

EL HECHO MUSICAL Y LA SEMIOLOGÍA DE LA MÚSICA *

Jean Molino

I. EL HECHO MUSICAL

A. La impureza confundida

La música, ya sea que intentemos definirla o describirla en sus diversos aspectos, nunca puede ser reducida a una única entidad.

¿Qué es la música? Por supuesto, una pregunta trivial y ridícula. Todo mundo sabe lo que es la música. Pero veamos las definiciones. ¿La música es “el arte de ordenar sonidos conforme a reglas (que varían de acuerdo al lugar y al tiempo), de organizar un lapso de tiempo con componentes acústicos”, como plantea el diccionario *Petit Robert*? En este caso, la música es definida por las condiciones que la produjeron (es un arte) y por sus materiales (sonidos). Para otra autoridad, “el estudio del sonido es una materia de la física. Pero la elección de sonidos que son placenteros para el oído es una materia de la estética musical” (P. Bourgeois, en *Encyclopédie*, 1946: 1). Una definición por las condiciones que la produjeron da lugar a una definición por los efectos producidos en el receptor: los sonidos deben ser placenteros. Para otros, la música es virtualmente idéntica a la acústica, una rama particular de la física: “Es aceptado que el estudio de la acústica y las propiedades del sonido en un sentido va más allá del dominio estrictamente musical, pero estas ‘emergencias’ son mucho más pequeñas y menores en cantidad de lo que generalmente se supone” (Matras, 1948: 5).

Estas tres definiciones, escogidas de entre muchas otras, resaltan la dificultad experimentada al aprehender la realidad polimórfica conocida como *música*. Al mismo tiempo, revelan una dimensión inicial de variación del fenómeno musical que da como resultado un alto grado de incertidumbre en las definiciones. Lo que es llamado música es simultáneamente la producción de un “objeto” acústico, el objeto acústico mismo, y finalmente la recepción de dicho objeto. El fenómeno de la música, como el del lenguaje o el de la religión, no puede definirse o describirse correctamente a menos de que tomemos en cuenta su modo de existencia triple –como un objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo percibido. Es en estas tres dimensiones en lo que se basa, en gran medida, la especificidad de lo simbólico.

Las definiciones de la música que hemos utilizado constituyen la conclusión de un desarrollo que en el mundo occidental determinó una restricción y una especificación del campo musical. La música, como muchos otros hechos sociales, al retroceder a través de ella en el espacio y en el tiempo, parece que toma elementos heterogéneos, y desde nuestro punto de vista, no musicales. No existe tal cosa como una música universal, una poza o el más grande común denominador de las músicas de todas las épocas y todos los países.

* Publicado en francés como “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en jeu*, no. 17, enero de 1995, pp. 35-62; en una versión en inglés de J. A. Underwood, como “Musical fact and the semiology of music”, en *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990), pp. 105-156. Traducción de Juan Carlos Zamora.

¡Tantas realidades diferentes han sido designadas por medio de palabras que son ellas mismas diferentes y se relacionan con varios campos de la experiencia!

En el mundo de la Grecia antigua, el descubrimiento atribuido a Pitágoras juega un papel ambiguo. Si los intervalos musicales principales pueden ser expresados en términos de relaciones sencillas entre los primeros cuatro números enteros ($2/1$, $3/2$ y $4/3$), esto prueba que todo puede ser expresado por números. Por lo tanto, la música es, junto con la geometría, el ejemplo más temprano de física matemática, es decir, del establecimiento de una relación entre el número y el mundo de los fenómenos. Consiste en una ciencia puramente teórica: la *música* de tiempos medievales, que tomó su lugar en el *quadrivium* al lado de la aritmética, la geometría y la astronomía, no tenía nada que ver, ni con la técnica de los intérpretes, ni con la respuesta de los oyentes. Sin embargo, al mismo tiempo, tanto para la tradición pitagórica como para la medieval, la *música* asumía su verdadero significado cuando se incorporó al proceso de purificación ($\chi\alpha\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$) que permitía al hombre sabio ir más allá de las apariencias sensibles y, al entregarse a la vida contemplativa ($\theta\epsilon\omega\rho\iota\alpha$), descubrir el orden del mundo ($\chi\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$). El Renacimiento permaneció fiel a este misticismo musical, que se extendió a la cosmología y la religión astral. *Theorica Musicae* de Franchino Gattori (1496) mantenía y proclamaba los lazos entre la música y la cosmología platónica. Y es bien conocido el papel que la búsqueda de “armonías” cósmicas jugó en la obra de Kepler.

La música no es más “pura” en culturas de tradición oral que lo que lo fue en la Grecia antigua. La música acompaña las ceremonias principales y ritos de vida religiosa y social. Voces e instrumentos poseen propiedades simbólicas que los hacen corresponder con partes del cuerpo humano, con fenómenos naturales y con seres sobrenaturales. El campo mismo del hecho musical, como era aceptado y dividido por la práctica social, no coincidió nunca precisamente con lo que entendemos por música. En otras palabras, la música está en todas partes, pero nunca ocupa el mismo lugar. No hay mayor peligro que el tipo de etnocentrismo que nos lleva a distinguir en todas partes una música restringida (que corresponde a nuestra concepción del hecho musical) como el único tipo auténtico de música, y un área secundaria, complementaria, que tanto designamos como rechazamos al denominarla significación o interpretación simbólica; un tipo de apéndice sin importancia que se une a la música pura sin cambiar su naturaleza. “Sin embargo, no se conoce lo suficiente sobre las representaciones colectivas en las cuales la música forma el objeto en sociedades sin escritura. Carecemos, si se quiere plantear así, de fotografías tomadas desde dentro. Demasiado pocos investigadores han tratado de encontrar precisamente cómo el concepto de ‘música’ es definido en las mentes de la población nativa. En otras palabras, deberíamos encontrar una gran dificultad en plantear, sin importar de qué población estuviéramos hablando, en dónde comenzó la música para ellos y dónde terminó, o qué línea marcó la transición del discurso a la canción” (Rouget, 1968: 1344).

Un aspecto clave de las teorías míticas de la música es la relación cercana entre música y lenguaje. G. Calame-Griaule mostró cómo, entre los Dogon, “la diferencia entre canto y discurso ordinario es una diferencia no de tipo, sino casi de grado” (1965: 529). Sucede lo mismo con la música instrumental. Así, los Dogon sienten la necesidad de establecer un sistema cerrado de correspondencias entre ritmos y sonidos musicales por un lado, y expresiones de un lenguaje articulado por el otro; la música y el lenguaje son traducibles, y es posible pasar directamente de un sistema simbólico al otro. Esta línea incierta e intermitente entre el lenguaje y la música muestra la imposibilidad de definir una música universal en términos de su materia, el fenómeno del sonido, porque significaría que

siempre se tendría que insertar lenguaje en ella. Este es un ejemplo entre muchos que muestra las afinidades que unen formas simbólicas diferentes.

La larga historia de teorías expresivas de la música (la música refleja o excita las pasiones básicas) y de teorías imitativas de la música (la música representa la realidad) ilustra perfectamente cómo el hecho musical siempre está, no solamente unido, sino estrechamente relacionado con el cuerpo entero de hechos humanos.

Hasta aquí solamente hemos hablado de filosofías de la música, es decir, elaboraciones teóricas de varios grados de complejidad. El panorama no sería menos variado si analizáramos prácticas musicales. ¿Hay algo en común, por ejemplo, entre las sinfonías de Mozart y los juegos de garganta de los esquimales de Quebec, entre el arco musical de los bosquimanos y el *Kendang* balinés, entre las improvisaciones reguladas de la música tradicional y las composiciones escritas de músicos occidentales? ¿Cómo distinguimos entre música y danza, canción y discurso, sonido lúdico o mágico y sonido musical?

Por lo tanto, no hay *una* música, sino muchas músicas, no música-como-tal, sino un hecho musical. Ese hecho musical es un hecho social total, y las palabras de Marcel Mauss se aplican tanto a la música como al don: “Los eventos que hemos estudiado son todos, si se puede permitir el término, *totales*, o, si se prefiere –aunque no nos agrada la palabra– hechos sociales generales. Es decir, en ciertos casos ponen en marcha a toda la sociedad y sus instituciones... Todos estos fenómenos son simultáneamente legales, económicos, religiosos, aún estéticos, morfológicos, etc.” (1950: 274).

B. La búsqueda de pureza y su fracaso

Una solución al problema de la unidad en la música es el dividirla en dos, distinguiendo una música occidental pura, racionalizada y consignando a todos los demás tipos de música a la impureza. Pero hacer eso es malinterpretar la evolución de la música occidental, que no es una purificación racionalizante, sino un proceso simbólico constructivo.

