sostenido mayor. La alternancia mayor / menor podía en sí misma funcionar como signo, como ocurre en el saludo al sol de Brünnhilde, con los acordes tónicos consecutivos en la mayor y la menor (*Siegfried*, acto III).

Andantino alla marcia

ff mf sf sf sf sf

8 va più basso
basso

Ejemplo 8a. Modest Mussorgsky, *Boris Godunov*, los recursos enarmónicos en los acordes describen la coronación de Godunov.

3Trib. Trp.

trem.

Ejemplo 8b. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Scherezade*, alteraciones enarmónicas de los acordes en las fanfarrias.

En general, el desarrollo armónico en una pieza musical a menudo debía expresar el inconsciente. Naturalmente, el famoso acorde de Tristán de Wagner, del que se han hecho numerosos análisis e interpretaciones, es en primer lugar un acorde portador de tensión con sus apoyaturas y ambigüedad tonal, pero también actúa como símbolo de la añoranza en toda la ópera. Al interpretar la “vida como un preludio de alguna canción desconocida en la que la muerte toca las primeras notas” (así dice el poema de Lamartine), los románticos pensaban que la música existía precisamente para expresar dicha expectativa.

En el Romanticismo tardío las apoyaturas de acordes permanecían aún en mayor medida sin resolver, como vemos en los acordes extremadamente disonantes, “catastróficos” de las sinfonías de Mahler, donde también funcionan como signos de emociones extremadamente contradictorias y agitadas. Es una característica del estilo tardío de Wagner el utilizar muchos acordes de séptima disminuida. Es de notar que también las resoluciones son, a menudo, sorprendentes e irregulares; el resultado es una música que suena como si estuviese en constante transición, en la que nunca se puede saber, por el comienzo de la frase, en qué tonalidad va a terminar. (Un fenómeno análogo en la literatura de fin de siglo lo vemos en el estilo novelístico de Proust, un tipo de prosa “wagneriana”).

Como culminación del alejamiento romántico de la tónica, Alexander Scriabin creó su famoso acorde *Prometheus*, el cual en diversas transposiciones, constituía piezas enteras. Si bien las composiciones basadas en este acorde se experimentaban auditivamente como una función dominante continua y sin quiebres, la idea de Scriabin era tratarlo como si fuese la tónica. Al escribir música en la que elementos centrífugos extremos se escuchaban como nuevos centros, este compositor se acercó a la atonalidad. Según él, el acorde prometeico podía reducirse a unidades más pequeñas de “segunda articulación”, de tal manera que estas unidades tuviesen la suavidad de una cuarta disminuida (= tercera mayor), la dureza de una cuarta pura, y las cualidades

conflictivas y demoníacas de la cuarta aumentada (= tritono). En términos semióticos, el acorde estaba constituido de varios femas y semas diferentes, es decir, las unidades mínimas de la expresión y del contenido musical.

A pesar de todo esto, las composiciones de la era romántica aún obedecían los principios de la tonalidad en lo que respecta a la estructuración de la forma global. En algunos casos la estructura armónica profunda, es decir, la sucesión de los acordes y sus grados en la escala, se reflejaba y repetía en la estructura melódica del nivel de superficie. Por ejemplo, el famoso motivo central de *Erlkönig* de Schubert es, a su vez, la línea de bajo esencial del curso tonal de toda la pieza (como lo ha demostrado Kielian-Gilbert, 1987). De una manera similar, las notas escritas para el “órgano de luz” en el *Prometheus* de Scriabin brindan un análisis armónico de la pieza entera (como lo señaló Yuri Kholopov).

Al construir textos musicales y sintagmas extensos sobre la base de tales estructuras tonales profundas, los románticos también emplearon con frecuencia el viejo principio del *horror vacui* creando largas estructuras de implicación (Meyer, 1973: 114 *passim*) o *Linienphasen* (fases lineales; Kurth, 1922: 23). Las melodías románticas se basaban en gran medida sobre las armonías de fondo. A menudo una melodía no era más que la linealidad de alguna idea armónica. Un ejemplo es el tema de transición en el *Scherzo en do sostenido menor de Chopin*, antes de la *coda*. Como contraparte a la periodicidad regular y simétrica de los clásicos vieneses, las melodías románticas tendían a expresar una cierta energía “cinética” en su movimiento continuo, teniendo como ideal la melodía wagneriana “interminable”. Además, las melodías se caracterizaban por un amplio alcance, la dinámica, y por largos saltos de intervalos largos, expresivos y dramáticos. Por otra parte, las melodías servían como signos de los actores de la narración musical. Muchos de los temas gestuales de Liszt son de este tipo; por ejemplo, el motivo principal de su pieza para piano *Vallée d’Obermann* puede

tomarse como la descripción del personaje del héroe, el interpretante musical de la figura central de la novela de Etienne de Sénancour (1892). Si bien el aspecto débil de tales temas gestuales era que no podían desarrollarse sino sólo repetirse (en Adorno, 1952: 35), permitían al oyente seguir tales narrativas en las sonatas y en las sinfonías mediante la identificación psicológica con los gestos actoriales. Los héroes de las sinfonías de Berlioz o de Mahler no son, de ninguna manera, los compositores mismos: los sujetos de la enunciación y del enunciado deben separarse. No obstante, en muchos casos los compositores románticos se afanaban conscientemente por borrar esta distinción. Por ejemplo, Wagner reorganizó eventos importantes de su vida en su autobiografía, *Mein Leben* (1963), de tal manera que los temas centrales o las ideas de su trabajo coincidieran con fechas notables de su biografía: la música del Buen Viernes de *Parsifal* habría sido escrita en un *buen viernes*, y la idea para el preludio del *Oro del Rín*, que describe el fluir del agua, le habría surgido mientras escuchaba las olas en los canales de Venecia.

Entonces, en la comunicación musical las melodías cumplían una función emotiva, en el sentido jakobsoniano (1963: 214). Viéndose uno obligado a poner atención a las experiencias del destinador del mensaje, el compositor mismo. Algunos estudios biográficos han revelado conexiones entre la creación de melodías y los eventos en la vida de los compositores, como en la *idée fixe* de Berlioz aludiendo a su amor; el tema de “Cristo” de la segunda sinfonía de Sibelius evocando su viaje a Rapallo, Italia; o el cuarteto de cuerdas *Cartas íntimas* de Janáček referidas a sus amoríos. La era romántica justamente favorecía esa forma naïf de escuchar melodías.

El período romántico enfatizaba la originalidad en la construcción de las melodías, sin excluir, no obstante, las citas musicales (véase Karbusicky, 1992). Por ejemplo, Brahms citó el *Himno del emperador* en la Finale de su sonata para piano en fa menor, y Wagner tomó prestado el tema principal de la *Sinfonía fáustica* de Liszt como motivo para Sieglinde, en el segundo acto

de *La Valkyria*. De especial importancia eran las citas tomadas de la música folclórica, que formaban un género propio, ayudando a crear los estilos nacionales. Todos estos casos representan intentos de incluir signos icónicos en la música. La iconicidad nacionalista devino así una categoría signica muy importante en la música, mediante la cual se podían establecer conexiones, no sólo entre la música folclórica y la culta, sino también entre una composición y un lugar de nacimiento, país, clima, naturaleza, o una atmósfera espiritual en general.

Más aún, las melodías románticas, inclusive en el caso de géneros instrumentales, estaban a menudo estrechamente relacionadas con las de la música vocal. Aunque sus melodías no debían ser tarareadas como un aria de Bellini, el estilo melódico *cantabile* de Chopin formaba una especie de intertexto en sus trabajos, al referirse a los gestos cantados del *bel canto*. (Por “intertexto” entiendo una sección o frase que en un texto evoca otro texto, sea éste musical, visual, literario o de otra naturaleza; véase Kristeva, 1969: 443). Por otra parte, el virtuosismo de los diversos instrumentos dio lugar a ciertas melodías especiales llamadas *Spielfiguren* (véase Besseler, 1957), como las que encontramos en Paganini y en Liszt.

También en el ámbito de las cualidades rítmico-temporales de la música, el Romanticismo intentó romper con la regularidad y el convencionalismo. La síncopas (p. ej.: La “*Apassionata*” de Beethoven, tercer movimiento) y las cesuras (especialmente las largas pausas *fermata* de las sinfonías de Bruckner) adquirieron un valor simbólico especial. El Romanticismo, sin embargo, fue un periodo de largos movimientos lentos y *rallentandos*. Ya en los *ritardandos* al comienzo de la sonata para piano en mi bemol mayor (Op. 31 N° 3) de Beethoven, encontramos signos de este tipo. Tales pasajes sirven de “anti-índices” en la música, en tanto retardan el proceso temporal normal. El Romanticismo favorecía no sólo tales *ritardandos* extremos, sino también el otro extremo de clímax rítmicos frenéticos, en su empuje hacia

delante (p. ej.: el último movimiento de la sonata para piano en si menor de Chopin).

Con todo, los ritmos del Romanticismo todavía se encontraban ligados a los movimientos del cuerpo humano. Roland Barthes mostró cómo los pulsos sincopados de la música para piano, de Schumann, se basan en determinados *somatemas*, que constituyen las unidades más pequeñas del ritmo corporal. El cuerpo “habla” por así decirlo, a través de tales unidades (véase Barthes, 1975). La *Fantasia* en do mayor de Schumann tipifica la actitud romántica hacia el tiempo: la abrupta alternancia de *accelerandos* y *adagios* del primer movimiento, las figuras extremadamente energéticas basadas en los ritmos punteados repetidos del segundo movimiento, y la música vacilante y extraordinariamente lenta del tercer movimiento. Esas formaciones, liberadas de las cadenas de los ritmos periódicos, son precisamente las que Ferruccio Busoni identificó como elementos progresistas en Beethoven y Schumann, principalmente; aquellos momentos en los que anticipaban la música “absoluta”:

En general, era en los movimientos introductorios y de paso, en los preludios y en las transiciones, donde los poetas tonales se acercaban más a la verdadera naturaleza de la música, donde creían haber dejado imperceptiblemente las relaciones simétricas, y en donde parecían respirar inconsciente y libremente... (Busoni, 1916: 11).

