

Sobre las estructuras elementales del discurso musical

Eero Tarasti

Se podría decir que la situación de la semiótica de la música es hoy radicalmente diferente de lo que era hace diez años. La gran ventaja del método llamado paradigmático, desarrollado por N. Ruwet y Y. Nattiez, fue la de favorecer la puesta en evidencia de todas las transformaciones de la sustancia temática de la composición musical de una obra dada. Ella dejaba abierta la pregunta de saber por qué, en el transcurso de la composición, se elige, sobre un paradigma de elementos musicales, algunos de ellos y por qué se les dispone en cierto orden. Dicho de otra forma, esta manera de abordar el problema no tomaba en cuenta la jerarquía interna de la obra musical, es decir, el hecho de que los elementos musicales reciben un valor variable y que así la composición musical puede realizar un cierto programa narrativo, sobre el cual está fundada—en el dominio del arte musical, al menos— la fuerza estética de la composición, su efecto de sentido emocional o pasional.

Por otra parte, igualmente a nivel de la sustancia musical, el análisis paradigmático no prestaba atención al carácter fundamental de la semiosis musical, que es de orden kinésico, energético y que discurre en el tiempo; es este aspecto lo que en musicología tradicional se llama funcionalidad. La delimitación de las más pequeñas unidades de sentido, los semas, no basta para explicar la especificidad de la música si al

mismo tiempo se marginan las relaciones que existen entre esas unidades, es decir la cohesión de la composición, el estudio de las fuerzas que hacen el conjunto. El análisis sémico puede ser explotado para explicar el paradigma acrónico subyacente a una composición como cuando se estudia, por ejemplo, la categoría de lo mítico en la música romántica donde se ha podido describir algunas composiciones sobre la base de diecisiete semas hipotéticos. Y así obras como las *Danzas polovtsianas* de Borodin, la *Sinfonía de la Reforma* de Mendelsohn, *Vysehrad* de Smetana, el motivo de las *Hijas del Rhin* de Wagner, etc. han sido analizadas con relación al paradigma de diecisiete semas míticos (el de la naturaleza, el del héroe, el de lo mágico, de lo sagrado, de lo exótico, etc.), según la presencia o ausencia de esos semas en los "lexemas" en cuestión. Sin embargo, tal análisis, de tipo un tanto acrónico, podría ser transformado en un análisis capaz de tomar en cuenta la dimensión sintagmática de la composición, su progresión diacrónica; la pregunta será entonces: ¿en qué orden y en qué punto particular de este orden aparece determinado semas en el curso de la composición?

Si se asimila el semas a la más pequeña unidad musical característica, el motivo, el análisis sémico puede ser aplicado por ejemplo a composiciones en forma de sonata, en las cuales, como se sabe, hay tres secciones: la exposición, el desarrollo y la recapitulación. En la sección de exposición, el contenido sémico de temas es en gran parte todavía latente, es decir inconsciente —mientras que en la fase de desarrollo, que forma una especie de "mundo posible"— los temas son habitualmente expuestos en sus componentes con revelación de los semas que encierran y presentación de sus posibilidades de desarrollo con la ayuda de nuevos caminos. La sección de recapitulación significa un regreso a la situación de partida, pero ahora el tenor sémico de los temas es sentido con más intensidad porque las "posibilidades" descubiertas fuera del desarrollo se han encasillado en la memoria del oyente. Dicho de otra manera, se percibe la sección de recapitulación a través del filtro de mundo "posible" que la ha precedido y el oyente entiende, aproximadamente, la misma sustancia musical que en la presentación, pero desde otro punto de vista esta vez, descubriendo lo que hubiese sido posible. De esta forma, la sonata debe ser considerada como un "processus modal", por el cual el oyente es guiado a través de diferentes zonas

modales, sobre la base de su competencia. Esta observación muestra igualmente que los cambios de estilo en la historia de la música no son sólo cambios en la sustancia musical sino sobre todo en la estructura modal de la música: cuando, por ejemplo, Arnold Schönberg hace del "desarrollo" de la sonata su punto de partida, le da un nuevo estatus modal pues esta sección no es ya para él la zona "posible" de la composición, sino la base de partida real para una variación desarrollada.

Como se sabe, los semas se articulan según las tres relaciones constitutivas del "cuadrado semiótico": contrariedad, contradicción e implicación. ¿Cómo es que se puede aplicar a la música? ¿Cómo aparecen los términos de la estructura elemental de la significación? Antes de reflexionar sobre estas preguntas, hay que tomar en consideración no sólo los términos *en presencia* sino además las posibilidades latentes de la música, las cuales tienen una influencia sobre la "figuración" de hechos de superficie, es decir, la música verdaderamente entendida. Estos elementos tienen un valor en la obra, *en ausencia*. Los semas no realizados pero posibles en el marco de un estilo dado responden a la categoría \bar{S} del cuadrado semiótico.