Para introducir algún orden y significado a lo que en primera instancia parece una diversidad irreductible, Max Weber planteó una solución (1921) que muchos otros han retomado desde entonces. Él sugirió que había dos tipos principales de música: música occidental y el resto. Lo que de acuerdo con Weber constituye el carácter específico de la música occidental es su racionalidad: la música gradualmente se convierte en una práctica estandarizada que utiliza instrumentos establecidos y procede a erigir construcciones calculables sobre la base de una armonía sistemática y una escala regular. El mismo proceso opera en el libro de cuentas de un comerciante y en la organización de una música bien ordenada. El músico europeo es el hermano gemelo del protestante capitalista y del científico moderno.

Por lo tanto, la historia musical de occidente es vista como un proceso de racionalización y especialización. Usando el lenguaje propio de la fábula, podríamos narrar la historia de la música occidental de la siguiente manera: Érase una vez un hombre (blanco) que descubrió las leyes de la acústica y cimentó las reglas universales de la música basadas en la naturaleza de las cosas. De esta manera, la música, habiendo alcanzado su verdad, la culminación de errores y experimentos anteriores, finalmente se realizó en su

pureza. El hombre era una combinación de Pitágoras, Rameau, Hanslick y Théodore Dubois. Porque aun cuando la gente no adopte el esquema explicativo de Weber, continúa pensando en términos de un contraste entre tipos de música impura y música pura, y afirmando que los otros tipos –músicas primitivas, músicas “orales” o “tradicionales”– no son obras de arte; están mezcladas con otra cosa, llevando a cabo una función social o religiosa, por lo que es apropiado, al estudiarlas, eliminar la música de la matriz en la cual se ha encontrado aprisionada y distorsionada.

La ruptura entre la ciencia de la acústica y la música fue consumada con Descartes (1596-1650). En el *Compendium Musicae* Descartes mantuvo la definición tradicional: “El objeto de la música es el sonido. Su propósito es deleitar y excitar en nosotros varias pasiones”. Al ser definida la música por su propósito, el problema era establecer una correspondencia entre las propiedades del sonido –el ritmo y la altura– y las pasiones del corazón. Descartes no temía apelar a las fuerzas de simpatía para explicar esta correspondencia: si preferimos la voz a los instrumentos, decía, es porque entre la voz y el hombre hay una misma relación simpatética como entre la piel de oveja y la oveja, debido a que un tambor cubierto con piel de oveja permanece en silencio cuando un tambor cubierto con piel de lobo es golpeado al mismo tiempo. De una manera más general Descartes apelaba a la noción de proporción, un concepto polisémico tradicional que unía las reglas de la retórica clásica, las teorías medievales y las matemáticas platónicas del Renacimiento. Pero hay una contradicción fundamental en la doctrina de la proporción, enmascarada por la ambigüedad de la palabra. Ésta denota tanto la proporción –preferiblemente aritmética– que debe existir entre los componentes del objeto musical complejo y “la proporción y correspondencia del objeto con los sentidos”. Un principio suplementario hace posible establecer un lazo entre los dos tipos de proporción. Este es un principio heredado de la tradición retórica, de acuerdo con el cual el placer surge del descubrimiento de una relación que no es ni demasiado fácil, ni demasiado difícil de aprehender: el objeto placentero es “aquél que ni es tan fácil de conocer que no deje nada a ser deseado por la pasión con la que los sentidos están acostumbrados a comportarse hacia sus objetos, ni tan difícil que ocasione que los sentidos sufran al esforzarse para conocerlo” (1963: 30).

Es esta ambigüedad la que Descartes traspasa al trazar una distinción absoluta entre el mundo de la ciencia y el dominio privado del estado mental. *Por un lado* existe el sonido y sus propiedades físicas y matemáticas: “Los cálculos sirven sólo para mostrar qué consonancias son las más simples, o, si se desea, las más dulces y perfectas; pero no necesariamente las más placenteras”. El adjetivo “dulce” se refiere a una propiedad objetiva de los sonidos –“la miel es más dulce que las aceitunas”– y de manera muy precisa connota la misma propiedad que la palabra “simple”, que se relaciona con una proporción matemática establecida. *Por otro lado*, siempre hay un estado mental inducido por la música, pero sin una propiedad objetiva del sonido que le corresponde: “No conozco ninguna cualidad en las consonancias que corresponda a las pasiones”. La proporción se ha dividido en dos nociones independientes: la proporción o relación matemática por una parte, y por la otra, la “relación entre nuestro juicio y el objeto; y debido a que los juicios de los hombres son tan diferentes, ni lo hermoso ni lo placentero puede afirmarse que niegan cualquier medida dada”.

Por lo anterior, no tiene sentido explicar la significación de una pieza de música, aun cuando tiene como objetivo ilustrar las palabras de un poema. Después de comentar extensamente la música compuesta por Boësset a un poema de Abbé de Cérisy –*Me veux-tu voir mourir, trop aimable inhumaine?*– Descartes concluyó: “Y ten conciencia de que es en

broma el que yo me haya extendido aquí, no para contradecirte, sino para atestiguar qué razones de este género, que dependen menos de la ciencia de la música que de la interpretación de una canción francesa, no me parecen ni matemáticas ni físicas, sino solamente morales. Con ayuda de tales razonamientos, podría fácilmente argumentar, no sólo con otro, sino contra mí mismo” (1967: 297). El sentido o el valor expresivo de la música tiene su origen en asociaciones subjetivas evocadas por el sonido: “En segundo término, lo que hace a alguna gente querer bailar, puede hacer a otros tener deseos de llorar” (1963: 252).

Los Galileo, los Mersenne y los Joseph Sauveur procedieron a construir una ciencia: “Es durante el siglo diecisiete que, paralelamente a la mecánica, de la cual es una rama, a pesar de tener desarrollos ciertamente independientes, la acústica rompe con el arte musical para convertirse en una verdadera ciencia del fenómeno sonoro” (Costabel, 1958: 510). Como una rama de la mecánica, la acústica no conoce más que figuras y movimientos. También se desarrolla al imponer un único modelo de explicación a todos los aspectos del fenómeno sonoro. La producción, comunicación y propagación, así como la transmisión al oído del fenómeno sonoro son estudiadas a partir del dominio de referencia que constituye las propiedades físicas susceptibles del análisis matemático de un sonido considerado como proceso vibratorio. El sonido pierde su cualidad, sólo tiene propiedades medibles.

Sin embargo, aunque el desarrollo de la física destruyó el lazo entre la ciencia y la teoría de la expresión de las pasiones en la música, lleva, por otro lado, a una pretensión asombrosa: que el sistema musical europeo está basado en la naturaleza de las cosas. En otras palabras, el desarrollo de la historia musical en occidente no es simplemente una larga marcha hacia la pureza de la música, sino también es la conquista de su verdad: la verdad es definida como *adaequatio rei et intellectus*, y la música –producto del intelecto y del deseo de conocimiento–, como la reproducción del mundo de los sonidos en su objetividad. La música es el reflejo de la estructura real del mundo.

¿Es creíble esta epopeya occidental sobre el camino real que conduce a la música, en su verdad y su pureza, a una música por fin racional, la meta implícita de toda evolución anterior? La música participaría entonces de ese gran movimiento de desencanto del mundo que vacía de dioses al cielo y a las obras musicales de su expresividad emotiva. Sin embargo, para Max Weber mismo, el gusano estaba en el fruto. Se deleitaba buscando las semillas de la irracionalidad en el sistema musical occidental –la organización asimétrica de la escala, dividida inequitativamente en una cuarta y una quinta. El sistema diatónico tampoco es una totalidad lógicamente cerrada. El profundo nietzscheísmo de Weber lo llevó a reconocer el fundamento irracional, la división ilógica que soporta todo el edificio del racionalismo. ¿Tal vez la música pura no sería otra cosa que la máscara más hipócrita asumida por una música incapaz de escapar de la impureza?

Pero es apropiado ir más allá y tomar en serio el planteamiento de Mauss: el hecho musical es tan complejo y heterogéneo hoy día como antes. La única diferencia es que se ha constituido un cuerpo de doctrina teórica –llamado música– que, procediendo por los caminos analizados por Weber, se ha separado gradualmente del conjunto de fenómenos (heterogéneos para nosotros) que forman el hecho musical. Es sólo para ciertos músicos y teóricos que la música es pura; de manera más precisa, nuestra música es pura porque es nuestra. Esto no es negar que la evolución de la música occidental haya contribuido por una parte a desprenderla de las totalidades en las cuales se integraba y a purificarla. Pero esa purificación era sólo relativa. Se formaron otros lazos, otras totalidades que no eran más puras que las primeras. ¿Es la existencia de un foso de orquesta o de un escenario teatral, el

cuarteto de cuerdas o la cantante, el concierto o la música de kiosko, el festival de música pop o el concierto, algo más natural y cercano a la música pura que el canto del santero que acompaña un rito religioso? Conviene entonces invertir la perspectiva: la música pura o restringida no es un primer y esencial dato; es un artefacto, resultado de un proceso arbitrario de subdivisión al seno del hecho social total, que aísla un dominio a partir del cual es imposible –y vano– reconstruir el conjunto.

