

El discurso musical: aproximación a una caracterización lingüística

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

La vinculación de la música al lenguaje no es algo que en nuestros días hayan cimentado y propugnado lingüistas, semiólogos, teóricos de la información y demás “infame turba de nocturnas aves” —que dijera un cordobés que supo introducir como nadie procedimientos estrictamente musicales dentro de su obra poética. Esta vaga analogía ya se le alcanzó a un Pitágoras presocrático y entró en la latinidad de la mano de Calcidio y su traducción del *Timeo*. Desde entonces hemos asistido a una cascada de propuestas divergentes que son de difícil reconciliación entre sí. El propósito de la comunicación presentada al congreso no es otro que el de introducir a los trabajos que, durante esta segunda mitad de siglo, han examinado desde una perspectiva lingüística los elementos constitutivos propios del discurso musical y contribuir con una amplia bibliografía de los planteamientos realizados en los últimos diez años, para facilitar el acercamiento a una serie de estudios de una escasa difusión tanto en las disciplinas de Análisis y Composición dentro del magisterio musical de nuestros conservatorios como en el propio ámbito universitario.

Ni musicólogos ni lingüistas han participado de una comunidad de intereses: más que de “coincidencias” entre ellos habría que hablar de “conurrencias”. Dos son las prevenciones que juzgamos necesarias: a) Algunas aproximaciones parten desde una comprensión excesivamente elemental de los recursos técnicos que subyacen bajo las obras musicales, lo que se ha derivado en una ambigua delimitación del objeto de estudio. Salvo contadas excepciones (Lerdhall & Jackendoff, 1983), son recurrentes aquellos trabajos que entienden que en música hay unos principios universales que se subsumen bajo los mecanismos —a su vez entendidos de forma muy primaria— de la *tonalidad*. Bien es cierto que nuestro oído contemporáneo está “intoxicado” de categorías tonales y que es inevitable la escucha de cualquier obra desde los criterios consagrados de la armonía funcional. Sin embargo, el lingüista, cuando se aproxima a la música, debe pertrecharse de los más sólidos conocimientos sobre la materia y tomar conciencia de que al margen de esta articulación tonal —o junto a ella— existen otros

procedimientos de trabazón sonora que se han de tener en consideración —modalidad, serialismo, etc.— para no caer así en el reduccionismo de, aplicarlas indiscriminadamente a cualquier tipo de escritura. **b)** Aunque músicos y musicólogos deberían salir al paso de estas imprecisiones no están en condiciones de hacerlo: con frecuencia desconocen los trabajos que proceden del ámbito lingüístico debido a la falta de vehículos compartidos y adecuados para el debate científico; por otro lado, el hecho de que en el magisterio musical se atribuya una importancia desmedida a la técnica instrumental conlleva que la reflexión sobre la música como lenguaje quede restringida a los grupos de los alumnos de Composición (de número cada vez más reducido). Finalmente, hay que tener en cuenta que en España los estudios musicológicos estuvieron reglados durante mucho tiempo al margen de los conservatorios, impartidos como especialidad de 2º Ciclo en la antigua licenciatura de Geografía e Historia, un lugar que, indudablemente, queda muy lejos de la lingüística.

Atendiendo ya a los modelos propuestos, hay que destacar la importancia de los trabajos que, desde una sólida justificación histórica, han adoptado los recursos procedentes de las retóricas clásico-clasicistas para afrontar el análisis de la música en el último renacimiento y primer barroco, considerando la condición textual de unas obras que se adaptan a los principios de producción y condiciones pragmáticas condicionadas por el triple imperativo horaciano: *movere, docere, delectare*. El rendimiento de las operaciones de *inventio, dispositio* y *elocutio* ha sido investigado en el discurso musical dentro del ámbito histórico citado, pero aún queda por ver la configuración de una Neo-retórica, entendida en el sentido que propone García Berrio como Retórica general o ciencia de la expresividad, que integre, al igual que en la creación poética, todo el instrumental analítico y hermenéutico relativo a la creación musical. Estos planteamientos que se sostienen sobre criterios retóricos constituyen un excelente apoyo para los estudios orientados hacia una posible *Lingüística del texto musical*. Roland Harweg incorporó el discurso musical a las coordenadas más o menos consensuadas de las distintas propuestas de gramáticas textuales, es decir, el texto musical presenta al menos la existencia de dos formas de estructuración (“profunda” y “superficial”); por otro lado, se debe considerar e integrar en él los elementos sociales, culturales y pragmáticos que determinan en diversos grados cada uno de los niveles de texto; por último, es necesario definir el concepto de “base textual” como “plan de texto” que tiene el compositor antes de comenzar la realización de la obra (Scher, 1992).