Es este un nuevo argumento contra la concepción musical fundamentalmente icónica del método llamado paradigmático. La descripción de la significación musical no puede ser explicada por la simple observación de trazos formales del significante, porque el estilo particular de la obra es igualmente influenciado por los semas que implican su estructura de superficie, aquellos que no están presentes en la manifestación, pero que el oyente deduce a partir de esta estructura de superficie.

Esta acotación constituye por lo demás el centro de la crítica dirigida contra ciertos sistemas estructurales de la música creados en el curso de este siglo. Pienso más particularmente en el modelo de análisis bien conocido de Heinrich Schenker (que forma la escuela dominante del análisis musical en los EE.UU.). Su modelo consiste en poner en orden tres niveles: *Vordergrund*- nivel de superficie, *Hintergrund*- nivel profundo al cual el nivel de superficie puede ser referido o a partir del cual puede ser deducido, y *Mittelgrund*- que representa las fases de transformación por las cuales la conversión tiene lugar. Según Schenker, hay una sola estructura fundamental en la música, la estructura elemental que él llama *Ursatz*, y que cree que se fundamenta en su naturaleza

misma. El *Ursatz* está representado por el triple acorde compuesto por los cinco primeros tonos naturales superiores. En la práctica, este acorde aparece siempre en arpeggio: la voz superior es llamada *Urlinie* por Schenker y la voz inferior *Grundbrechung*. El curso de la composición es fundamentalmente una expansión del *Ursatz* (*Auskomponierung*) para los tres niveles hasta que se detenga en la estructura de la superficie horizontal (sintagmática). Sería fácil comparar los tres niveles del sistema de Schenker con el recorrido generativo de Greimas y sus tres niveles: en este caso, el *Ursatz* correspondería a la estructura semio-narrativa; el *Mittelgrund* a las estructuras discursivas y el *Vordergrund* al investimento de la sintaxis narrativa de superficie en el nivel figurativo, es decir, a las estructuras textuales. El error de Schenker se revela ya en el nivel intermediario de las estructuras discursivas, donde se toma en cuenta sólo un aspecto de la discursividad de la música, el parámetro armónico, eliminando las otras dimensiones esenciales del discurso musical como el ritmo, la melodía, el timbre, etc.

Naturalmente el problema teórico consiste en saber si es posible distinguir en música las tres dimensiones de la discursividad: la actorialización, la temporalización y la espacialización. La cuestión surge cuando se pregunta cómo el desembrague se efectúa en el discurso musical con sus diferentes parámetros. En la teoría de la semiótica Umberto Eco compara los parámetros de la música a lo que se denomina niveles de articulación: por ejemplo, si una melodía está escrita para orquesta, de tal manera que cada voz viene de un instrumento diferente, lo que se entiende en primer lugar no es la figuración melódica, sino una serie de cambios de timbre. En este caso Eco no toma en consideración el hecho de que las unidades correspondientes a las "palabras" de la música encierran trazos de parámetros diferentes. Lo que se llama parámetros de la música corresponde entonces a las dimensiones de la discursividad con las cuales el compositor puede operar para producir diferentes desembragues.

El desembrague espacial podría así corresponder al cuadro tonal, el cual reina tanto en la armonía como en la melodía. Si la composición está en do mayor, la sustancia musical de la obra toda entera se encuentra en un cierto espacio tonal donde toda desviación de la isotopía fundamental do mayor es un desembragué. La composición puede comenzar

por un desembrague tonal: es el caso de la *Fantasia polonesa* de Chopin, donde se comienza por modular largamente en tonos extraños antes que la isotopía fundamental, mi sostenido mayor, sea instalada. En cuanto al desembrague temporal tiene lugar en música dentro de la dimensión ritmo-agógica. Los cambios de *tempo* corresponden a los desembragues a ese nivel: por ejemplo, en la sonata de Beethoven *La tempestad*, alternan al principio las secciones adagio y allegro; del mismo modo, al comienzo del minuetto de *La Partita* en sol mayor de Bach, hay dos isotopías rítmicas superpuestas (2x3 y 3x2), de tal manera que se separa el ritmo del minuetto, hasta el fin de cada período.