Las ciencias humanas tienen la costumbre de demarcar, en la continuidad de los fenómenos, dominios más o menos delimitados en los que las prácticas socialmente reconocidas –religión, pintura, música– están separadas en segmentos sin ningún punto de contacto: sociología, psicología, historia de la religión, historia de la música, etc. Aunque es cierto que el hecho musical varía significativamente de una sociedad a otra, no es menos cierto que constituye, en un momento dado, una unidad global. Es por ello que las conexiones establecidas por las diversas ciencias humanas permanecen superficiales: no pueden, en la abstracción de su dominio, dar cuenta de las relaciones que unifican el fenómeno total –el hecho musical. No se trata de preconizar una ciencia “holista” que se reduciría a una verborrea desordenada sobre la dialéctica de la totalidad, sino por una ciencia que respete las articulaciones “naturales” de la práctica social.

Si reconocemos la existencia, siempre y en todo lugar, de una música generalizada e impura, que englobe a la música restringida o música pura, podemos intentar una reinterpretación diferente del sentido de la evolución que condujo a la música pseudo-pura. No es tanto un proceso de racionalización como un proceso de exploración y construcción: la música –y no sólo en el mundo occidental– sigue un doble movimiento de descubrimiento y producción. Pasar de una escala de tonos enteros a una pentatónica es, al mismo tiempo, descubrir un terreno desconocido y organizarlo; respetando, ciertamente, datos topográficos, pero a través de un acto productivo y arbitrario de construcción. El dodecafonismo es, por tanto, heredero legítimo de estas tempranas –y en gran medida hipotéticas– extensiones del campo musical.

Una de las primeras operaciones a través de las cuales se manifiesta este descubrimiento constructivo que opera en la música, es la división del continuo sonoro en notas separadas. Cualesquiera que sean las vías reales que llevaron del ruido al sonido, y la influencia de los instrumentos de altura determinada, una etapa esencial en la historia de la música es la creación de una escala. Esto sucedió cuando se consideró, por un lado, que una clase entera de sonidos constituye una clase de equivalencia –al ser, más allá de sus diferencias “éticas” concretas, “lo mismo”– y, por otro lado, que esta clase se opone a otras clases de sonidos. El mismo proceso se encuentra en el lenguaje y la música, y es lo que hará posible más tarde la notación, y posteriormente el análisis “émico”. Esta construcción es un producto cultural, presuponiendo lo que K. E. Boulding llamó transcripción: “Esto es, un registro bajo una forma más o menos permanente, que puede ser transmitido de generación en generación. En las sociedades primitivas y sin escritura, la transcripción toma la forma de rituales verbales, de leyendas, de poemas, de ceremonias, etc., cuya transmisión de generación en generación es siempre una de las actividades principales del grupo” (1961: 64-65). A partir de este momento es necesario aprender música –o el lenguaje: sus elementos, arbitrarios, están preestablecidos (Harris, 1971: 7-10).

La creación y el desarrollo de la notación musical ilustra de la manera más clara este proceso constructivo –*homo faber et symbolicus*– que opera en la música. A la transcripción directa, gracias a la memoria y a las prácticas de la colectividad, le sigue la transcripción “disociada”, “una transcripción que, en cierto sentido, es independiente del transcriptor, una

comunicación independiente del transmisor” (Boulding, 1961: 65). Escritura y notación musical son las dos formas paralelas de esta transcripción disociada que transforma profundamente las condiciones de intercambios lingüísticos y musicales: porque se puede de ahora en adelante trabajar con y sobre la transcripción disociada, en vez de trabajar directamente dentro del marco y bajo el control de las prácticas inscritas en la tradición cultural. Es desde esta perspectiva que hay que considerar a los sistemas de transcripción como “máquinas de comunicación”: a pesar de los interminables discursos sobre el fin de la escritura, estas herramientas también son herramientas de transcripción disociada. No son más “directas” que la escritura; su disociación no es del mismo tipo. Lo esencial es que permiten descubrir y construir.

C. Las músicas de hoy

La evolución de la música después de un siglo manifiesta la imposibilidad de permanecer dentro del marco de una supuesta música pura, que explota en el momento mismo en que Weber planteó su teoría sobre ello (1921); Ionisation de Varèse (1931) incorporó variables no tematizadas por la tradición musical occidental.

En ninguna parte el fracaso de esta supuesta búsqueda de pureza en la música se muestra tan claramente como en la evolución reciente de la música. Aproximadamente durante los últimos cien años se ha triplicado la extensión del campo musical, gracias a los “tres nuevos hechos” que P. Schaeffer recuerda al inicio de su *Traité des objets musicaux: la investigación etnográfica, la música experimental y el cuestionamiento que los compositores han llevado a cabo del sistema musical occidental* (1966: 16-18).

Esta triplicación de la extensión del campo musical inicialmente produjo un efecto de ruptura, un cuestionamiento de la universalidad del sistema musical clásico o –como una postura de repliegue– de su superioridad en relación con otros sistemas. Esto creó un efecto de distancia etnográfica, comparable a aquél que había provocado en el siglo dieciocho el conocimiento de las costumbres y creencias de los diferentes pueblos del mundo. Tomemos un ejemplo de la saludable revulsión producida por esta distancia: después de haber observado a otros con ojos de asombro, observémonos como esos otros. ¿Qué es un intérprete? Para nosotros, todavía, el intérprete está ahí; lo damos por hecho. Lo único sujeto a discusión es la libertad que el compositor puede –debe– otorgarle. Sin embargo, la obra nunca está abierta, no está más que medio-cerrada (Charles, 1971). Si comparamos la situación con aquéllas en las que no existe tal cosa como el intérprete, entonces podemos hacer la siguiente pregunta: ¿para qué sirve, cuál es la razón del intérprete? Podemos tematizar la función del intérprete, jugar con ella, reducirla, desarrollarla. El intérprete se convierte en una variable de la música, listo para integrarse, bajo las formas más diversas e inesperadas, en el proceso de construcción de nuevas músicas.

La segunda consecuencia de esta evolución es la dislocación interna del sistema musical. No sólo son las semillas de irracionalidad detectadas por Weber las que trajeron esta dislocación, es también y sobre todo la utilización de todas las posibilidades excluidas por la norma que continuamente aleja las fronteras de lo “componible” y de lo “escuchable”. No es tanto que una regla sea represiva, sino que hay una invitación permanente a violarla. ¿No es sintomático constatar que se codifican las reglas en el

momento mismo en que “espíritus malintencionados” empiezan a no seguirlos? El hecho es que nunca existe un sistema cerrado y estable. Éste existe sólo en la imaginación retrospectiva del teórico, que siempre aparece cuando la batalla ha terminado. La teoría es solamente un intento para justificar, por medio de “principios”, las regularidades más impactantes de una práctica común en un momento dado de su desarrollo. Asimismo, **la dislocación del edificio tonal no es más que el resultado de un descubrimiento, teórico y práctico: el hecho de que nunca hubo tal “sistema”.**