En nuestro país, González (1996-1997:191-192) ha desarrollado en música las unidades constitutivas que determinara Petöfi en cuanto a la estructuración jerárquica de la obra de arte: texto completo, unidades básicas composicionales, unidades independientes más pequeñas y elementos básicos. En función de esta

jerarquía, el texto musical podría explicarse a través de un conjunto de reglas: la formación de las unidades independientes más pequeñas a partir de los elementos básicos constituiría la “microsintaxis”; la suma de reglas estructurales internas que articulan la formación de las unidades básicas compositivas se denominaría “macrosintaxis”, y, finalmente, si asistimos al estrato de las unidades compositivas estaríamos en presencia de una “sintaxis compositiva”. Desde Jakobson hasta hoy, las distintas formalizaciones semióticas han coincidido en esta cualidad sintáctica de la música, pero no ha habido consenso acerca de sus condiciones semánticas (Swain, 1996) y pragmáticas, lo que ha supuesto que quedara mermada la posibilidad de considerar un sistema musical como auténtico lenguaje. Estudiada como estructura comunicativa, la obra de arte sonora fue vista desde el esquema de la comunicación: transmitida una señal de un emisor a un receptor a través de un canal, la señal tendrá una forma determinada y transmitirá un cierto significado o mensaje. La conexión entre forma y significado de una señal vendría determinada por el código: el mensaje sería codificado por el emisor y decodificado por el receptor. Planteadas así las cosas, quedaba a un paso la extensión de las llamadas funciones del lenguaje, y aquí se abrieron las primeras fisuras al constatarse que el lenguaje verbal tiene una característica de la que carecen otros sistemas: su carácter autosémico. Aún así hubo una serie de intentos más o menos rigurosos que procuraron configurar un sistema de análisis común para aquellas obras híbridas donde música y texto convivían. Éste es el caso de los primeros trabajos de Ruwet, quien, a principios de los setenta, y antes de propugnar una gramática generativa para los textos musicales, elaboró un sistema de procedimientos fonológicos presentados tanto por las producciones verbales como musicales.

Uno de los caballos de batalla más importantes ha sido determinar la existencia de una doble articulación. La reflexión de Benveniste sobre la distinción entre sistemas de unidades significantes (las lenguas) y sistemas de unidades no significantes (la música) se constituyó punto de partida para los planteamientos posteriores. En este sentido Eco describió el código de la música tonal como código con doble articulación si bien con una característica peculiar: su movilidad. Esto significaría que es posible definir *signos* y *figuras*, pero no siempre del mismo tipo, puesto que en el discurso musical el signo tiene la capacidad de transformarse en figura y viceversa, siempre en función de las cualidades estructurales del *co-texto*. Por otro lado, y rebatiendo a Benveniste, no parece del todo cierto que un sonido, dentro de una determinada estructura escalar carezca de significado: si atendemos a las definiciones operacionales del significado que contemplan un valor de *uso*, dentro de un sistema armónico-funcional habría que considerar unos determinados *usos* y funciones en los que un conjunto de alturas se verían implicadas (subdominante, tónica, dominante / sensible). Todas ellas, en función de sus rasgos distintivos, estruc-

turarían de una manera u otra segmentos cadenciales que alcanzan el nivel de la segunda articulación.