Cualquier elemento rítmico puede convertirse en un rasgo marcado que asume diversas funciones rítmicas en el discurso musical (véase Hatten, 1994). Ya en Beethoven, e incluso antes, en Haydn, las pausas formaban una parte esencial del texto musical. El motivo principal del último movimiento de la sonata *Waldstein* ilustra eficazmente tres rasgos típicos del Romanticismo: la extensión melódica hasta abarcar tres octavas, la pausa llenada por la nota do del bajo, antes del alzar del compás en la parte superior de la melodía, y el timbre, que para algunos oyentes evoca la salida del sol.

En el período romántico, el timbre tenía una función sígnica especial, no sólo en el desarrollo de las técnicas de orquestación, sino también al asumir el rol melódico particular de *Klangfarben*. Richard Wagner creyó que la orquesta tenía una específica habilidad de hablar *Sprachvermögen* (Voss, 1970: 27). La orquesta era necesaria para llevar a cabo la intención poética; y los instrumentos, considerados una extensión de la voz humana, se correspondían muy de cerca con los gestos actorales.

Por otra parte, la orquestación de Wagner buscaba una idealización del timbre al hacer desaparecer la fuente del sonido (p. ej.: en la ópera de Bayreuth, entre otros lugares, ni el conductor ni la orquesta eran visibles a la audiencia). El destinador material del sonido debía ocultarse para que el sonido pudiese crear una ilusión perfecta. En las partituras de Wagner cada instrumento tiene un significado básico particular —una denotación— que ha sido comparado al que tienen las palabras del lenguaje (Voss, 1970). Sin embargo, en el arte operístico, la orquestación debe estar en servicio de la situación dramática, que provee a las denotaciones instrumentales de connotaciones, que a su vez dependen del contexto. De ahí que en Wagner, los violines que tocan en el registro más alto simbolizan el Grial, lo sublime, la religiosidad, describiendo la modalidad de *süsse Wonne* (dulce gozo). Las violas tienen un significado triste, de desamparo; Berlioz, también, define el sonido de las violas como de una profunda melancolía (Berilos y Strauss, 1904: 67). Los violoncellos expresan las pasiones, pero también la necesidad y el desastre. Los contrabajos pintan las penumbras y los presagios. La flauta brinda efectos de luz, pero no aparece con frecuencia en Wagner como un actor musical independiente. El oboe se refiere a la ingenuidad y a la inocencia, pero también a las penas, la nostalgia, y a lo pastoral. El corno inglés pinta la tristeza y el lamento (en Berlioz significa el soñar y la evocación de eventos distantes, como en el aria de Margarita en la *Condenación del Fausto*). El clarinete, en Wagner, representa el amor y el erotismo. El corno, un instrumento de caza, se refiere

a la naturaleza en general. Describe la solemnidad y el regocijo, y para algunos intérpretes de Wagner, significa el llamado de un “paraíso perdido” (véase Claudel, 1970). La trompeta es un instrumento de héroes y gobernantes; según Liszt es “brillante” y “radiante”, pero también provee un tinte de religiosidad. Los trombones muestran lo festivo, lo noble, y lo sublime. El harpa sirve de índice de un cierto color local o histórico (como en la competencia de canto de Wartburg en *Tannhäuser*). En suma, la orquestación es crucial para la creación de los significados en la música. Ella anima la estructura musical y la provee de modalidades semióticas.

1.2. El Modernismo

Para la música, el surgimiento del modernismo, en contraposición al Romanticismo tardío y al simbolismo de fin de siglo XIX al XX, significó semióticamente la disolución del lenguaje tonal unificado, heredado del Clasicismo. Al colapsar la tonalidad, la fuerza central que daba cohesión a la música colapsó con ella, y empezaron a surgir tendencias “desembragadas”. Sin embargo, los elementos narrativos basados en la tonalidad han conservado su importancia en muchas áreas musicales, particularmente en la música popular y en los medios de comunicación (el cine, la televisión, el video, y los multi-media), que para fines del siglo XX se habían expandido a todos los países del mundo. Además, tuvo lugar la transición de lo que Marshall McLuhan denominó una sociedad “fría” hacia una sociedad “caliente” (véase Charbonnier, 1970), y los cambios que ocurrieron en todas las áreas de la comunicación con creciente rapidez, también tuvieron lugar en el lenguaje y el estilo musicales (véase Chailley, 1977).

Durante el período Clásico-Romántico, se pensaba que la comunicación era una simple transmisión del mensaje musical, desde el compositor al oyente, quien había aprendido los códigos

correctos y podía entender el “lenguaje musical”. Ahora, esta cadena unidireccional se rompió. Desde una perspectiva semiótica, el mayor dilema del modernismo parece ser que el oyente no puede recibir el código y el mensaje simultáneamente. Sin un punto de referencia que nos sea familiar en la música, la recepción de cualquier nivel de primera articulación, resulta difícil. La música moderna corresponde a la visión del mundo del hombre “moderno”, quien se encuentra a sí mismo como un sujeto “des-centrado”, expulsado del centro del ser. Esto explica la tendencia anti-narrativa en muchos estilos de la música contemporánea.

La disolución del viejo lenguaje tonal se produjo a través de los siguientes cambios (La Rue, 1992): (a) *Expansión del diatonismo*, entendiéndose como la inclusión de acordes más y más largos de terceras superpuestas y el libre intercambio de formas mayores y menores de la misma tonalidad. (b) *Cromatismo*: A partir del *Tristan* de Wagner los compositores comenzaron a utilizar acordes cromáticamente alterados, de manera que cuando el tono conductor perdió completamente su función índice, cualquier tono podía conducir a cualquier tonalidad. (c) *Neomodalidad*: Se refiere a una generalización del desarrollo de los estilos musicales nacionales. A pesar de que cada estilo es único, en el nivel de la técnica armónica incluso aquellos estilos musicales nacionales tan diferentes como los de Francia y Finlandia pueden parecerse, debido a la presencia de elementos modales (en el sentido musical de los “modos eclesiásticos” y otros componentes armónicos no basados en la oposición mayor / menor), tales como I-bVII ó Vb3-I ó IV-i. También se comenzaron a utilizar las escalas exóticas, a medida que se tomaba mayor conciencia de las culturas musicales fuera de Europa. La fascinación de Debussy por la escala pentatónica, por ejemplo, se remonta a la vez que escuchó la música de gamelán de Java en la Exposición Mundial de París en 1899. El lenguaje musical se abrió a los intercambios entre culturas. Por ejemplo, Béla Bartók (1957) explotó sistemáticamente los modos de la música

folclórica y desarrolló una teoría de cómo armonizar las melodías campesinas sin traicionar su espíritu original. (d) *Disonancia estructural*: esto se refiere a un habituarse a las disonancias, comenzando con la sexta aumentada y continuando con la aceptación de las estructuras de acordes disonantes, tales como la tónica MM7 en las cadencias, como las encontramos en la música de Debussy, Villa-Lobos, y muchos otros. (e) *Bitonalidad y politonalidad*: éstas ocurren cuando dos o más tonalidades superpuestas perduran en largas secciones musicales, a la manera de dos ó más “isotopías” simultáneas (es decir, niveles de significado). Un ejemplo es el uso simultáneo de fa mayor y fa sostenido menor en *Botafogo*, una de las piezas en la obra *Saudades do Brasil* de Milhaud. En algunos casos la politonalidad surgió a partir de la presentación de eventos incongruentes y sin embargo superpuestos, como vemos en el tríptico sinfónico de Charles Ives, *Three Places in New England*. Con la bitonalidad se desarrolló también una nueva forma de escuchar la música, que, a menudo, de una forma anacrónica, reinterpretaba las configuraciones armónicas de los estilos anteriores (p. ej.: Milhaud solía oír ciertos pasajes musicales de J.S. Bach como si fuesen “bitonales”). (f) *Atonalidad*: Esto se refiere a la evasión consciente de la tonalidad al buscar favorecer fuerzas antitoniales (por lo tanto centrífugas) mediante la negación de la repetición. Las doce notas de la octava se hicieron equivalentes entre sí; su jerarquía intrínseca desapareció del todo. Surge un lenguaje tonal serial, basado en la “serie”, su inversión, retrogradación, e inversión de la retrogradación, así como también su transposición a todos los tonos restantes. Estos elementos conformaban la matriz que funcionaba como base del trabajo de composición. Los principales pioneros de la escuela serial fueron Arnold Schoenberg y Anton Webern.

Podemos comparar la matriz de la música serial con los elementos de la segunda articulación del lenguaje, es decir, las unidades fonémicas, con la sólo diferencia de que los elementos de una matriz de doce tonos no forman unidades lexicográficas

reconocibles. Basándonos simplemente en la percepción auditiva, es imposible discernir cuando y qué serie está siendo utilizada. Ninguna figura se repite, y la música permanece fija en su “diseño” (en términos de David Lidov); sin embargo, permanece débilmente articulada a pesar del hecho de que está basada en una cierta “gramática”. En el multi-serialismo, no sólo los tonos eran seriales, sino también otros parámetros musicales. La obra *Mode de valeurs et d'intensités* (1948-1949) fue una de las primeras composiciones en realizar los ideales del serialismo comprensivo.

El desarrollo del serialismo y del multi-serialismo redujo la composición a un mero proceso de cálculo y condujo a la pérdida del nivel psicológico de la música; sus “somatemas”, tópicos, y otras propiedades convencionales. Ha habido mucha discusión por la cuestión de si la música serial es lenguaje o no. Para Lévi-Strauss (1964: 32-34), ésta no es un lenguaje, ya que el primer nivel de articulación ha sido borrado en su totalidad. Parte de la música dodecafónica más temprana retuvo elementos familiares de los períodos musicales anteriores, en ciertos niveles de articulación. Un buen ejemplo es la serie *cum*, tema principal del concierto para violín de Alban Berg, que consiste en una cadena tradicional de tríadas arpegiadas (excepto por las últimas dos notas). A pesar de su serialismo, esta serie conserva aún fuertes implicaciones tonales, como lo vemos también en alguna de la música dodecafónica de Einojuhani Rautavaara (véase Sivuoja-Gunaratnam, 1997).