Sin embargo, junto a esta desintegración interna, ha ocurrido una dislocación externa que ha cuestionado el papel del sistema musical en el conjunto del hecho musical total. El cuestionar la armonía tradicional o darle nueva importancia a las duraciones y a los timbres es seguir operando dentro del marco de la música restringida, de la música pura. No obstante, paralelamente a esta evolución, ha ido surgiendo progresivamente otra, que es un ataque a la separación entre la música en el sentido restringido y las condiciones de su existencia. El músico puro aceptaba la existencia del cuarteto, la orquesta, la sala de conciertos, el director –instituciones de edades muy diferentes– como perfectamente naturales: *Le Sacre du Printemps* revolucionó ciertos hábitos de los compositores y del público, pero se presentó por primera vez en el Théâtre des Champs-Élysées, con músicos en trajes de gala, tal como en una pintura de Degas. La producción y la percepción, las instituciones, las reglas y los hábitos son reincorporados en el marco de la música, que se vuelve una música generalizada. De esta manera, han sido progresivamente revelados los diferentes componentes –las diferentes variables– que forman el hecho musical total. Para la tradición musical occidental, de San Agustín a Descartes o Rameau, las dos únicas variables de la música son el ritmo y la altura: “Los medios para este fin –es decir, las propiedades más asombrosas del sonido– son dos: sus diferencias consideradas en relación con el tiempo o la duración, y aquéllas en relación con la fuerza o intensidad del sonido considerado como grave o agudo” (Descartes, 1963: 30). Ni las intensidades ni los timbres se tomaron en cuenta de una forma sistemática. La variación, por medio de la cual se manifestaban las variables de la música, utiliza poco a poco estas dos propiedades, como se ve en el *Wozzeck* de Alban Berg. Pero el análisis –en sentido estricto– del hecho musical todavía va más allá. Cada momento de la práctica musical puede ser aislado y privilegiado para dar origen a nuevos tipos de variación: variaciones en las relaciones entre el compositor y los intérpretes, entre el director y el intérprete, entre los intérpretes, entre el intérprete y el escucha, variaciones sobre los gestos, aun sobre el silencio para finalizar en una música muda, que todavía es música a través de lo que conserva de la totalidad musical de la tradición. Es una música alusiva, una música que tiene sentido sólo en virtud de la diferencia cultural con la totalidad reconocida de la tradición de la que se tomó un fragmento particular de la actividad musical. Este es el sentido de las músicas silenciosas como la del grupo Zaj de Madrid (Charles, 1973).

De esta manera se ha desarrollado un proceso de autonomización relativa de las diferentes variables con las que se analiza el hecho musical. **El principio que gobierna esta autonomización es el siguiente: cualquier elemento que pertenezca al hecho musical total puede ser separado y tomado como variable de producción musical estratégica.** Esta autonomización juega el papel de una experimentación musical genuina al ser reveladas gradualmente las diferentes variables del hecho musical total. Se observa que un tipo particular de música ha hecho una elección entre esas variables, favoreciendo un cierto número de ellas. Dadas estas condiciones, el análisis musical deberá empezar por reconocer

estas variables estratégicas que caracterizan un sistema musical. La creación musical y el análisis de la música se ayudan mutuamente.

¿Significa esto que la música se está uniformizando para dar origen a una música de consumo unidimensional con una función ideológica y política? Esto es, como se sabe, tema favorito de los profetas del juicio final y el apocalipsis de los *mass media*, que han sido criticados pero que continuamente emergen de sus cenizas (*cf.* Bourdieu y Passeron, 1963). ¿Así que la música occidental está conquistando el mundo? Bueno, lo está haciendo en el momento de su propia desintegración, en el momento en que está preparada para recibir todas las sugerencias, todas las posibilidades que le ofrecen las otras tradiciones. ¿Acaso la música no es más que un objeto de consumo? ¿Estamos olvidando la verdad de La Palice de que mientras más se consume más se produce? ¿En algún momento se ha hecho, es decir, practicado tanta música como la que hacemos hoy en día? La música de fondo, la música dulce, embrutece y anestesia a los ciudadanos que se han convertido en masa; el artificio y la técnica están suplantando en todos lados a la naturaleza. Está claro, la música se ha deshumanizado. Como si la música pitagórica fuera una *Musica Humana...* o como si el piano dominical cantado por Laforgue representara el ideal de una música familiar y profunda, la única hecha a la medida.

Con respecto a la disociación entre una música seria y una música ligera, una música noble y una música vulgar, uno se pregunta qué fantasmas persiguen a aquéllos que la proclaman como una realidad definitiva, trágica. Porque lo que estamos observando en todas partes hoy en día es precisamente lo opuesto, una multitud de caminos donde todas las músicas se encuentran, toman prestado, se fusionan o se tocan unas a otras. Afortunadamente hay muchas músicas, y muy diferentes; la uniformización en la mala música es simplemente una ilusión de los que se aburren: *per troppo variar natura e bella...*

Si es cierto que la música es un proceso constructivo de descubrimiento, es por lo menos probable que no necesitemos temer la muerte de la música, lo que mucha gente hoy en día clama en los encuentros, para bien o para mal. ¡Tanto como no debe ser temido que la música de mañana sea idéntica a la de hoy, por más “avanzada” que sea! El anunciar la música del futuro es un ejercicio estéril si se trata de profetizar. Pero nos podemos permitir el entretenernos mediante ejercicios de prospectos musicales, cuyo único interés es el proponer diversos escenarios de evolución con base en las músicas de hoy en día.

Probablemente no pueda evitarse que continúe el movimiento de separación de las variables del fenómeno musical. Pero mas allá de la autonomía de las variables que son reconocidas más o menos como autónomas por la tradición musical occidental, aquellas variables que pertenecen a las dos dimensiones no desarrolladas por nuestra tradición, la dimensión de la producción y la dimensión de la recepción, gradualmente se liberarán. Existe ya desde hace mucho tiempo un tipo de arte visual basado directamente en los trucos, las ambigüedades, las propiedades específicas de nuestra percepción de la forma. La obra de Maurits C. Escher juega con la relación entre fondo y forma que constituía uno de los fenómenos favoritos de los seguidores de la *Gestaltpsychologie*. Hay muchas “ilusiones” acústicas (el efecto de máscara, por ejemplo), así como hay ilusiones ópticas: ¿por qué no explotarlas en una forma sistemática? Uno imagina entonces “aur art”, que sería el equivalente del op art... Está claro en todo caso que la dimensión perceptiva de la música ha sido hasta ahora el pariente pobre en el proceso musical, un poco como la fonética auditiva en la lingüística. La acústica psicofisiológica probablemente tiene reservados muchos descubrimientos y posibilidades constructivas para el músico.

Comentado [M1]: Variara muy amable y bella

Comentado [M2]: La etnografía, la música experimental y el cuestionamiento de los compositores sobre la música occidental.

Comentado [M3]: Palabra alemana que quiere decir conjunto, configuración, totalidad o “forma”. El todo es más que la suma de sus partes.

Es probable que el uso de computadoras, si se extiende, cambie ciertas condiciones del hecho musical (Mathews, Moore y Risset, 1974). De una manera más general, el esquema común a todas las prácticas musicales previsibles –y ciertamente habrá algunas no previsibles– se reduce a lo que podría ser denominado un juego musical: se establecen reglas, se producen (o no) sonidos, y esos sonidos crean efectos en los oyentes (que bien podrían estar limitados sólo al creador). Pero no hay garantía de que el oyente conozca, o reconozca, o quiera reconocer las reglas iniciales: él puede fabricarse otras. Lo que esto abre es la infinita variedad de juegos musicales posibles, una creación experimental que hace posible conocer mejor la música, y “a través de semejanzas y diferencias, debe dilucidar los hechos de nuestro lenguaje” (Wittgenstein, 1969: 74). El juego musical, que de acuerdo con Wittgenstein es el equivalente preciso del juego del lenguaje, revela la multiplicidad infinita de las formas de lo musical y, por lo tanto, de todas las formas simbólicas. La creación de un juego –“no se trata de explicar un juego del lenguaje por medio de lo vivido de nuestra propia experiencia, sino de establecerlo” (Ibidem: 76)– responde a una “propiedad fundamental de apertura del *a priori*” (Granger, 1969: 76), por lo que es posible hablar del “final del juego” en conexión con la música de hoy o de mañana (Deliège, 1974: 38). Sin embargo, en vez de vislumbrar un apocalipsis, debemos escuchar aquí la voz del *croupier*, anunciando un nuevo juego: “Caballeros, hagan sus apuestas...”

Por lo tanto, es muy probable que la gente continúe por un largo tiempo produciendo algo como música –esto quiere decir, algo que sea tanto una ruptura como una continuación de lo que entendemos hoy en día como música. Por eso es poco probable que tengamos que cambiar el término música, más allá de las transformaciones que experimente el hecho musical (Mathews, Moore y Risset, 1974: 268). La música ha conocido tantas revoluciones que una más, o algunas más, no lograrán extinguirla.

D. La música como forma simbólica

Para definir la música y entender su evolución es necesario concebirla como una forma simbólica.