¿Habrá entonces en música una discursividad "actorial" con los desembragues que le son propios? En la música romántica, el tema puede justamente funcionar como una especie de actante en la composición. En las sonatas, los diferentes temas funcionan como "actantes musicales", cuya función está representada por las apariciones, las transformaciones y las modulaciones de los temas. Se dice que los temas de las sonatas de Mozart responden a las estructuras de los actantes dramáticos de sus óperas. Y ya con la fuga de J.S. Bach, la antítesis del tema y del contra-tema puede expresar la lucha entre dos actantes musicales (por ejemplo la fuga en fa sostenido mayor de *El clave bien temperado* I). Tal categoría actancial aparece aún en la sinfonía post-romántica. Según Theodor Adorno, los temas de las sinfonías de Mahler son representaciones transpuestas de personajes de novelas. La función de los actantes musicales ordinarios en la composición es la de crear efectos de sentido que responden a diferentes "pasiones". Para dar una ilustración, se puede recordar lo que el profesor Jules Gentil decía en su clase en el Colegio Normal de Música de París a propósito de la *Fantasia* en fa menor de Chopin: "En la música de Chopin detrás de cada nota se esconde un sentimiento. Por ejemplo, para encontrar un acento justo hay que pensar que se trata de pasiones de Chopin y de George Sand". El maestro ejecuta dos pasajes, uno de los cuales está construido por una figura musical descendente, el otro sobre otra figura ascendente. ¿Cómo describirá el semiótico esta situación? Es evidente que se trata de dos articulaciones diferentes de la misma pasión porque los efectos de sentido de los pasajes son contradictorios, como si se tratara de la "esperanza" y de la "desesperanza". Y las figuras vectoriales de estos

sentimientos son dos actantes musicales "opuestos". La música no habla necesariamente del *yo, aquí y ahora*; sin embargo, es posible reconocer las operaciones de desembrague, incluido el nivel "actorial".

Con mayor precisión, las categorías del desembrague espacial —espacio heterotópico y utópico (tópico-paratópico)— pueden igualmente ser utilizadas en el ámbito del relato musical. En la *Fantasia* citada, por ejemplo, la "marcha fúnebre" de la obertura corresponde al espacio heterotópico, la sección allegro al espacio tópico ("aquí") y la sección adagio al espacio paratópico. ¿Cómo responden estos diferentes espacios a las relaciones tonales? Ellos están en *fa menor/ fa menor/ si mayor/ fa menor/*, lo que significa que las secciones se colocan en el siguiente orden: espacio paratópico/tópico/heterotópico/tópico/, si el "aquí" de la composición responde al tono tonal, y si por consiguiente, alejándose más y más hacia los tonos extraños, se pasa a los espacios paratópicos y luego heterotópicos. Pero en música hay otros desembragues además del desembrague espacio-musical. Así a la "marcha fúnebre" del comienzo responde una "marcha triunfal" al medio en *mi sostenido mayor*. Si hubiera que establecer una unidad entre las dos secciones, habría que suponer que se trata del mismo sujeto musical, que aparece primero como vencido y luego como vencedor —es decir, se trataría de una categoría actancial de la música. La única unidad temática que permitiría hablar del mismo "actante" musical en diferentes secciones es la figura rítmica ♩ ♪♩ / ♩ y sus variaciones, o la misma gama descendente que se manifiesta en expansión en la "marcha fúnebre" y se condensa en la "marcha triunfal". El tercer factor que hay que tomar en cuenta es el desembrague temporal, es decir las categorías aspectuales de incoatividad/duratividad. ¿Cómo son modalizados estos elementos en la composición, es decir cómo expresan las diferentes pasiones y cómo las articulan? ¿Cómo en el curso interior de la composición un tema o un pasaje musical afectado de la categoría temporal, espacial o actancial, se hace "deseable" o "despreciable"? La *Balada* en *fa menor* de Chopin, por ejemplo, comienza con el célebre pasaje que exige al pianista buscar el "tono azul" (ver Novalis: "la flor azul del deseo"). El pasaje en cuestión hace pasar al oyente de la dominante a la tónica, de tal suerte que la tónica —es decir la isotopía espacio-musical fundamental— aparece como el resultado de la búsqueda del instrumentista. Desde un

punto de vista temático, es decir músico-actancial, la búsqueda de la isotopía fundamental (que es al mismo tiempo espacial) compromete una sustancia que, por su parte, forma la conclusión del tema principal. En otros términos, la sustancia temática expresa ante todo la "voluntad", el "deseo" cuyo objeto es el tema principal que se encuentra en la tónica, y después cuando este tema es alcanzado, forma como la afirmación del tema en cuestión. La conclusión es que la sustancia temática de la música puede articularse de manera relativamente independiente en relación con la sustancia modal. Más lejos, este mismo pasaje guía al oyente, en el marco tonal de la composición, hacia un espacio no ya tónico como el del comienzo, sino heterotópico; es decir, hacia un estado lo más alejado posible de la isotopía fundamental en fa menor, o sea en la mayor.