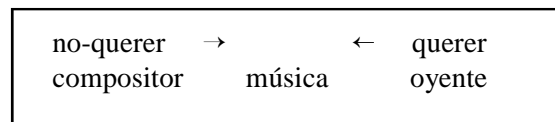


Figura 1. Los principios de Daniel Charles del querer y del no-querer en la comunicación musical.

En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, los compositores seriales buscaron obtener un pleno control sobre los parámetros musicales. Sin embargo, desde el punto de vista auditivo, sus trabajos parecían improvisados y aleatorios. De esta manera la música serial encaró un problema que, como observa Bukofzer (1947), ya había sido confrontado por la era barroca: ¿debe la música basarse en una “forma inaudible” o en una “estructura audible”?

A pesar de este problema, a comienzos del siglo XX se puso de moda la idea de que una gramática gobernara la música. Los formalistas rusos —en la literatura, el cine, la pintura, así como también en la música— argumentaban que la inspiración del artista ya no era relevante; lo que importaba desde el punto de vista estético eran los dispositivos artísticos utilizados en la producción de una obra de arte. Más tarde, Igor Stravinsky (1947) planteaba que la música no podía reflejar algo tan subjetivo como el alma humana. Ya para 1920 Vassily Kandinsky había tratado de construir una gramática universal de todas las artes cuyos elementos eran líneas, puntos y planos. Según él, estas artes incluían la danza y la música; por ejemplo: analizó el comienzo de la quinta sinfonía de Beethoven basándose en estos conceptos (Kandinsky, 1926). La música inspiró al arquitecto Le Corbusier en la elaboración de un sistema semiótico de la arquitectura basado en las unidades más pequeñas que él llamó “modulos” (Le Corbusier, 1951-1958). Este enfoque, que utilizaba las unidades significantes más pequeñas para formar textos más largos mediante una especie de *ars combinatoria*, ya era estructuralista en su forma más pura.

No obstante, la historia de la música del siglo XX no puede interpretarse como una marcha progresiva hacia el serialismo, a pesar del hecho de que muchos compositores y críticos en las décadas de 1950 y 1960 consideraban esta línea como la única “progresista”. En la década de 1920, surgió el Neoclasicismo, que buscaba restaurar las características estilísticas de las épocas Clásica y Barroca, tales como la reducción de las fuerzas

instrumentales, una especie de expresividad distante o restringida, así como los mitos de la antigüedad (un ejemplo es la colaboración de Jean Cocteau con Igor Stravinsky). Por encima de todo, el Neoclasicismo respetaba las virtudes de la claridad y la transparencia, hacía un uso irónico de los medios musicales heredados de compositores como J.S. Bach y Pergolesi, y favorecía el carácter de juego, la hilaridad y lo ligero. En este sentido, los Neoclasicistas (tales como Poulenc, en su *Concerto para dos pianos*) pueden verse como precursores de los postmodernistas de la década de 1980. El Neoclasicismo se manifestó de diversas maneras. En la música podía aparecer como pandiatonismo, inspirado en la música folclórica, que es un tipo de folclor petrificado, como puede verse en las reconstrucciones de la música autóctona de México, de Carlos Chávez, o en los arreglos del *Kanteletar* del compositor de *Lied* finlandés Yrjö Kilpinen. También podía aparecer en el tratamiento fonético de un texto, al ignorar el significado del nivel léxico, como puede apreciarse en el método de versificación latina de Stravinsky, en su *Oedipus rex*. Incluso Ferruccio Busoni podría tomarse como representativo del “clasicismo joven” en la música (Beaumont, 1985), en su deseo de utilizar expresiones musicales del pasado dándoles formas firmes y perdurables.

Por 1960, los compositores de la vanguardia se familiarizaron con la lingüística estructural y se inspiraron en fuentes semióticas. Así podemos apreciar en la *Sinfonía* de Luciano Berio, no solamente técnicas de *collage*, semióticamente polivalentes, sino también algunos préstamos tomados de los textos estructuralistas de Claude Lévi-Strauss (p. ej.: *Lo crudo y lo cocido*). Pierre Boulez, representante de una escuela del serialismo estricto, también buscaba elucidar los recursos rítmicos en *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky (1971 y 1986). Umberto Eco (1968) intentó articular la diferencia entre *pensée structurelle*, es decir, pensamiento serial, y *pensée structurale* (pensamiento estructural): mientras que la primera forma de pensamiento crea estructuras, la segunda sólo las

descubre. La forma de pensamiento mencionada en segundo lugar pasó a ser una especie de *episteme* detrás de la música de la década de 1980 y principios de 1990. El giro que se produce al pasar del pensamiento estructuralista, con su orientación hacia el objeto, a la era cognitiva, con su énfasis en el sujeto, también se manifiesta en los procesos sígnicos de la música misma. Como reacción al extremo racionalismo y reduccionismo de la escuela serial, surgen dos nuevas tendencias en la música: la así llamada *Musique pauvre*, con John Cage como su principal apologista, y el Minimalismo. John Cage rechazaba la idea del serialismo del control máximo, ya que mientras más controlemos la música, más seremos controlados por ella. Vemos también influencias en la filosofía de la libertad, de Cage, del misticismo medieval, doctrinas orientales, así como también de los trascendentalistas norteamericanos como Thoreau (1854) y Emerson (1836; véase 1979). Daniel Charles ha descrito aptamente la música de Cage como *musique de non-vouloir*, o música del no-querer (Charles, 1987-1988). Mientras menos desee el compositor dominar al oyente, más espacio quedará para que la voluntad del oyente dirija el proceso musical.

Cage quería permitirle a cada persona, y también a cada sonido, ser el centro de la creación (Charles, 1981). Su ideal musical era la pacífica simetría de las piezas de Satie, un ideal realizado también en algunas músicas de la última mitad del siglo XX, particularmente en la de Arvo Pärt. La *musique pauvre* juega, característicamente, con la dialéctica entre los elementos escasos pero presentes, y los elementos ausentes pero implícitos en los primeros. Por ejemplo, la obra de Cage *Music of Changes* (1961) consiste sólo de eventos sonoros puntillistas, cuya coherencia y consistencia queda enteramente bajo la responsabilidad del oyente. Una música como esa activa las actividades modales del oyente, forzándolo a él o a ella, a llenar con modalidades, los vacíos que se sienten en la audición de la forma musical (sobre el Minimalismo véase Tarasti, 1988a).

El Minimalismo, también, busca llevar a los oyentes a un estado en el que se funden con el proceso musical (Reich, 1981). El diatonismo excesivo del Minimalismo y las repeticiones sin fin de figuras triádicas no son alusiones históricas al periodo histórico de la música tonal, sino un fenómeno análogo a las pruebas que los psicólogos utilizan para estudiar, en la gente, su percepción cognitiva de la música (Deutsch, 1982). La música minimalista es un “éxtasis” de la repetición, en el sentido en el que Baudrillard (1987) describe el “éxtasis” de la comunicación en el mundo moderno. Mientras que la repetición funcionaba, en la música anterior, como principio articulatorio contra un fondo no-recurrente (entropía), vemos cómo ahora pierde ese carácter marcado. De ahí que, aún los cambios más leves que puedan ocurrir durante estas repeticiones interminables, pueden ser experimentadas como factores que moldean la forma, en cuanto *différences* en el sentido derridiano que abarca tanto las diferencias como los diferimientos (véase Derrida, 1967). En este contexto, la repetición ya no puede realizar la tarea que le asignaban los formalistas rusos, es decir, de servir como agente provocador de la sorpresa. A pesar de la activa figuratividad en el nivel de superficie, la música minimalista da la impresión de ser extremadamente estática, de ser una sucesión de momentos reificados del “ahora”. Hablando semióticamente, estos momentos representan la duratividad pura, pues no tienen ni principio ni fin y, de hecho, carecen de articulación temporal alguna. En este sentido, el Minimalismo es, también, completamente anti-narrativo.

El Minimalismo ha abandonado la narratividad, ya que el postmodernismo ha dejado de creer en lo que Lyotard llama *les grandes récits*, o las narrativas maestras. Los minimalistas como Steve Reich y Philip Glass encuentran que la música está completamente desprovista de sujeto. En Arvo Pärt permanece una cantidad mínima de narratividad; no obstante, todos sus trabajos dan la impresión de estar escritos bajo la oculta rúbrica de “la última historia”. A pesar de sus abundantes repeticiones, los

trabajos de Pärt parecen cadencias expandidas. Mantienen la ilusión de narratividad por vía de signos y alusiones musicales, símbolos, índices, e íconos, tales como las tonalidades en modo menor, campanas, sonidos de un ensamble de cuerdas, técnicas canónicas, y así sucesivamente.

En la historia de la música del siglo XX, vemos cómo la música electrónica forma su propia línea de desarrollo, aún cuando pudiera tomarse como una continuación de los experimentos en el área de la comunicación entre el hombre y la máquina, comenzados ya en la era barroca por Kircher (1650). La música grabada facilitó el surgimiento de la *musique concrète*, es decir, el empleo de ruidos cotidianos como material de composición. Ya en 1915 Russolo había clasificado diversos sonidos en su obra *The Art of Noises*. Incluso antes, los yunques reales que Wagner empleó en *Rheingold*, a fin de representar el trabajo de los nibelungos en Nibelheim, fueron un ejemplo del uso de los ruidos en la música. Diversas técnicas para sintetizar el sonido hicieron posible también la transformación de los ruidos naturales, tales como el murmullo del viento, el vaivén de las olas, el sonido del agua cayendo, y así sucesivamente. Sin lugar a dudas, los ruidos en la música son elementos de primera articulación (Martinet); es decir, palabras que tienen una cierta denotación que se basa en su reconocimiento. Sin embargo, cómo puede uno crear un continuo o sintagma a partir de esos signos, y finalmente incluso la música que posee una trama, sigue siendo un problema fundamental planteado por la música grabada. Los aspectos semióticos de la música electrónica rara vez se estudian sistemáticamente (como una excepción, véase Grabocz, 1991-1992). A menudo la investigación en esta área se ha concentrado en las formas de producir nuevos materiales sonoros, y no en su significación o su aspecto estético (véase, p. ej.: el tratado clásico *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer [1966], así como también la investigación que se está realizando en IRCAM). Un estilo especial de la música contemporánea es la música espectral, que experimenta con transfor-

maciones sintéticas de los armónicos, haciendo del compositor, que utiliza computadoras y sintetizadores como “cincel”, una especie de escultor musical que puede suprimir ciertas regiones de los tonos naturales y trabajar con lo que resta. Un rasgo típico de la música espectral, como la de Murail, Grisey, Scelsi, y Saariaho, es su cualidad extremadamente estática, siendo el punto de partida algunas veces, sólo un instrumento solo, tocando una nota, la cual es variada electrónicamente de muchas maneras. Este tipo de música parece subsistir en el nivel “sub-semántico” de las “protoentonaciones” (Leman, 1992).