¿Por qué describir la música, igual que el lenguaje, el dibujo o la religión, como una forma simbólica (Cassirer, 1972)? Para empezar, podríamos basarnos en autoridades científicas o filosóficas. De Head a Piaget, de Whitehead a Cassirer, de Freud a Jung, de Frege a Husserl, de Janet a Wallon, de Peirce a Morris, de Saussure a Buysens, y de Wittgenstein a Carnap hemos visto un gran movimiento de reflexión y análisis que conduce al campo de los fenómenos simbólicos que ha llevado a algunos a proponer la existencia de una función simbólica específica. ¿Pero en qué son simbólicos la música o el lenguaje?

a) La familia del signo

El punto de partida para todas las definiciones del signo se encuentra, tanto para los escolásticos como para los teóricos contemporáneos, en un dato intuitivo que es difícil de aterrizar de una manera rigurosa. Se trata de la noción de representación o de evocación, resumida en la frase *aliquid stat pro aliquo*. Todos los intentos de definición se basan finalmente en este “indefinible” (Granger, 1971: 72), cuyo contenido siempre está presente en el vocabulario heterogéneo utilizado para referirse al signo: remisión, sustituto,

Comentado [M4]: Reemplazar una cosa por otra.

representación, significado, etc. Pero probablemente es mejor optar por el término más neutral de “remisión” planteado por Granger, que se limita a sugerir el carácter relacional del signo; lo que los escolásticos denominaban *ordo ad alterum*, que simultáneamente implica una conexión y una disociación entre dos elementos. Posiblemente la fórmula de Gomperz retomada por Janet expresa de mejor manera el modo de existencia del signo: es eso y no es eso (Gomperz, citado en Bühler, 1933: 28; Janet, 1935: 217).

Pero tan pronto como salimos de esta intuición torpe pero incuestionable, los intentos por constituir una semiología global que se basen en la clasificación de sustitutos simbólicos sólo nos llevan a distinciones sutiles e insostenibles, a problemas confusos que no admiten solución, a teorías vagas e inservibles que no hacen avanzar ni un milímetro nuestro conocimiento de los procesos simbólicos.

Si no podemos, cuando se trata del hombre, distinguir el índice o el síntoma del signo o del símbolo, es debido a que la evocación puede estar igualmente presente en ambos casos. Es sorprendente descubrir que, cuando intentamos distinguir el índice del signo, estamos obligados a apelar ya sea a animales para definir el índice –porque creemos estar seguros de que no hay una evocación– o a una caracterización externa del significante: es un “significante indiferenciado en el sentido de que consiste de una parte o un aspecto del significado” (Piaget e Inhelder, 1969: 75). Pero en ese caso, ¿por qué negar que hay una evocación del conjunto ausente por medio de la parte presente? O entonces, el humo que evoca el fuego no es solamente un índice, sino un signo.

Definir la señal es una operación igualmente delicada cuando rechazamos la alternativa sencilla de definirla por el experimento del reflejo condicionado y por la función que parece cumplir en los animales. En lo que concierne al hombre, la misma señal virtualmente acarrea una evocación. Los llamados del clarín ciertamente son señales –y órdenes– pero también son símbolos, que remiten a significados y son al mismo tiempo valorizados.

El hecho es que, desde la primera aparición de la función semiótica en el niño, la evocación siempre es una posibilidad. Como observaron claramente los escolásticos, todos los sustitutos constituyen una categoría definida por la relación de un sustituyente con un sustituido. Y esa fertilidad simbólica hace imposible cualquier clasificación precisa de tipos de signos que se queda en criterios abstractos (presencia o modo de evocación). Acordémonos de la lección de Peirce: cada signo es al mismo tiempo, en grados variables, ícono, índice y símbolo (Jakobson, 1966: 26).

Cualquiera que sea la clasificación de los signos o las definiciones seleccionadas como marco de referencia, la música ocupa un lugar indiscutible en el mundo de lo simbólico. Al adoptar la tripartición de Peirce, los fenómenos sonoros producidos por la música ciertamente, al mismo tiempo, son íconos: pueden parecer y evocar los sonidos del mundo, pueden ser imágenes de nuestros sentimientos –una larga tradición que difícilmente podría considerarse como nula y vacía los ha considerado como tales, son índices: dependiendo del caso, pueden ser la causa, la consecuencia o meramente los concomitantes de otros fenómenos que sirven para evocar; y son símbolos: entidades definidas y preservadas por una tradición social y un consenso que les da el derecho de existir. La música es, por turnos, señal, índice, síntoma, imagen, símbolo y signo (sobre este punto, *cfr.* Nattiez 1975, parte 2, capítulo 1).

Tomemos prestado el análisis de eventos religiosos simbólicos del antropólogo V. W. Turner: tienen un aspecto exegético, un aspecto operacional y un aspecto posicional (1968: 17). La música tiene ciertamente un aspecto exegético: comentarios religiosos, filosóficos o

Comentado [M5]: Una orden a otra.

Comentado [M6]: Continente, es el que designa algo.

Comentado [M7]: Representación mental, es lo designado.

Comentado [M8]: Mantiene una relación directa con su referente o la cosa que produce el signo: el suelo mojado, indicio que llovió; huellas, indicio de pasos de un animal.

Comentado [M9]: Combinación de un concepto (significado) y una imagen acústica (significante). la unidad lingüística es una entidad biplánica compuesta por dos términos: un concepto y una imagen acústica. El concepto esta archivado en la mente de los hablantes de la lengua y puede ser descripto como un haz de elementos mínimos de significado, de modo tal que el concepto “perro” se expresaría como el conjunto integrado por “animal”, “mamífero” “canino” “masculino”. En cambio, la imagen acústica no es el sonido (cosa netamente material), sino la huella psíquica que deja en nuestro cerebro.

Comentado [M10]: •Su sentido no es tanto la comunicación sino la indicación, la orden, advertencia, prohibición o instrucción.

•La Señal debe introducirse en el campo de visión del individuo aún en contra de su voluntad

•Generalmente su código de color ya ha sido aprendido. Rojo-Prohibitivo, Amarillo-Preventivo, Azul-Comunicativo

Comentado [M11]: Para Peirce: signo lingüístico es una entidad de tres caras: el referente, el significante y el significado. El referente es el objeto real, al cual hace referencia el signo. El significante es el soporte material o sustancia, lo que captamos de acuerdo a los sentidos. El significado es la imagen mental que se forma en el signo (concepto/abstracción de ese algo).

Comentado [M12]: Signo que poseé alguna semejanza o analogía con su referente. Ejemplos: una fotografía, una estatua, un esquema, un pictograma.

Comentado [M13]: Signo cuya relación con el referente es arbitraria, convencional.

Ej: Las palabras habladas o escritas; la cruz roja.

Comentado [M14]: es un concepto que involucra una interpretación crítica y completa de un texto, la exégesis presupone un intento de ver el texto objetivamente.

psicológicos revelan el significado de los sonidos. También tiene un aspecto operacional: para la música el significado incluye “no sólo lo dicho sobre ella, sino también cómo es usada”. Y tiene un aspecto posicional: el elemento musical tiene significado sólo cuando es modificado o relegado por “los símbolos cercanos en el espacio de una configuración y en el tiempo al interior de un sistema dado” (*Ibidem*: 17).

El criterio de la intención para comunicar no es más eficaz. Ciertamente, en general se mezclan dos fenómenos al utilizarse este criterio: en primer lugar, la intención de establecer algún tipo de contacto o relación con un *alter ego*; pero al mismo tiempo y subrepticamente, se entiende por ello la transmisión de una información de tipo conceptual, es decir, traducible unívocamente en palabras. La música no responde al segundo aspecto de este criterio, pero sí responde perfectamente al primero. La paradoja, de hecho, es que en muchas circunstancias el mismo lenguaje no responde al segundo; de tal manera, el problema de las funciones –o de la función primaria, fundamental– del lenguaje es más un problema escolástico que real (Richelle, 1971: 113-26): comunicación e información, cognitivo y afectivo, o las funciones enumeradas por Bühler y Jakobson, no hacen posible definir funciones específicas de manera precisa, menos aún jerarquizarlas.

Sin lugar a dudas se hará la objeción: ¿el supuesto significante sonoro tiene un significado, un referente? Sea nuestra primera respuesta otra pregunta: ¿cuál es el referente de las palabras “unicornio”, “Dios”, “abracadabra”, “Francia” o “meditación”? En segundo lugar, ¿qué es un significado verbal, tomado siempre como modelo? Oigo la palabra “silla”; oigo hablar alrededor mío. ¿Qué pienso? Oigo algunos compases de *Don Giovanni* o de la Sonata op. 106; ¿qué hago? ¿Siento, sueño, comulgo, imagino, digiero? Debe admitirse que es muy difícil erigir una barrera. Si con Quine pensamos que el problema de la significación juega hoy en día el mismo papel de divertimento profundamente filosófico que el que jugaba anteriormente el problema de la existencia de Dios, podemos estar tranquilos. Describamos la música, la religión o el lenguaje antes de preguntarnos de qué manera son parte del pensamiento.