Durante nuestra exposición procuramos esbozar los distintos esfuerzos orientados a constatar en música las condiciones de *arbitrariedad, dualidad, discreción y productividad*, características todas ellas propias de las lenguas naturales. Del mismo modo, consideramos que el texto musical podía estudiarse bajo, al menos, ocho aspectos indicados por las investigaciones de la lingüística textual: *legitimidad social, funcionalidad comunicativa, semanticidad, referencia a la situación, intencionalidad, buena formación, buena composición y gramaticalidad*, e incidimos igualmente en los estudios que han considerado el fenómeno bajo la distribución de redes isotópicas que satisfacen los principios de cohesión y coherencia (Tarasti, 1996:78-84). Tampoco dejamos a un lado la integración del discurso musical dentro de una teoría general de los *actos de habla* (London, 1996) y destacamos aquellos trabajos que han aplicado los principales conceptos de Peirce a la descripción del discurso musical (Agawu, 1991 y Dougherty, 1994). La complejidad del tema, la dispersión del material bibliográfico y la desigual preparación de quienes han afrontado este campo de estudio hacen de ésta una tierra de difícil labor. Por ello nos limitamos a indicar los posibles cultivos con la esperanza de encontrar quien trabaje —cargando el ánimo sobre la azada— este campo y contribuya a recoger el grano en el ámbito literario.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, J. E. (1996-97): *Música, Scriptura, Alteritat (la música coma práctica social i la teoría del discurs)*. Tesis doctoral dirigida por D. Jenaro Talens Carmona. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filología.
- AGAWU, K. (1991): *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- BORBE, T. (ed.) (1984): *Semiotica Unfolding* (“Approaches to Semiotics” vol. 68). Berlin-N. York-Amsterdam: Mouton.
- BOTSTEIN, L. (1990): “Language, Music and Politics” en Michaels, Leonard (ed.) *The State of Language*. Berkeley: University of California Press.
- BURLESON, R. (1992): “Functional Relationships of Language and Music: The Two Profile View of the Text Disposition” en *La Linguistique*, vol. 28, nº 2, pp. 49-63.
- CUMMING, N. (1997): “Keeping Up (Musical) Appearances” en *Semiotica*, vol. 116, nº 2/4, pp. 319-350.
- DALMONTE, R. (1987): “The Concept of Expansion in Theories Concerning the Relationships between Music and Poetry” en *Semiotica*, vol. 66, nº 1/3, pp. 111-128.

- DELALANDE, F. (1987): "L'analyse des conduites musicales: une étape du programme sémiologique" en *Semiotica*, vol. 66, n° 1/3, pp. 99-109.
- DOUGHERTY, W. (1994): "The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics" en *Semiotica*, vol. 99, n° 1/2 pp. 163-184.
- FUBINI, E. (1997): "Naturaleza e historia en el lenguaje musical" en *Revista de Occidente*, n° 191, abril, pp. 39-48.
- GONZÁLEZ, M. (1996): *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje. T. I y II*. Tesis doctoral inédita (microficha). Dirigida por D. Manuel Martínez Arnaldos. Murcia: Universidad de Murcia.
- HATTEN, R. S. (1990): "The Splintered Paradigm: A Semiotic Critique of Recent Approaches to Music Cognition" en *Semiotica*, vol. 81, n° 1/2, pp. 145-178.
- HENROTTE, G. A. (1990): "Language, Linguistics and Music: A Source Study" en *Dissertations Abstract International*, vol. 50, n° 7, January.
- (1992): "Music Semiotics and Literary Theory. The Influence of Iser on the Analysis of Opera" en *Semiotica*, vol. 89, n° 1/3, pp. 247-256.
- JACKENDOFF, R. (1992): *Languages of the Mind. Essays on Mental Representation*. Cambridge, London: MIT Press (A Bradford Book)
- LERDHAL, F. & JACKENDOFF, R. (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press Series on Cognitive Theory.
- LONDON, A. (1996): "Musical and Linguistic Speech Acts" en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 1, Winter, pp. 49-64.
- MADELL, G. (1996): "What Music Teaches About Emotion" en *Philosophy*, vol. 71, n° 275. pp. 63 y ss.
- MARTIN, R. L. (1995): "Musical 'Topics' and Expression in Music" en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, n° 4, Fall, pp. 417-424.
- MONELLE, R. (1992): *Linguistics and Semiotic in Music*. Chur, Switzerland: Harwood.
- RAFFMAN, D. (1993): *Language, Music and Mind*. Cambridge: The MIT Press.
- SCHER, S. P. (ed.) (1992): *Music and Text. Critical Inquires*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SWAIN, J. P. (1996): "The Range of Musical Semantics" en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54., n° 2, Spring, pp. 135-152.
- TARASTI, E. (1996): *Sémiotique musicale* (trad. de l'anglais par B. Dublanche) Limoges: PULIM
- WELLMER, A. (1995): *Música y lenguaje*. Valencia: Universidad de Valencia.