La tecnología de la comunicación electrónica del siglo XX no sólo hizo posible que todos los periodos estilísticos de la música culta de Occidente pudieran estar presentes simultáneamente, sino que también puso en la palestra a las culturas musicales no europeas. Gracias a las grabaciones realizadas por los músicos antropólogos y a la facilidad de viajar, los compositores de música culta han sido expuestos, más que nunca, a todo tipo de música popular y folclórica. Como ejemplo podemos tomar a Ligeti, quien en la década de 1980 estuvo influido por la música africana, Reich por la música oriental, y Messiaen por la música hindú. La abrumadora abundancia de mensajes que fluyen desde todos los rincones del mundo, ha hecho del lenguaje tonal algo relativo. Los que escuchan la música han pasado a ser receptores pasivos quienes, con la radio y los canales de televisión todo el tiempo encendidos, escuchan la música sólo con un oído. La música ha llegado a ser un mero sonido *dans les coulisses*, un paisaje, una tonosfera. Adam Krims (2001) ha estudiado este aspecto de la música en cuanto un artículo de consumo. Simultáneamente, el triunfo de la música tonal ha continuado en la música fílmica. Los compositores y los productores hollywoodenses de series televisivas han conservado las denotaciones de ciertos *leitmotiv* y de ciertos tópicos, del período estilístico Clásico-Romántico, transformándolos de según sus necesidades. Los mismos elementos se utilizan en la “música de ambientación” de los consultorios de doctores y dentistas, en

las tiendas por departamentos, en los aeropuertos, y en otros sitios. Mediante estas prácticas musicales generalizadas, casi toda la población del globo se ha hecho sensible a los mecanismos de tensión-distensión de la música tonal. Es casi imposible para una persona hoy en día, lograr la frescura de la primeridad en su encuentro con la música.

2. Historia de los estudios musicales a la luz de la semiótica

En el área de la teoría y del análisis musical, el mundo académico germano-parlante produjo dos escolares notables a quienes podemos considerar proto-semiólogos: el austríaco Heinrich Schenker (1868-1935) y el suizo Ernst Kurth (1886-1946). Para la creación de su sistema teórico, Schenker se basó en la investigación histórica aplicada a las prácticas de la ejecución musical y en los esquemas de composición (particularmente en aquellos de Beethoven), guiado por la filosofía alemana (p. ej.: la morfología de Goethe). Según Schenker, los grandes compositores (todos ellos germano-parlantes, representantes del periodo Clásico-Romántico) improvisaban sus obras musicales a partir de una estructura profunda a la que denominó *Ursatz* (es probable que la resonancia que el término tiene con el término *Urpflanze* de Goethe no sea una coincidencia). 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 (véase, entre otros autores, Neumeyer, 1988 y la interpretación deconstruccionista de Schenker por Littlefield, 2001).

Esta idea típicamente “estructuralista” fue el fundamento del método schenkeriano del análisis musical. Schenker no veía en su método una ciencia, sino más bien, la práctica de un arte. Su gran mérito fue el tomar la estructura de una composición como un continuo, en donde cada evento era significativo y ocupaba el lugar que le correspondía. De ahí que los eventos tonales separados en el tiempo se hacían significativos al formar parte de la *Urfinie*, la línea melódica fundamental cuyo descenso crea el trayecto tensivo de la pieza. Este método da buena cuenta de la naturaleza fundamentalmente cinética de la música. Sin embargo, Schenker podría ser criticado por su excesivo axiomaticismo y reduccionismo, ya que siempre redujo la música a la misma estructura fundamental *Ursatz*, nivelando de esta manera las diferencias estilísticas existentes entre las piezas musicales y entre los compositores individuales. Después de su muerte, el enfoque de Schenker fue llevado a los Estados Unidos, donde pasó a ser el método de análisis dominante. Cuando el musicólogo Fred Lerdahl y el lingüista Ray Jackendoff publicaron su obra seminal *A Generative Theory of Tonal Music* (1985), se hizo evidente que el modelo schenkeriano era muy similar al “modelo arbóreo” de la estructura frástica de la lingüística, de Noam Chomsky. Pero de hecho, fue Leonard Bernstein, en su obra *Unanswered Question* (1976), quien primero sugirió el paralelismo entre la generación de una pieza musical y la de una expresión lingüística. Ya en la década de 1960 los semiólogos habían supuesto que el lenguaje y la música eran fenómenos análogos, pues ambos consistían en encadenamientos de señales acústicas (véase Posner, 1988), y este punto de vista se vio reforzado en el modelo schenkeriano.

Es sólo recientemente que la concepción “energética” de la música de Ernst Kurth, ha sido considerada precursora de la semiótica musical. Las ideas de este autor, han resultado ser particularmente útiles como contrapeso a los métodos taxonómicos y segmentarios del análisis semiótico de la música por los años de 1980. Kurth resaltaba la naturaleza energética, continua, de

la música, no los significantes discretos y separados, es decir, los signos percibidos por el sentido auditivo. Lo que a Kurth le importaba era el significado, la energía cinética pulsante detrás de las notas. Él incluso decía que las notas tenían “un querer hacia el acorde”. En este sentido se une a las *epistemes* filosóficas de fin de siglo, p. ej.: la idea de Henri Bergson de dos clases de tiempo: *temps d’espace* (tiempo espacial), el cual podía ser medido físicamente, y *temps de durée* (duración), que era un tiempo fenomenal, vivencial (véase, p. ej.: Bergson, 1975). Kurth también hacía énfasis en la naturaleza temporal de la música; según él, el aspecto pertinente en música era la experiencia del movimiento. En su obra *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1922), un estudio del estilo melódico de J.S. Bach, Kurth afirmó:

La experiencia del movimiento que se siente en una melodía no es sólo un tipo de fenómeno psicológico subsidiario, sino que nos lleva hasta el mismo origen del elemento melódico. Este elemento, que se siente como una fuerza que fluye a través de los tonos, y la intensidad sensual del sonido mismo, ambos hacen referencia a las fuerzas básicas en la formación musical; a saber, a las energías, que experimentamos como tensiones psíquicas (Kurth, 1922: 3).

Podemos considerar a Kurth un semiólogo, en tres sentidos. Este autor enseñaba (1) que el estímulo sonoro de la música siempre funciona como un signo de algo (semántica); (2) que debemos prestar atención a lo que sucede en la mente cuando uno escucha música (cognición); (3) que el análisis comienza “adentro” y se mueve hacia “afuera”, es decir, desde una estructura profunda hacia la superficie (enfoques estructuralista y generativista). Las unidades básicas del análisis kurthiano son la *Bewegungsphase* (fase del movimiento) y la *Linienzug* (curso lineal). Un segmento musical dura sólo mientras haya suficiente poder en su impulso inicial para mantener el movimiento. De ahí que la teoría de Kurth revolucione los criterios segmentarios tradicionales y pueda ser aplicada exitosamente a las piezas

contemporáneas hasta entonces consideradas no-segmentarias; por ejemplo, las piezas que utilizan técnicas de campo y las que poseen libre movimiento pulsante (desde Ligeti hasta Penderecki y el Minimalismo), y la música espectral y computarizada. Kurth no desarrolló un procedimiento analítico explícito, si bien sus teorías permanecieron siempre estrechamente vinculadas a la práctica musical; por ejemplo, su tratado *Romantische Harmonik und Ihre Krise* (1923) trata del cromatismo wagneriano, y sus más extensivos análisis son los de las sinfonías de Bruckner (1925).

Otros grandes teóricos de la música, pertenecientes al mundo académico germano-parlante, no han logrado tanta aceptación. Hugo Riemann (1849-1919) estaba fuera de moda en el contexto estructuralista de 1960, por creer en el mito de la tonalidad como un principio de la naturaleza. Alfred Lorenz (1868-1939) fue considerado un estudioso cuyo sistema violentaba a la música, al forzar texturas sinfónicas wagnerianas completas adaptándolas a la forma del compás medieval (dos *Stollen* seguidos por un *Abgesang*). El defecto en su análisis fue que sus unidades básicas podían ser alargadas, tan largas, o cortas, según fuera necesario, para que encajaran en sus categorizaciones externas. Sin embargo, la obra principal de Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Wagner (1924-1933)*, fue uno de los primeros intentos de hacer un análisis completo de la música de Wagner que no se limitaba a una interpretación meramente hermenéutica. Además, Lorenz hizo estudios reveladores de la técnica del *leitmotiv*, de las melodías, y de otros aspectos de la música de Wagner.

Lorenz también inspiró al musicólogo finlandés Ilmari Krohn en la creación de su propia teoría y sistema de análisis musical, el cual estaba basado, al igual que el de Lorenz, en unidades rítmicas. Sin embargo, los esfuerzos de Krohn por aplicar su sistema a las sinfonías de Sibelius no fueron exitosos, en particular, su intento de reducir la música de Sibelius a la técnica wagneriana del *leitmotiv* y de encontrar asociaciones programáticas

para cada una de sus sinfonías (Krohn, 1945). Más significativamente, el método de Krohn para clasificar las tonadas folclóricas inspiró a Béla Bartók en sus investigaciones de la música folclórica. El hermano de Krohn, Kaarle, y su tío Julius, un estudioso de la literatura, junto con el folclorista Antti Aarne, crearon un modelo para clasificar los cuentos folclóricos, que luego fue adoptado por Vladimir Propp (véase Aarne y Thompson, 1961; Propp, 1928).