La evidente paradoja de la música, que la hace uno de los dominios cruciales de lo simbólico, puede resumirse en las palabras de Alain: “Es por eso que, en un sentido, la música no tiene ningún poder descriptivo, mientras que en otro sentido posee un prodigioso poder de evocación” (1958: 513). Y fue la misma conclusión que llevó a S. Langer a definir la música –ciertamente una forma simbólica– como un símbolo no consumado (1957: 240). Por un lado, la presencia irrecusable de la evocación, por otro, la imposibilidad de explotarla, es decir, de verbalizarla de una manera unívoca. Básicamente, la fuente del error es creer que el lenguaje constituye el modelo de todos los fenómenos simbólicos. Al respecto, el estudio de la música aporta una corrección y una contribución esenciales al conocimiento de lo simbólico: hay más en lo simbólico que el concepto fantasmal.

De manera que la palabra signo sirve para designar una familia poco definida de realidades emparentadas que en mayor o menor medida forman parte de esta disociación y de esta remisión definitorias.

b) Las reducciones de lo simbólico

Sin embargo, a pesar del reconocimiento general de la existencia de lo simbólico y de esta propiedad especial de remisión que le es atribuida, lo simbólico es negado como tal tan pronto como es reconocido. La noción de “remisión” es reducida, al final de una desviación más o menos larga, a una remisión a alguna cosa: el simbolismo se transforma continuamente en alegoría. Ya sea un alegorismo marxista o un alegorismo freudiano, las

Comentado [M15]: Segunda personalidad de alguien.

Comentado [M16]: referente es uno de los tres componentes del signo que consiste en el objeto real (mesa) al que éste alude. En el caso del signo *mesa*, por ejemplo, es el objeto real aludido por el significante y el significado restantes que componen el signo.

teorías de lo simbólico proponen una sola llave que abre milagrosamente todas las puertas, tan dogmáticamente como el alegorismo durkheimiano de la religión. Los estructuralismos también son alegorismos que olvidan el hecho fundamental destacado por Peirce: que la remisión del signo, en el movimiento de los interpretantes que se generan unos a otros, es un proceso infinito.

La teoría reciente de Sperber (1974) es un testimonio perfecto de la reducción intelectualista del símbolo que finalmente le niega su carácter estrictamente simbólico. Para Sperber, el saber simbólico se opone al saber semántico, que tiene que ver con categorías y no con el mundo, y al saber enciclopédico, que tiene que ver con el mundo. En otras palabras, él utiliza y rebautiza la antigua oposición entre proposiciones analíticas y proposiciones sintéticas, de la cual lo menos que puede decirse es que está lejos de ser clara y bien definida. El saber simbólico está más cerca del saber enciclopédico que del saber semántico debido a que, como con el primero, sus datos son infinitos. Pero por otro lado, el conocimiento simbólico se construye sin tomar en cuenta las implicaciones y contradicciones entre las diferentes “proposiciones” simbólicas, mientras que “nuestro conocimiento del mundo se construye articulando proposiciones de acuerdo con estas relaciones, aceptando una proposición sólo junto con sus implicaciones, por lo menos las más obvias, y de manera similar evitando las contradicciones” (*Ibidem*: 106).

Si el distinguir los dos tipos de proposiciones –analítica y simbólica– puede tener un sentido y un interés dentro de un sistema formal, no tiene ninguno cuando lo que está en juego es una lengua natural. Uno no puede entender por qué la proposición “este león es un animal” es analítica, bajo el pretexto de que “no es saber nada sobre los leones, ni siquiera que existen... sino solamente algo sobre el sentido de la palabra león” (*Ibidem*: 103). De hecho, este tipo de préstamo –muy a la moda en la lingüística– de nociones lógicas de un carácter poco determinado no sirve para nada, porque desafortunadamente no hay nada en la vida cotidiana que distinga las entidades o proposiciones “simbólicas” de aquéllas que no lo son: “Objetos físicos son importados conceptualmente a la situación como intermediarios convenientes –no por definición en términos de la experiencia, sino simplemente como entidades irreductibles comparables epistemológicamente a los dioses de Homero. Por mi parte, como físico profano, creo en los objetos físicos y no en los dioses de Homero; y considero que es un error científico el ver las cosas de otra manera. Pero en cuanto al fundamento epistemológico, los objetos físicos y los dioses difieren sólo en grado y no en naturaleza” (Quine, 1961: 44).

Porque hay, en el mundo de lo simbólico, implicaciones y contradicciones entre las proposiciones, y la existencia de grandes sistemas míticos es una buena prueba del grado de sutileza que pueden alcanzar las construcciones teóricas del simbolismo religioso, y la razón opera tanto en esos sistemas como en el conocimiento “empírico” del mundo. Lo que se manifiesta en la teoría de Sperber es el prejuicio empirista-racionalista: hay ciencia –o el saber empírico– que dice la verdad, lo que es, y hay lo simbólico, lo imaginario, que confabula libremente. El pensamiento simbólico está hecho de “pedacería” que no puede entrar tal cual en el marco de las “representaciones conceptuales”: hemos aquí muy cerca de la religión vista por Voltaire y el Presidente de Bosses. El simbolismo es tan “conceptual” como el saber científico o empírico. El saber científico o empírico son, también, fenómenos simbólicos.

Lo simbólico no es, pues, la libertad para confabular sin obligación ni sanción frente a lo serio de la técnica o la ciencia. Comprender lo simbólico es, para empezar, describir los sistemas en los que se encuentra incorporado.

Comentado [M17]: Que te lleva a otra parte. En un libro, indicación para acudir a otro lugar del libro.

Comentado [M18]: es el estudio del significado de las palabras del lenguaje.

Comentado [M19]: Es un producto lógico del pensamiento que se expresa mediante el lenguaje, sea éste un lenguaje común, cuando adopta la forma de oración gramatical, o simbólico, cuando se expresa por medio de signos o símbolos. En Lógica tradicional se distinguen la proposición y el juicio, por cuanto la primera es el producto lógico del acto por el cual se afirma o se niega algo de algo, mientras ese acto constituye el juicio. Para Aristóteles, proposición es un discurso enunciativo perfecto, que expresa un juicio y significa lo verdadero y lo falso.

Comentado [M20]: es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es el conocimiento científico. Diferente de la doxa, conocimiento vulgar u ordinario del hombre.

c) *Las tres dimensiones: lo poético, lo neutro y lo estético* *poiesis logocéntrica creación desde la razón. La creación que no es supeditada al logos, si no mas bien a la creación del arte. La música solo la podemos estudiar en su huella, ya no se utiliza neutro, ahora se utiliza más inmanente (sin movimiento, sin transformación. Estético es una codificación, recodificación y de creación, proyectar una serie de imagenes de nosotros mismos. La interpretación está condicionada por un contexto. Obra colectiva, mecanismo atravesado por censura.*

Dentro de esta familia –en el sentido más amplio– de signos es apropiado formar clases funcionales: las operaciones o procesos simbólicos que necesitan, si no de comunicación en el sentido estricto de la palabra, por lo menos de una red de intercambios entre individuos. Este es el caso del lenguaje, la pintura y las artes plásticas, de la música, de la religión y de la ciencia.

También conviene reconsiderar el esquema de comunicación, comúnmente adoptado como modelo analítico de los procesos sociales y de los procesos simbólicos. Se trata de un esquema mecanicista, que consiste en interpretar los procesos de comunicación humana con referencia a las construcciones artificiales de los técnicos de la comunicación, es decir, de la transmisión de la información. Como todo modelo, a lo más tiene un valor local; bajo ninguna circunstancia puede tomarse como *el* modelo que explica todas las propiedades de la comunicación humana. Ahora bien, en el caso de la transmisión artificial de información, la hipótesis fundamental es que hay una información única y bien definida para transmitirse, todo lo demás no será más que ruido; es la misma “realidad” la que se encuentra al principio y al final del circuito de comunicación. Esta hipótesis es peligrosamente imprecisa y engañosa tan pronto como pasamos de la comunicación artificial de información a un acto concreto de comunicación humana, un hecho social total.

El lenguaje, la música o la religión nos obligan a emprender un análisis tripartito de su existencia, sin el cual no es posible ningún conocimiento preciso. Lévi-Strauss nos recordó hace poco que “la situación particular de las ciencias sociales es de un tipo diferente, que le da importancia al carácter intrínseco de su objeto, de ser, a la vez, objeto y sujeto o, hablando el lenguaje de Durkheim y Mauss, ‘cosa’ y ‘representación’”. La razón no es tanto que la observación participa en el objeto observado, sino que el objeto es inseparable de los procesos de producción y recepción que lo definen, de la misma manera que las propiedades del objeto abstracto, en contraste con lo que pasa en las ciencias de la naturaleza como se constituyeron desde Galileo y Descartes –es decir, gracias a la distinción entre cualidades primarias y cualidades secundarias– “... la historia prueba que una ciencia satisfactoria no necesita ir tan lejos y que puede, a través de los siglos y eventualmente de los milenios (debido a que no conocemos cuándo alcanzará su objetivo), progresar en el conocimiento de su contenido bajo el amparo de una distinción eminentemente inestable entre las cualidades peculiares del objeto, que son las únicas que se busca explicar, y otras que son función del sujeto y cuya consideración puede ser dejada de lado” (Lévi-Strauss, 1950: xxvii-xxviii).