Para volver a nuestro punto de partida, se puede afirmar que cuando Schenker pretende que el discurso de la música está fundado sobre el solo parámetro del desembrague armónico, simplifica mucho la situación y que su modelo no puede explicar los cambios históricos de estilo musical que se desprenden de los paralelismos entre isotopías musicales o del hecho de que los semas que funcionaban sólo *in absentia* (categoría S), comiencen a tener un valor *in praesentia*. Sea lo que sea, el mérito de Schenker consistirá en haber puesto en evidencia el carácter isotópico de la música: los hechos musicales aunque temporalmente alejados en una composición cualquiera pueden ser encarados como una unidad, porque ellos forman el punto de partida y el punto de llegada del *Urliniē*, es decir de alguna isotopía armónica melódica.

La realidad de la música puede parecer heterogénea no solamente porque hay más posibilidades de desembrague que en la lengua —no hemos hablado aún de otras dimensiones del discurso musical, tales como el timbre, tipo de textura, progresión, etc.— sino también porque los significantes de la música pertenecen a numerosas zonas sensoriales distintas. Si consideramos el *sonido* como una unidad semiótica, se debe hacer notar que puede significar una unidad puramente intencional noemática, el sonido en la imaginación del compositor (Si), el sonido como nota en la partitura (Sn), el sonido como realización táctil, gesta de instrumentistas (Sg o "g Sing" tal como T. A. Sebeok lo propone para los signos no verbales), el sonido como vibración física (Sph), el sonido sentido como unidad fenomenal (S^ψ).

Finalmente, ¿qué es lo que asegura, en la comunicación musical, la continuidad de la semiosis musical en las transformaciones que se producen entre los diferentes modos de la música? El musicólogo soviético Boris Asafiev ha propuesto el concepto de entonación como base del signo musical. El mismo Asafiev ofrece numerosas definiciones contradictorias del concepto de entonación. Es necesario interpretarlo ampliamente como una especie de enunciación musical, susceptible de recubrir cualquier parámetro musical (y no solamente las alturas del tono, como el origen lingüístico del término lo dejaría suponer). Incluye tanto el factor sintáctico cuanto el semántico y probablemente también el factor *valorativo*, es decir modal. Si ponemos en paralelo los conceptos de entonación y de enunciación, podemos según el modelo del enunciadorenunciario, formar los conceptos de entonadorentonario, que significan, de acuerdo con la situación, uno de los tres sujetos humanos de la comunicación musical. Según Asafiev, es característico del proceso musical el hecho de que las formas y las estructuras que utiliza no tienen existencia más que cuando se las pronuncia, es decir cuando se las "entona". Desde este punto de vista, sin considerar las formas musicales como modelos "geométricos" o "espaciales", ha sido el alumno de Ernest Kurth el que ha desarrollado su propio metalenguaje de descripción, en el cual el proceso musical es enfocado como un conjunto de transformaciones de la *modalidad de la voluntad* (*Der Klang ist tot, was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang*, etc.).

Si bien ha considerado —siguiendo a Kurth— que la composición, como unidad sonante, *entonada*, resulta primordial al nivel teórico del conocimiento, Asafiev ha comprendido que la existencia de la música no se reduce al instante de la producción de la composición, sino que la música perdura en cierto modo en el sentimiento musical colectivo de los oyentes. Esta conciencia musical, especie de depósito virtual, nace y se desarrolla a partir del hecho de que, en cada composición, existen determinados puntos o pasajes particularmente impresionantes, que Asafiev llama "memoranda". De tales "memoranda" se compone la memoria musical colectiva, y apoyada en ellos vive la cultura musical (cf. la teoría cultural de Y. Lotman). Es igualmente esencial el hecho de saber cómo las nuevas entonaciones penetran en la memoria y cuál es, por otra parte, el proceso del "olvido". Las "memoranda" podrían

llamarse en justicia "unidades epistémicas" de la música, pues es precisamente el *stock* de entonaciones que contienen el que permite saber cuáles de ellas están presentes, cuáles prohibidas y cuáles son permitidas o facultativas. Y si nos colocamos en el punto de vista de la competencia epistémica de los sujetos musicales, cuáles pertenecen a la categoría de la certeza/incertidumbre y cuáles a la categoría de la probabilidad/improbabilidad. Con la ayuda de estas estructuras modales, se pueden explicar los cambios de estilo en la historia de la música de los últimos siglos: se trata del paso de lo prohibido a lo facultativo (por ejemplo, la indisolución de las disonancias a fines del siglo XIX), de lo facultativo a lo permitido (los compositores pre-atonales) y de lo permitido a lo prescrito (nacimiento de la escuela atonal).

(Traducción de Vanessa Casusso)