La hermenéutica musical de Arnold Schering (1877-1941) puede tomarse como un intento semiótico de analizar los significados musicales. Sin embargo, como hemos señalado en otra parte (2002: capítulo 1.2), Schering (1936) claramente exageraba al argumentar que detrás de cada pieza instrumental de Beethoven había algún programa literario tomado de Goethe o Schiller. Estaba en lo cierto, sin embargo, al decir que en la mente del compositor, un programa a veces funciona como especie de andamiaje. No obstante, tan pronto como se termina la composición, la música comienza a cobrar vida con poder propio. De la filosofía de Henri Bergson surgió otra línea de investigación que así mismo postulaba que la temporalidad era el parámetro central de la música. La fenomenóloga Gisèle Brelet, entre otros autores, estudió la ejecución musical en su obra *L'interprétation créatrice* (1951), y llegó a la conclusión de que la melodía tenía su origen en el lenguaje natural. Anteriormente, Vincent d'Indy (1851-1931), en su *Cours de composition musicale* (1897-1900: 30), había teorizado que la melodía surgía de las diferentes formas de pronunciar una frase verbal, en la manera en que las sílabas llegaban a ser "musicalizadas". En el ejemplo que él da, la frase *Il a quitté la ville* podía pronunciarse de una manera neutra, interrogativa o afirmativa, estando su entonación determinada por dos tipos de acento, "tónico" y "patético". De ahí que d'Indy anticipara las teorías posteriores acerca de las modalidades del lenguaje y la música.

Basándose en las inflexiones del lenguaje e influido por Kurth, Boris V. Asafiev (1884-1948) desarrolló su teoría de la

entonación, la cual llegó a ser la teoría y el método de análisis que prevaleció en la Europa oriental durante muchos años, después de la Segunda Guerra Mundial. Asafiev era un escritor prolijo que también publicaba bajo el pseudónimo de Igor Glebow. Su obra principal, *Musical Form as a Process*, traducida al inglés en 1976, fue escrita durante el sitio a Leningrado, lo que explica en parte las incoherencias que pueden hallarse algunas veces en su estructura. Cuando Asafiev murió en 1948, era el único representante de la música en la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética. El concepto básico de Asafiev era el de “entonación”, el cual permitía aparear cualquier elemento musical —intervalo, acorde, ritmo, motivo o timbre— con su valor o contenido emocional. En su afán de unir los significantes musicales con sus significados, esta teoría era inherentemente semiótica. Asafiev también hizo énfasis en el carácter móvil de la música, y presuponía que las entonaciones formaban cadenas de funciones tales como *initium* (comienzo), *motus* (movimiento), y *terminus* (final, cadencia). Su hipótesis era que los “depósitos” de entonaciones se formaban a partir de pasajes musicales característicos, y que estos repositorios de entonaciones permanecían en la memoria colectiva de los oyentes. Estos depósitos contienen las bases del sentir de la gente en un período dado, de manera que la música podía percibirse como un “discurso verdadero”. Al producirse un cambio en la forma de pensar de la gente, vemos cómo surgen nuevas entonaciones. Asafiev estudió tales crisis de la entonación, en relación con la revolución francesa.

El aspecto sociológico de la teoría de Asafiev anticipó las ideas que aparecerían más tarde en la Escuela Semiótica de Tartu, si bien estas ideas cargaban con el peso de la visión conservadora de la música folclórica, que la tomaba como un tipo de “sistema de modelado primario”, en cuanto factor determinante del desarrollo de la música culta (esta tesis fue utilizada por Zhdanov en su crítica negativa de Shostakovich y Prokofiev). En Occidente, Asafiev permaneció casi desconocido hasta que los

semiólogos musicales en la década de 1970 redescubrieron su trabajo. Sus teorías fueron adaptadas por Viatcheslaw W. Medushewski a la narratología moderna, quién distinguió entre la protoentonación —una forma expresiva, como un grito o una exclamación, sin ninguna articulación de composición— y la entonación musical propiamente dicha. Medushewski ha presentado también las tipologías de los narradores musicales internos, en primera persona, como el “Yo” lírico, danzante, o meditativo. Las teorías de Asafiev también han sido aplicadas por Joseph Kon, Yury Kholopov, Yevgeny Nazaikinsky, y han ejercido influencia sobre el trabajo de Jaroslav Jiranek (p. ej.: en su *Grundfragen der musikalischen Semiotik* [1985]), y en el académico húngaro Joseph Ujfalussy (p. ej.: 1968). Además, algunos estudios actuales de la música popular reflejan la influencia de Asafiev, como la teoría de los “ganchos” de la canción popular (Frith, 1978, 1984 *et al.*) y el análisis de los “afectos” de la música popular (Tagg, 1979).

En los Estados Unidos la musicología avanzó cuando, al huir de la opresión Nazi, muchos estudiosos alemanes salieron de Europa para refugiarse en ese país. Según las especialidades de estos musicólogos, se desarrolló un fuerte interés en el estudio de las prácticas de la ejecución de la música antigua, en la investigación de archivo, y en la etnomusicología. Sin embargo, fueron pocos los nuevos trabajos que aparecieron en relación con la metodología analítica, y la interpretación estético-filosófica de la música. Los investigadores generalmente se contentaban con los modelos europeos, como lo demuestra la popularidad de Schenker. No obstante, hay algunas figuras que se destacan como pioneras en la semiótica musical en los Estados Unidos.

Como precursor de la etnomusicología moderna, Charles Seeger indagó profundamente en los problemas semióticos de la música, por lo que es lamentable que su ensayo creador de época “Acerca de los Modos de una Lógica Musical” (1960) no fuera tomado en cuenta en las discusiones de semiótica musical

en las décadas de 1960 y 1970. En ese ensayo, Seeger presentaba un modelo de análisis de corte estructuralista en el que varios parámetros musicales eran divididos en sus unidades más pequeñas, llamadas “modos”, los cuales podían combinarse para formar unidades más grandes. Seeger también estudió la naturaleza semiótica de la transcripción en la etnomusicología como un procedimiento prescriptivo o descriptivo, y abordó el tema del valor en la música (Seeger, 1977).

El término “semiótica” rara vez aparece en el extenso trabajo de Leonard B. Meyer en el campo del análisis musical y de la estética, aunque, no obstante, haga referencia a la problemática semiótica. La distinción que hace entre los significados referenciales y aquellos que se han encarnado en la música, estudia el eterno problema de la estética musical: la naturaleza del significado musical y su lugar, bien sea, dentro o fuera de la música misma. El trabajo analítico más importante de Meyer es su obra *Explaining Music* (1973), en el que presenta un modelo de análisis basado en el concepto de implicación. Él argumenta que nuestras expectativas musicales están determinadas por ciertos arquetipos melódicos, tales como simetría, efe, tríada, el principio de “vacío-llenado”, y así sucesivamente. Basándose en esto, el comienzo de una pieza musical implica una cierta continuación y un final. Sus análisis del preludio del *Tristan* de Wagner y la sonata de Beethoven “*Les adieux*”, demuestran su teoría de una forma convincente (véase también Treitler, 1989 y Rowell, 1983).

Susanne K. Langer (1895-1985) figura entre los más grandes semiólogos norteamericanos (véase Sebeok, 1991: 42-44), pero su estética musical, tal como la presenta en su libro *Philosophy in a New Key* (1942), raramente se menciona con relación a la semiótica musical. Según Langer, la música no presenta síntomas (signos índices) de los sentimientos, sino más bien su “expresión lógica” (símbolos). Por vía de su maestro Ernst Cassirer, sus teorías han tomado al fin la posición que les corresponde dentro de la tradición semiótica.

Algunos teóricos en los Estados Unidos han desarrollado las teorías de Schenker en una dirección semiótica; por ejemplo, Eugene Narmour, particularmente en su libro *Beyond Schenkerism* (1977). En este libro, nos muestra claramente la deficiencia del método de Schenker al tratar de explicar las estrategias dramáticas y narrativas de las piezas individuales. En esta misma vena son los escritos de David Neumeyer y de Richard Littlefield (1992). Los estudios narratológicos de la música, propiamente dichos, comenzaron en la década de 1980, cuando la narratividad musical comenzaba a ser explorada como un fenómeno histórico del Romanticismo (véase Newcomb, 1984 y Abate, 1991). Sin embargo, estos autores no aplicaron la riqueza conceptual que desarrollaron los estudios narratológicos europeos en las otras artes.

Si volvemos al campo de la semiótica musical propiamente dicha, como fuera desarrollada en Europa por los años 1960, se hace difícil a veces, establecer una diferencia entre los musicólogos tradicionales y los semiólogos de la música. Un ejemplo típico fue el sueco Ingmar Bengtsson, quien comenzó su carrera como historiador de la música y analista de estilos y sólo después se interesó en la semiótica musical y en la comunicación no-verbal (véase Bengtsson, 1973).

3. Principales líneas de desarrollo en la semiótica musical

La semiótica musical, como un campo relativamente independiente, tanto de la semiótica, como de la musicología, comenzó a desarrollarse ya en los años 1950 y 1960. Al igual que la semiótica general en aquellos días, la semiótica musical, también, fue estructuralista en su fuerte adhesión a los modelos lingüísticos. En su *Antropología estructural*, Lévi-Strauss (1958) declaró que la lingüística había ocasionado una “revolución copernicana” en las ciencias humanas, dando a entender que los métodos rigurosos de la lingüística y la fonética estructural podían ser aplicados también en las otras disciplinas, y que

prometían un nivel de exactitud comparable al de las ciencias naturales.