No es solamente cuestión de reconciliar lo objetivo y lo subjetivo para aprehender un hecho social “como una cosa de la que, sin embargo, una parte integral es la aprehensión subjetiva (tanto consciente como inconsciente) que tendríamos de ella si, irremediamente humanos, estuviéramos experimentando el evento como nativos, más que observándolo como etnógrafos”. De hecho no es posible seccionar, reducir a unidades y

Comentado [M21]: La palabra Griega ‘poiesis’ significa ‘creación’, o ‘producción’, viene de la palabra ‘poien’ que significa ‘hacer’ o ‘realizar’. Entendemos por poiesis todo proceso creativo. Es una forma de sabiduría, y conocimiento, también una forma lúdica, algo alegre, que está vivo. La expresión no excluye el juego, puesto que el hombre que juega es ya un hombre que sabe. entonces productivo, creador, pero siempre sujeto a reglas.

Comentado [M22]: Lo que se escucha.

organizar un “objeto” simbólico si no es sobre la base de las tres dimensiones que necesariamente presenta, si bien es cierto –como lo hemos visto– que las definiciones más triviales de la música no pueden evitar referirse a una u otra de esas dimensiones.

En primer lugar es una producción y no solamente una emisión, como se acostumbra decir cuando se utiliza el modelo engañoso de la comunicación. La música está, así, cercanamente ligada a la técnica de la voz y del instrumento, técnica del cuerpo y del objeto. Esta producción es una creación y como tal no puede ser reducido a una explicación puramente intelectual o teórica. De acuerdo con lo que virtualmente sólo los modernos tomistas nos han hecho recordar, las artes de lo bello son artes *poiéticas* (Gilson, 1958 y 1963). Hacen que al ser le llegue una nueva realidad. Así concebimos que esta realidad no “significa” directamente nada, si por significación entendemos la pura presencia de un contenido explícito y verbalizable en un “significante” completamente transparente.

El objeto musical es recibido por el oyente, por el participante en la ceremonia o en el concierto –sin olvidar al productor mismo. Sin embargo, como lo destacó Valéry, nada garantiza que haya una correspondencia directa entre el efecto producido por la obra de arte y las intenciones del creador. Todo objeto simbólico presupone un intercambio en el que el productor y el consumidor, el emisor y el receptor, no son intercambiables y no tienen el mismo punto de vista sobre el objeto, al que no constituyen en ningún sentido de la misma manera. Conviene por lo tanto distinguir una dimensión poiética y una dimensión estética del fenómeno simbólico (Valéry 1957: 1311). Pero el fenómeno simbólico también es *objeto* –materia sujeta a una forma. A estas tres modalidades de existencia corresponderán tres dimensiones del análisis simbólico: el análisis poiético, el análisis estético y el análisis “neutro” del objeto.

La realidad producida por el conducto simbólico toma su lugar al lado de las otras realidades del mundo y se convierte en objeto. Por lo tanto, podemos intentar describirlo. ¿Pero cómo dejar de notar que los métodos más efectivos para describirlo, como han sido forjados en lingüística o en música, se basan en lo que puede ser denominado como sustitutos de conducción simbólica? Las operaciones de conmutación, los procedimientos para aislar las unidades *émicas* someten el análisis inmanente del objeto a un criterio que no es él mismo inmanente, sino que es tanto poiético como estético: es un *juicio* que define una clase de equivalencia. De esta manera se da una separación metodológica esencial, en cuanto a que el paso a la formalización se lleva a cabo sólo gracias a que tomamos en cuenta el carácter simbólico del objeto, esto es, la triple dimensión que es la única que hace posible su análisis “inmanente”. Planteándolo de otra manera, el análisis *émico* se basa en el conjunto de fenómenos que forman el proceso simbólico.

La necesidad de distinguir las tres dimensiones en el proceso simbólico se encuentra tanto en el lenguaje como en la música. En la lingüística, el ejemplo más característico es formulado por la fonética: “El error de base se encuentra en la creencia (tanto en Jakobson como en los defensores de las dos aproximaciones generativas) de que hay un marco fonético universal: con esto no queremos decir que ‘cualquier marco universal es tan bueno como cualquier otro’, sino que ‘marco fonético universal’ no es una expresión con sentido. Lo que de hecho es necesario es un marco universal para cada aspecto de la fonética: un marco perceptual, un marco acústico, y un marco articulatorio” (Fudge, 1972: 174). Las unidades fonéticas pueden distinguirse y definirse, ya sea al nivel de la producción (fonética articulatoria) o al nivel de la percepción (fonética auditiva) o, en tercer lugar, al nivel de la sustancia física del signo (fonética acústica). Y contrariamente a lo que un cierto número de *amateurs* o aun lingüistas no-fonéticos creen, no hay ninguna razón para pensar que las tres

Comentado [M23]: Tomás de Aquino, proposición del problema; argumentos en contra; argumentos a favor; prueba de la tesis, y solución de las objeciones

Comentado [M24]: Inherente a algún ser o unido de un modo inseparable a su esencia:

aproximaciones llevan a las mismas unidades. Por un lado, un sonido que produce los mismos efectos acústicos y auditivos puede generarse por diferentes medios articulatorios; por otro lado, una misma unidad definida desde el punto de vista acústico puede ser interpretada de manera diferente, según el marco perceptual del oyente (Malmberg, 1971).

La aparición reciente en ciertos generativistas de la noción de una “estrategia perceptiva” es otro ejemplo –éste sintáctico– de la necesidad de recurrir, en el análisis, a todas las dimensiones del proceso simbólico (Ruwet, 1972b: 252-86). Si el modelo de reconocimiento –de percepción– de un enunciado hace necesario plantear la existencia de estrategias que a partir de índices despejan las relaciones entre los elementos del enunciado, ¿por qué no seguir todas las implicaciones?, en cuyo caso no hay ninguna razón para aceptar la hipótesis de una estructura profunda –única e intangible– que correspondería al mismo tiempo a las propiedades inmanentes del enunciado, a las estrategias de recepción y a las estrategias de producción del lenguaje. El análisis sintáctico comete el mismo error que la fonética clásica, para la cual la articulación de los sonidos era suficiente para explicarlos.

Sucede lo mismo en la música. ¿Por qué suponer que hay –o que debería haber– una correspondencia exacta entre una partitura, su producción por el compositor y su recepción por el oyente? El ejemplo de obras contemporáneas es iluminador: no hay relaciones simples entre las estrategias compositivas de Berio o Xenakis, las características inmanentes de la partitura –sin mencionar el objeto sonoro mismo– y los elementos retenidos por el oyente (Naud, 1974). De ahí la objeción que puede formularse al análisis propuesto por Ruwet cuando expone las contradicciones de la música serial. Es cierto que, en el caso de la técnica serial, parece haber una enorme distancia entre, digamos, lo que está escrito y lo que se escucha (Ruwet, 1972a: 23-40). Pero es más un asunto de grado que de naturaleza: ¿hay correspondencia absoluta entre una fuga escrita y una fuga escuchada? (Francès, 1958: 229-46) La percepción de la música está basada en la selección, de entre el continuo sonoro, de estímulos organizados en categorías que surgen en gran parte de nuestros hábitos perceptivos. Sin duda se produjeron para la música barroca, por ejemplo, una difusión y una familiarización que han hecho posible un encuentro entre las intenciones del compositor, la música y las interpretaciones del escucha, pero esto sólo dentro de ciertos límites, porque la música barroca no se presenta como un conjunto homogéneo y único, más que cuando es vista desde muy alto. La intercomprensión musical –es decir, la correspondencia más exacta posible entre la producción y la recepción– es simplemente un caso límite, un ideal que nunca se logra.

Tampoco es esencial clasificar los signos de manera abstracta en tipos y especies; conviene estudiar las conductas en las que entran y los cuasi-sistemas que constituyen. Más que empezar por preguntarse si los signos –o las unidades– musicales son índices, íconos o símbolos, es mejor describir las propiedades que despliegan en los conjuntos a los que se incorporan.

d) Sistemas simbólicos

Lo que existe en realidad son dominios simbólicos, articulados de manera diferente según las diferentes sociedades, pero que constituyen en cada una un conjunto reconocido por la colectividad. Es tentador, por lo tanto, hablar de un “sistema simbólico”.