La primera aplicación, digna de mención, de la lingüística a la música fueron los estudios de Nicolas Ruwet acerca de las interrelaciones entre el lenguaje y la música, y particularmente sus análisis del prelude de *Pelleas* de Debussy y del *Geisslerlieder* medieval (Ruwet, 1972). En su lectura de un mito, como si se tratara de una partitura musical —una idea que tomó prestada del análisis que hace Lévi-Strauss (1958) del mito de Edipo y ahora aplicado a la música— Ruwet inventó el método de análisis paradigmático. Los motivos musicales similares eran colocados en una tabla, uno debajo del otro, de manera que se pudiera apreciar, a simple vista, cómo estaban distribuidos por toda la pieza musical. El problema de la selección de las unidades paradigmáticas fue resaltado desde el comienzo, por lo que los criterios de segmentación fueron ampliamente discutidos. Jean-Jacques Nattiez adoptó el análisis distribucional de Ruwet y lo estableció por mucho tiempo como *el* método analítico semiótico musical (Nattiez, 1975 y 1990). Ya en su análisis paradigmático de la obra *Syrinx* de Debussy, sin embargo, Nattiez señalaba que, después de todo, era imposible saber de antemano cuáles eran los niveles paradigmáticos pertinentes, ya que variaban en el transcurso de la pieza, y que antes de comenzar a analizar una pieza dada, uno debía conocer otros trabajos del compositor a fin de obtener la competencia estilística que se requería para seleccionar los paradigmas correctos. Esto presentaba un obstáculo considerable para la validez del método, porque el objetivo era desarrollar un conjunto de algoritmos completamente “automáticos”, de manera tal que una computadora pudiese realizar el análisis. Además, el método sólo parecía adecuarse bien a la música monódica. En músicas más complejas, tales como las fugas de J.S. Bach, en las que la textura no era sólo lineal sino armónica, el método era más difícil de aplicar. El método paradigmático buscaba derivar una gramática generativa para los textos musicales. Al enfocarse en los

estilos de algunos trabajos musicales simples y relativamente restringidos, se podían formular reglas generativas, mediante las cuales una computadora pudiese producir interminables melodías nuevas, con coherencia estilística, y gramaticalmente bien formadas; en una situación experimental, éstas últimas no se distinguían de las melodías “auténticas”. Tales aplicaciones fueron realizadas en Alemania por Thomas Stoffer (1979) en canciones infantiles; en Suecia por Johan Sundberg (1992; Sundberg y Lindblom, 1970); en Italia por Mario Baroni y Franco Jacoboni (1978) así como por Rossana Dalmonte (1981) en los corales de Bach y en las arias de Legrenzi, y también más tarde por Lelio Camilleri y sus colegas en el Conservatorio de Florencia; Margo Ligabue y Francesco Giomi (véase Camilleri, 1992); en Canada por Ramón Pelinski (1981) y por Jean-Jacques Nattiez en la música de los Inuits, y en Finlandia por Erkki Pekkilä (1988) en la música folclórica. El método generativo culminó en el trabajo de Lerdahl y Jackendoff (1985), en donde sistematizaron las reglas tonales inherentes al estilo de Mozart.

Sin embargo, ni el procedimiento paradigmático de Ruwet ni el de Nattiez, tomaron en cuenta el hecho de que los significantes musicales tenían también otra cara: la de los significados. Si se considera que el requisito semiótico mínimo de la música, es que tenga al menos dos niveles; el de la expresión y el del contenido (Hjelmslev); el significante y el significado (Saussure); de algo que está en lugar de otra cosa para alguien (Peirce), entonces, necesariamente, la semiótica musical debe prestar atención, también, a las significaciones musicales. Nattiez mejoró su modelo paradigmático al replantear que el mensaje musical o el texto mismo constituían un “nivel neutral”, añadiendo dos niveles más, el de la creación (*poiesis*) y el de la recepción (*aesthesis*), y todos juntos comprendían lo que Jean Molino denominó “el hecho musical en su totalidad”. Además de la producción y de la recepción musicales, la semiótica musical tenía también que clarificar los criterios implícitos usados en el análisis paradigmá-

tico mismo. El propio análisis que hace Nattiez del “acorde de Tristán” de Wagner y de sus variadas interpretaciones ejemplifica bien esta estrategia (1990: 216-238). Nattiez aplicó su modelo tripartito a las interpretaciones de Wagner de Chéreau y de Boulez (1983), que luego mejoraron considerablemente en sus obras *Musicologie générale et sémiologie* (1987) y *Music and Discourse* (1990).

En el mismo momento en que la lingüística se introducía en la musicología, a través de las obras de Ruwet y de Nattiez, estaban apareciendo otras corrientes, no menos importantes en la semiótica musical, si bien, por razones de barreras lingüísticas, éstas no fueron tan conspicuas en el contexto internacional. El Primer Congreso Internacional de Semiótica Musical, que tuvo lugar en Belgrado en 1973 y fue organizado por Gino Stefani y otros, atrajo la atención de todo un grupo de tales semiólogos musicales (véase *Actes du 1er Congrès International de Sémiotique Musicale* 1973). Muchos de ellos tenían el perfil del musicólogo tradicional, para quienes la semiótica les venía, más o menos, de forma natural. De ahí que, en la evaluación de las teorías de semiótica musical, se deba tener siempre en cuenta la cultura musical subyacente, la tradición, la experiencia y la educación. Esto nos ayuda a entender las fortalezas y las debilidades de la teoría en cuestión. Por ejemplo, Stefani, el principal semiólogo musical italiano contemporáneo, estuvo influido por su educación en la música litúrgica católica y por la música del período Barroco. En sus numerosos trabajos (p. ej.: 1974, 1976, 1977, 1982, 1990), Stefani permanece cerca de las prácticas musicales cotidianas. Él quiere desarrollar una semiótica musical que pueda ser utilizada en la educación musical, en la terapia musical, y en la animación cultural. Su trabajo teórico más consistente, *La competenza musicale* (1982), se basa en la distinción entre dos modelos de competencia musical: la popular y la erudita. El modelo plantea cinco niveles en total: trabajo, estilo, técnicas musicales, prácticas sociales, y códigos generales, que están presentes en diferentes grados en las competencias pre-

viamente mencionadas. Últimamente, Stefani y Stefania Guerra Lisi han desarrollado un nuevo enfoque para la aplicación de la semiótica, basado en la “globalidad de los lenguajes”, en el sentido de los universales musicales de origen prenatal. Los discípulos de Gino Stefani, tales como, Luca Marconi, Marco Beghelli, y Dario Martinelli, han llegado a ejercer influencia sobre las generaciones más jóvenes de semiólogos musicales.

Desde una dirección muy diferente viene la semiótica musical de dos estudiosos de origen checo, Jaroslav Jiranek y Vladimir Karbusicky, ambos de formación estructuralista. Pero mientras que Jiranek se inclinaba más hacia la teoría de la entonación de Asafiev (y anterior a esto, al modelo marxista), Karbusicky escogió la teoría signica Peirceana como su punto de partida. En 1968 estos estudiosos se separaron en sus investigaciones. Jiranek permaneció en Praga, y Karbusicky se unió a la facultad en la Universidad de Hamburgo. La obra de Karbusicky *Grundlagen der musikalischen Semantik* (1986), una de las lecturas más fundamentales en ese campo, está basada en los conceptos peirceanos de ícono, índice, y símbolo. Este autor considera que la expresión musical es un índice de las emociones, y ha realizado estudios experimentales del significado musical para probar su hipótesis. La teoría de Peirce también ha sido aplicada a la música por el canadiense David Lidov (1980) y el norteamericano Robert S. Hatten (1987), quien también ha desarrollado una teoría de lo marcado en sus análisis de Beethoven (1994). Wilson Coker (1972), William Dougherty (1993), Kofi Agawu (1991), David Mosley y Naomi Cummings también pertenecen a esta línea de investigación. Volviendo a la semiótica musical del este de Europa, debemos mencionar a los investigadores polacos tales como Mieczyslaw Tomaszewski, quien ha desarrollado un enfoque semiótico-hermenéutico muy original en sus estudios de Chopin, a Michael Bristiger por sus investigaciones en la historia de la música, a Anna Czekanowska en la etnomusicología, y a los investigadores más jóvenes, Danuta Mirka y Maciej Jablonski.

Una escuela especial de semiótica musical surgió a partir de las teorías del semiólogo de origen lituano, Algirdas Julien Greimas. Yo mismo he aplicado su *semanálisis* a los significados míticos en la música, tratando de mostrar que la interacción entre el mito y la música, en el sentido de Lévi-Strauss, también ha ocurrido en el contexto de la música occidental (Tarasti, 1979). La música bien puede recibir su sentido de los mitos, y toda una red de significados míticos pueden ser descritos como tales, incluyendo los siguientes semas: la naturaleza-mítica, el héroe-mítico, lo mágico, lo fabuloso, las baladas, lo legendario, lo sagrado, lo demoníaco, lo fantástico, lo místico, lo exótico, lo primitivista, lo nacional-musical, lo pastoral, lo gestual, lo sublime y lo trágico. Mis indagaciones posteriores en la narratología —basadas principalmente en Greimas pero utilizando también los conceptos tomados de las teorías de Peirce y de Lotman— han tratado, tanto con la música programática, como con la música absoluta. Mi teoría de semiótica musical está basada en cuatro fases tomadas del recorrido generativo de Greimas: (1) isotopías (2) categorías espaciales, temporales, y actoriales y su embrague / desembrague; (3) modalidades; y (4) semas / femas. Quizás el más importante y original de estos niveles sea el relativo a las modalidades musicales: “querer”, “saber”, “deber”, “poder”, y “creer”. Estas modalidades, que tuvieron su origen en las teorías lingüísticas y semióticas, también pueden ser definidas en términos puramente musicales (véase Tarasti, 1992d y 1994a).

Otros investigadores también han aplicado a la música los conceptos greimasianos. Por ejemplo, Ivanka Stoianova (1978) desarrolló una teoría original combinando el psicoanálisis, la teoría de la entonación, y la semiótica. Marta Grabocz (1986, musicóloga húngara y alumna de Joseph Ujfalussy, ha aplicado el concepto de isotopía a la música de piano de Liszt y a composiciones electrónicas. Especialmente notable son sus estudios de la música electrónica de François-Bernard Mâche (Grabocz, 1991-1992). Además, el método de Greimas aún permanece en su tierra nativa, Lituania.

Daniel Charles es uno de los filósofos de la música más importantes de Francia, especialista en Heidegger por una parte, y en la filosofía Zen de John Cage, por la otra. El discípulo de Greimas, el compositor Costin Miereanu, ahora profesor en Paris I, ha mantenido el enfoque greimassiano en sus escritos teóricos. Más aún, Greimas ha inspirado a otros jóvenes estudiosos, particularmente a los de Aix-en-Provence, quienes se han reunido alrededor de Bernard Vecchione (1986 y 1987). Entre otros investigadores notables de ese lugar tenemos al sociólogo de la música Jean-Marie Jacono, Christine Esclapez, y a Christian Hauer.

En etnomusicología, las ideas semióticas han sido utilizadas por investigadores tales como, John Blacking, quien estudió la semántica musical de la música Veda de Sur África en su obra *How Musical is Man?* (1976). Charles Boiles clarificó cómo los indios Tepehua unían los significados con la música (1973). Simha Arom hizo un estudio sobre la música de los pigmeos (1969). Yoshihiko Tokumaru ha aplicado la semiótica a la música tradicional de Japón (1980), y Shuhei Hosokawa ha realizado investigaciones sobre la cultura contemporánea del Japón, como en su análisis del Walkman (Hosokawa, 1981). También es de notar en Japón las enseñanzas y el trabajo teórico de Satoru Kambe en Tokio.

Raymond Monelle de Edimburgo, en su obra *Linguistics and Semiotics in Music* (1992), ofrece ante la academia británica, una visión panorámica de la semiótica musical en toda su extensión, si bien ya por el comienzo de los años 1980, casi todas las más importantes introducciones al análisis musical, publicadas en el mundo anglosajón, contenían al menos un capítulo sobre la semiótica musical (véase Bent, 1987; Dunsby y Whittall, 1988). El último libro de Monelle, *The Sense of Music* (2000), aplica las ideas deconstruccionistas a la música. El pionero de la disciplina en Gran Bretaña fue David Osmond-Smith, quien desarrolló una teoría acerca de la iconicidad interna en la música (1975) y aplicó la semiótica al estudio de la música moderna (p. ej.: Berio).

El proyecto de semiótica musical más extenso en semiótica musical hoy en día es el que se realiza bajo el título de “Significación Musical”. El proyecto incluye cerca de 300 estudiosos provenientes de todo el mundo, y agrupa a los semiólogos musicales de la más variadas tendencias, tanto a musicólogos tradicionales como a etnomusicólogos, a teóricos de la computación, a cognitivistas, psicoanalistas, historiadores, y a muchos otros investigadores de la música. El proyecto fue fundado en París en 1985 por un grupo de escolares incluyendo a François Delalande, Costin Miereanu, Marcello Castellana, Gino Stefani, Luiz Heitor Correa de Azevedo, y yo. Hasta ahora ha realizado siete congresos internacionales: en 1986 en Imatra; 1988 en Helsinki; 1990 en Edimburgo; 1993 en Paris; 1995 en Bologna; 1988 en Aix-en-Provence, y en Imatra de nuevo en 2001. Las ponencias de estos *symposia* han sido publicadas por diversas editoriales internacionales y académicas (entre otras, véase Tarasti [ed.] 1995; Stefani, Marconi, y Tarasti [eds.] 1998; Miereanu y Hascher [eds.] 1998). El proyecto se ha logrado constituir en la agrupación más grande de semiólogos musicales en el mundo y ha contribuido a establecer esta nueva disciplina en colegios universitarios y en universidades alrededor del mundo. El proyecto también incluye un seminario doctoral y post-doctoral, el cual es organizado anualmente por la Universidad de Helsinki. Estos seminarios constituyen un entrenamiento para los futuros doctores en semiótica musical. Las antologías y las ponencias de los seminarios doctorales se publican con regularidad en la serie *Acta Semiótica Fennica* por el Instituto Internacional de Semiótica en Imatra, en colaboración con la imprenta universitaria de Indiana [Indiana University Press].

La semiótica musical también se ha expandido a Latinoamérica. Por ejemplo, José Luiz Martinez y Luiz Fernando de Lima, ambos doctorados por la Universidad de Helsinki, están representando a la semiótica musical en Brasil —a los que debemos agregar el trabajo de Heloísa Araujo de Duarte Valente y Lia Tomas, entre otros. En México, se han realizado seminarios

en la UNAM en la Ciudad de México organizados por Susana González Aktories, Mario Stern y Rubén López Cano, entre otros.

Para resumir, durante los últimos 30 años la semiótica musical ha llegado a formar parte de la musicología “normal”. Al mismo tiempo, ha logrado liberarse del control de la semiótica general y se ha centrado en la autonomía y en la originalidad del discurso musical. Recientemente, los estudios cognitivos han adoptado a la semiótica como a una de sus ramas especiales, encargada de investigar la contraparte de los procesos musicales, en los modelos de las redes neuronales en el cerebro humano.

Se observa la tendencia general de abandonar más y más los simples modelos generadores de reglas para configuraciones lineares, en la búsqueda de nuevos tipos de esquemas teóricos. Esta tendencia se ha visto fortalecida por los resultados de la semiótica aplicada a otros campos, tales como el deconstruccionismo, el psicoanálisis, los estudios feministas, los estudios críticos, y así sucesivamente. En el escenario norteamericano, la semiótica musical ha sido apropiada por la así llamada “nueva musicología”. Uno puede incluso hablar de la “emancipación de los signos musicales” (véase Tarasti, 2002: cap. 5), que ha liberado a los estudiosos norteamericanos de sus modelos anteriores, estrictamente positivistas, y los ha llevado a reflexiones más interpretativas y hermenéuticas. Sin el basamento teórico construido por los semiólogos, este vuelco importante no habría sido posible.

Muchos de los investigadores (p. ej.: Imberty, 1976 y 1981) quienes practicaron la semiótica en el área de la psicología experimental de la música han acabado de forma natural en las ciencias cognitivas. Sin embargo, a la inversa, podemos considerar que el enfoque cognitivo no es sino una sub-disciplina de la semiótica. De hecho, no es sino una invención reciente, si la vemos a la luz de los 2 mil años de historia que tiene la semiótica en la civilización occidental.

En todo caso, los semiólogos de la música ya no son marginales, ni en la semiótica general ni en la musicología. De hecho, esta última ha adoptado tácitamente muchos de los conceptos introducidos por los semiólogos, tales como la distinción entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación (Dalhaus hizo la distinción, pensando erróneamente que la había tomado de los formalistas rusos).

Con respecto a las vías de publicación de la semiótica musical, la revista *Musique en Jeu*, en la que Nattiez publicó sus primeros artículos, debe mencionarse con relación a la década de 1970. Luego, los semiólogos musicales tuvieron que publicar sus ensayos bien fuera, en revistas de musicología general, tales como IRASM, *Analyse musicale*, *Music Theory Spectrum*, *Indiana Theory Review*, *Music Analysis*, y otras parecidas, o en revistas de semiótica; respecto a éstas últimas, véase los números especiales acerca de la semiótica de la música en *Semiótica* (1976 y 1987), *Zeitschrift für Semiotik* (1987), y *Degrés* (1987-1988). *Eunomio*, editada por los musicólogos italianos Paolo Rosato y Michele Ignelzi, es una revista completamente dedicada al análisis semiótico de la música. No obstante, el número de disertaciones que se realizan en muchas partes del mundo, la creciente aparición de nuevos libros sobre el tema, y la variedad cada vez más amplia de enfoques teóricos a la disposición de los investigadores que trabajan en este campo de estudios, muestran que la semiótica musical continúa creciendo, tanto en cantidad como en calidad.

Referencias

AARNE Antti y Stith THOMPSON (1961). *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography: Antti Aarnes Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki: FF Communications 3 [Traducido y ampliado por Stith Thompson, 2ª. ed. revisada, Helsinki: FFC 184].

- ABBATE, Carolyn (1991). *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ADLER, Guido (1911). *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- ADORNO, Theodor (1952). *Versuch für Wagner*, Frankfurt, A. M.: Suhrkamp.
- AGAWU, V. Kofi (1991). *Playing with Sign: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- AROM, Simha (1969). "Essai d' une notation des monodies à des fins d' analyse", *Revue de musicologie*, 68 : 198-212.
- ASAFIEV, Boris (1977). *Musical Form as a Process*, trad. y comentario de J.R. Tull, 3 vols., Ohio State University.
- BARONI, Mario y Carlo Jakoboni (1978). *Proposal for a Grammar of Melody: The Bach Chorales*, Montréal: Presses de l' Université de Montréal.
- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris : Seuil.
- BARTOK, Bela (1957). *Weg und Wek, Schrieften und Briefe*, Zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina.
- BAUDRILLARD, Jean (1987). *L' autre par lui même : Habilitation*, Paris : Editions Galilée.
- BEAUMONT, Anthony (1985). *Busoni, the Composer*, London: Faber and Faber.
- BENGTSSON, Ingmar (1973). *Musikvetenskap: En översikt*, Stockholm: Norstedt.
- BENT, Ian (1987). *Analysis*, London: MacMillan.
- BERNSTEIN, Leonard. (1976) *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- BERGSON, Henri (1975). *La pensée et le mouvant*, Paris : Presses Universitaires de France.

- BESSELER, Heinrich (1957). Spielfiguren in der Instrumentalmusik, *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft 1956* (ed. W. Vetter), Leipzig : Peters : 12-38.
- BLACKING, John (1976). *How Musical is Man?* London: Faber and Faber.
- BOILES, Charles (1973). Les chants instrumentaux des Tepehuas, *Musique en Jeu*, 12 : 81-99.
- BRELET, Gisèle (1951). *L'interprétation créatrice III*, Paris : Presses Universitaires de France.
- BUKOFZER, Manfred (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York: Norton.
- BUSONI, Ferruccio (1916). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Insel.
- CAMILLERI, Lelio (1992). On Music Perception and Cognition : Modularity, Structure and Processing, in Lelio Camilleri (ed.), *Music and Cognition, Minds and Machines*, vol. 2, núm. 4.
- CHAILLEY, Jacques (1977). *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris : Alphonse LeDuc.
- CHARBONIER, Georges (1970). *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, London: Cape.
- CHARLES, Daniel (1981). *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston and London: Marion Boyars.
- COKER, Wilson (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York: Free Press.
- DALMONTE, Rossana (1981). *Luciano Berio : Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris: Editions Jean-Claude Lattes.
- DERRIDA, Jacques (1967 [1974]). *De la grammatologie*, Paris : Minuit [Trad. al inglés por Ch. Spivak. Versión original: *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press].
- DESCARTES, René (1649 [1988]). *Les passions de l'âme* [Versión consultada: J.-M. Monnoyer (ed.) Paris: Gallimard].

- DOUGHERTY, William P. (1993). The Play of Interpretants : A Peircean Approach to Beethoven' s *Lieder*, *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*, Oxford: Berg.
- DUNSBY, Jonathan y Arnold Whittal (1988). *Music Analysis in Theory and Practice*, London: Faber.
- ECO, Umberto (1968 [1971]). *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiológica, Nuovi saggi italiani, I*, Milano [Swedish translation: Den frânvarande strukturen, Lund: BO Cavefors].
- FRITH, Simon (1978). *The Sociology of Rock*, London: Constable.
- _____ (1984). *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock*, London: Constable.
- GRABOCZ, Marta (1986). *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, Budapest : MTA Zenetudományi Intezet.
- _____ (1991-1992). La poétique de F-B Mache y Esquisse typologiques des maxrostructures, *Les Cahiers de CIREM*, Rouen : Centre International de Recherches en Esthétique Musicale.
- GREIMAS y COURTÉS (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.
- GREIMAS, Algirdas J. y Jacques FONTANILLE (1990). *La sémiotique des passions : Des états des choses aux états d' âme*, Paris : Seuil.
- HATTEN, Robert (1987). Style, Motivation and Markedness, in Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (eds.), *The Semiotic Web 1986*, 408-429, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- _____ (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- HOSOKAWA, Shuhei (1987). *Der Walkman Effekt*. Berlin : Merve.
- IMBERTY, Michel (1976). *Signification and Meaning in Music*, Monographies de sémiologie et d' analyses musicales, Faculté de musique, Université de Montréal.

- _____ (1981). *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, vol. 2. Paris : Dunod.
- INDY, Vincent d' (1897-1900). *Cours de composition musicale*, Paris : Durand.
- JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris: Editions de Minuit.
- JIRANEK, Jaroslav (1985). *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Berlin : Verlag Neue Musik.
- KANDINSKY, Wassily (1926 [1970]). *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Munich [Version en français: *Point, ligne, plan*, Paris Editions Denoel].
- KARBUSICKY, Vladimir (1986). *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- _____ (1992). "Zitat and Zitieren in der Musik", *Zeitschrift für Semiotik*, 14: 61-78.
- KIELIAN-GILBERT, Marianne C. (1987). *Course, Notes, Exercises and Anthology of Nineteenth-Century Music*, Bloomington IN: Indiana University School of Music.
- KIRCHER, Athanasius (1650). *Musurgis universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, in X libros digesta, Roma : Corbelletti.
- KRIMS, Adam (2001). Marxism, Urban Geography, and Classical recordings: An Alternative to Cultural Studies, *Music Analysis* 20.3: 347-363.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Narration et Transformation*, *Semiotica*, 1: 422-488.
- KROHN, Ilmari (1945). *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*, I [Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B LVII] Helsinki : Finnische Literaturgesellschaft.
- KURTH, Ernst (1922). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: M. Hesse.
- _____ (1925). *Bruckner I-II*, Berlin: Hesse.

- LANGER, Susanne K. (1942). *Philosophy in a New Key*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- LaRUE, Jan (1970). *Guidelines for Style Analysis*, New York: Norton.
- Le CORBUSIER (1951-1958). *Modulor I-II*. London: Faber and Faber, New edition, Cambridge MA : MIT Press.
- LEMAN, Marc (1992). "The Theory of Tone Semantics: Concept, Foundation, and Application", in *Minds and Machines*, [número especial sobre música y cognición, ed. Lelio Camillero (ed.), vol. 2, núm. 4, noviembre, Amsterdam: Kluwer Academic Publishers, 345-363.
- LERDHAL, Fred y Ray Jackenoff (1985). *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge MA: MIT Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris : Plon.
_____ (1964). *Mythologiques 1, Le cru et le cuit*, Paris : Plon.
- LIDOV, David (1980). *Musical Structure and Musical Significance*, part I, Toronto Semiotic Circle: Monographs, Working Papers and Prepublications, Toronto: Victoria University.
- LITTLEFIELD, Richard (2001). *Frames and framing. The Margins of Music Analysis*, Acta Semiotica Fennica, XII, Approaches to Musical Semiotics, 2, Helsinki: International Semiotics Institute.
- LORENZ, Alfred (1924-1933). *Das Geheimnis der Form bei Wagner*: 4 vols, Tutzing: Schneider.
- MEYER, Leonard B. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- MIEREANU, Costin y Xavier Hascher (eds.) (1998). *Les universaux en musique*, Actas del 4º. Congreso Internacional sobre la Significación Musical, Serie Esthetique núm. 1, Paris : Publications de la Sorbonne.
- MONELLE, Raymond (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*, Contemporary Music Studies, vol. 5, Berkshire: Harwood Academic Publishers.

- _____ (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- NARMOUR, Eugene (1977). *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago: University of Chicago Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union Générale d' Editions.
- _____ (1983). *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau*, Paris: Bourgois.
- _____ (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Bourgois.
- _____ (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton NJ: Princeton University Press.
- NEUMEYER, David (1988). *Exercise Manual for Schenkerian Analysis*, Bloomington IN: Indiana University School of Music.
- NEWCOMB, Anthony (1984). Once More "Between Absolute and Programme Music": Schumann's Second Symphony, *Nineteenth-Century Music* 7/3: 233-250.
- OSMOND-SMITH, David (1975). L'iconisme formel : Pour une typologie des transformations musicales, *Semiotica* 15/11 : 33-47.
- PEKKILÄ, Erkki (1988). "Musiikki tekstinä, Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi", *Musicas Text: A Theory and Method for the Study of Oral Music Culture*, Acta Musicologica Fennica, 17, Jyväskylä: Gummerus.
- PELINKI, Ramón (1981). *La musique des inuit du caribou : Cinq perspectives méthodologiques*, Montréal : Presses de l' Université de Montréal.
- PROPP, Vladimir (1928). *Morphology of the Folktale*, Reprint Austin: University of Texas Press, 1970.
- RATNER, Leonard (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Schirmer.

- REICH, Steve (1981). *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris : Christian Bougois.
- RÉTI, Rudolph (1962). *The Thematic Process in Music*, New York: MacMillan.
- RUSSOLO, Luigi (1975). *L'art des bruits*, Lausanne : Editions l' Age d' Homme.
- RUWET, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*, Paris: Seuil.
- SEEGER, Charles (1960). *On the Moods of a Music Logic*, Journal of the American Musicological Society, 13: 224-261.
- _____ (1977). *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley: University of California Press.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil.
- SCHERING, Arnold (1936). *Beethoven and die Dichtung*, Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- SCHOENBERG, Arnold (1975). *Style and Idea: Selected Writings*, London: Faber and Faber.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1879). *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 5^a edición, Leipzig: Brockhaus.
- STEFANI, Gino (1974). *Musica barocca: Poetica e ideologia*, Milan: Bompiani.
- _____ (1976). *Introduzione alla semiotica della música*, Palermo: Sellerio.
- _____ (1977). *Insegnare la música*, Florence: Guaraldi.
- _____ (1982). *La competenza musicale*, Bologna: CLUEB.
- _____ (1990). *Gli intervalli musicali*, Milan: Strumenti Bompiani.
- STEFANI, Gino, Eero TARASTI y Luca MARCONI (eds.) (1998). *Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics*, Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification, Acta Semiotica Fennica, VI, Bologna: CLUEB/International Semiotics Institute.

- STOIANOVA, Ivanka (1978). *Geste, texte, musique*, Paris: Union Générale d'Éditions.
- STRAVINSKY, Igor (1947 [1956]). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, New York: Vintage Books.
- SUNDBERG, Johan (1992). (ed.), *Gluing Tones: Grouping in Music Composition, Performance and Listening*, Royal Swedish Academy of Music.
- SUNDBERG, Johan y Bengt Lindblom (1976). *Generative Theories in Language and Music Descriptions*, *Cognition*, 4: 99-122.
- TAGG, Philip (1979). *Kojak, 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Göteborg: Studies from the Department of Musicology, núm. 2.
- TARASTI, Eero (1979). *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, *Approaches to Semiotics*, 51, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- _____ (1987). *Heitor Villa-Lobos ja Brasilian sielu*, Helsinki: Gaudeamus.
- _____ (1989). Analyse sémiotique d' un prélude de Debussy : 'La terrasse des audiences du clair de lune', La mise en evidence d' un parcours narratif, *Analyse musicale 16*, Juin : 67-74.
- _____ (1991). Beethoven's *Waldstein* and the Generative Course, *Indiana Theory Review*, 12: 99-140.
- _____ (1994a). *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indianapolis.
- _____ (1994b). *Heitor Villa-Lobos*, Jefferson NC: McFarland.
- _____ (2000). *Existential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- _____ (2002). *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter.

TOKUMARU, Yoshihiko y Osamu YAMAGUTI (eds.) (1986). *The Oral and the Literate in Music*, Tokyo: Academia Music.

UJFALUSSY, Jozsef (1968). *Az esztetika alapjai es a zene* [Los fundamentos de la estética musical], Budapest: Tankönyvkiado.

VECCHIONE, Bernard (1986). Les techniques scientifiques d'analyse musicale, *Analyse musicale*, 5, Octobre : 49.

_____ (1987). Eléments d'analyse du mouvement musical, *Analyse musicale*, 8, juin : 17-23.

VEILHAN, Jean Claude (1977). *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVIIe-XVIIIe s.) générales a tous les instruments*, Paris : Alphonse Le Duc.

VOSS, Egon (1970). *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg: Bosse.

WAGNER, Richard. (no date) *Gesammelte Schriften I-XIV*, Julius Kapp (ed.), Leipzig : Hesse and Becker.

_____ (1963). *Mein Leben*, Vollständige, kommentierte Ausgabe, Martin Gregor-Dellin (ed.) Munich: List.