Para Granger, un sistema simbólico es “un conjunto de signos dados o construibles” (1971: 74). Es, por lo tanto, el carácter cerrado lo que define al sistema simbólico: los signos, o bien están dados en una lista finita, o bien pueden ser contruidos de acuerdo con

ciertas reglas de construcción que, por más libres que sean, nos llevan a la segunda condición de constructibilidad efectiva. En el sistema más abierto, lo cerrado es virtual, siendo entendida esta virtualidad “ya sea como una posibilidad indefinida de que nuevos *signos* sean generados por medio de una regla unívoca –como sucede con las figuras de un sistema de numeración– o como una posibilidad de que nuevos *signos* sean generados bajo ciertas limitantes que, sin embargo, dejan que su producción sea parcialmente arbitraria” (*Ibidem*: 75).

Pero debemos distinguir entre el sistema descrito y el sistema propuesto. Los sistemas simbólicos de Granger no son sistemas descritos, sino sistemas propuestos, es decir, son separados por hipótesis de cualquier tipo de proceso de producción o de recepción. Es por eso que ellos mismos están sujetos a un análisis semiológico, que los vuelve a sumergir en la totalidad de la cual fueron generados. Pero un proceso simbólico como el lenguaje o la música no son, en el sentido de Granger, un sistema. La ambigüedad radica enteramente en la palabra “regla”; la práctica social presenta un amplio rango de regularidades, del uso a la costumbre, de la costumbre a la obligación (*cfr.* Weber, 1971: 27 y Bourdieu, 1972: 206). En un extremo se encuentra la regularidad observada, en el otro, la regularidad exigida. El éxito de la noción de “código” radica casi enteramente en este doble sentido: de la existencia de una norma (las reglas de parentesco o las reglas de contrapunto) uno procederá sin cuidado, a construir un sistema más o menos formal (estructura de parentesco, reglas de generación de una gramática o de la armonía). Uno se olvida que al hacerlo siempre hay una discrepancia entre la regularidad de la norma y la regularidad de las prácticas: todos los estructuralismos descansan en el desconocimiento de esta discrepancia.

Esa es la razón por la que no podemos seguir ni a Granger cuando afirma que la segunda articulación del lenguaje es un sistema formal (1971: 80), ni a Barbaud cuando proclama que “la música es una disciplina científica” (1968). Un sistema formal describe de una manera más o menos adecuada ciertas propiedades locales de un proceso simbólico, pero en ningún caso es idéntico a él. Esto es cierto con respecto a las propiedades del mundo físico y aun con respecto a las propiedades de las teorías matemáticas: “Así, para cada teoría intuitiva (T) se puede esperar tener que emplear no una sino varias axiomatizaciones; cada axiomatización local (S) comparte con la morfología intuitiva (T) una ‘zona de contacto’ (Z) para la que es válida; pero en cuanto se construyen fórmulas en (S) que son demasiado largas y demasiado complicadas, la inteligibilidad desaparece” (Thom, 1970: 231).

El aspecto formalizable de los procesos simbólicos no debe hacer olvidar su carácter biológico. No debemos descartar la hipótesis de un valor adaptativo primordial del arte, y, por lo tanto, en particular de la música (Young, 1971: 519). El trabajo, el lenguaje, la religión y el arte ciertamente colaboraron en la construcción de la cultura sin que sea posible pronunciarse sobre el papel decisivo de esta o aquella forma simbólica.

Es posible –como lo hace Leroi-Gourhan (1965: 95)– sustentar una biología del arte en los valores y los ritmos que organizan tipos elementales de comportamiento: comportamiento nutritivo, comportamiento afectivo y comportamiento de situación espacio-temporal. Sin embargo, estos cimientos biológicos no podrían, bajo ninguna circunstancia, explicar comportamientos estéticos que implican un proceso de simbolización: “...la simbolización inteligente es capaz de volverse desde la cima hasta las profundidades de la base, y todo en el hombre es capaz de ser asimilado por los procesos de pensamiento estéticamente constructivo” (*Ibidem*: 96). Lo anterior quiere subrayar que **no**

Comentado [M25]: es una premisa que se considera «evidente» y es aceptada sin requerir una demostración previa.

hay música sin la construcción de sistemas acústicos simbólicos capaces de remitir a todas las esferas de la experiencia. La música es ciertamente un hecho antropológico total.

Es por ello que los procesos simbólicos no son, en el sentido estricto de la palabra, sistemas. Son procesos organizados, series de conductas reguladas, significantes, dotadas de una estabilidad relativa. La anatomía y la fisiología de esas organizaciones son más flexibles que en los organismos vivientes, pero al mismo tiempo están en ciertos niveles cerca de una sistematización formal que anuncian y de la cual constituyen los esbozos iniciales. En este sentido, es legítimo hablar de formas o cuasi-sistemas simbólicos.

II. EL ANÁLISIS DE LA MÚSICA

No puede haber explicación científica o filosófica exhaustiva de la existencia de ningún existente (Gilson, 1963: 76).

A. Musicología y análisis musical

Aquello que caracteriza a la musicología y al análisis musical es su carácter reciente –el estudio “objetivo” de la música data de ayer, ¡y eso sí acaso!–, las pesadas presuposiciones que los guían y que son el legado de su historia, y finalmente su confusión, con respecto tanto a principios como a métodos.

Si hay un hecho musical, ¿cómo debería ser estudiado?

a) Las tres dimensiones del análisis musical a través de la historia

El proyecto de dar cuenta de la música en sus más variados aspectos no data sino de ayer. El estudio de la música en el mundo occidental bien parece haber pasado a través de un cierto número de etapas, la evolución de las cuales revela las dificultades experimentadas para llegar a describir “objetivamente” el hecho musical. Los primeros “análisis” de la música son teorías filosóficas, casi enteramente separadas de la práctica musical efectiva: “Una vez conocidas las reglas y los preceptos de la lógica, ofreciendo el profesor su demostración al enseñar el tema, no encontramos dificultad alguna en utilizarlos para aplicarlos a éste o aquel caso; es suficiente que se dé tal caso para aplicarle las reglas y cubrirlo sin que tal caso tenga nuevas dificultades para ser vencidas. Así como el que posee el arte de la música o toca la cítara es capaz, con base en los mismos preceptos del arte, de utilizar sus dedos en cualquier instrumento que le sea dado” (Jean de St. Thomas, citado en Gilson, 1958: 133-4).

El término análisis, aplicado a la música, data de fines del siglo XIX. El análisis musical tiene su historia. Anteriormente al siglo XIX sólo había manuales que proporcionaban principios y reglas de producción de una obra “buena”. Como la primera etapa de la lingüística distinguida por Saussure, la primera etapa en el estudio de los hechos musicales es simultáneamente normativa y poética: “Solamente tiene como objetivo proveer reglas para distinguir formas correctas de formas incorrectas” (Saussure, 1922: 13). Los títulos de los trabajos teóricos del periodo barroco revelan esta doble intención: *Regole per il contrapunto* (A. F. Bruschi, 1711), *Nuevo Metodo de Cifre* (N. Doisi, 1630), *L'Arte del contraponto* (G. M. Artusi, 1598), *Nouvelle Méthode de musique pour servir*

d'introduction aux acteurs (M. Marais, 1711), etc. (cfr. Bukofzer, 1948: 417-31). En ese periodo se aceptaba que un “*amateur*” –o, usando el vocabulario de ese tiempo, un “curioso”– no pudiera entender la música (o el dibujo, o la pintura), a menos que también fuera un “*connaisseur*”, es decir, excepto si supiera cómo producir una obra, siendo ésa la única manera para juzgarla objetivamente. Esa es la significación profunda de las reglas –academicismo o clasicismo– en la música o en la literatura. Aun en el contexto de la teoría de los afectos, lo importante no es sentirlos: el problema (poiético) que uno se plantea es conocer cómo producirlos.

Durante el siglo XVIII hubo un cambio gradual de punto de vista: previamente el arte había sido concebido como una técnica, es decir, había sido visto principalmente desde el punto de vista del creador. Sin embargo, poco a poco –hay que recordar que fue en el siglo XVIII cuando se estableció la estética, el nombre de la cual revela asombrosamente los fundamentos sobre los que se basa– el punto de vista privilegiado se convirtió en el del consumidor, observador o escucha. Así se explica el nacimiento de la crítica musical, que fue virtualmente contemporánea a la crítica de arte. Ahora es una cuestión de dar cuenta de la música, no a los *connaisseurs*, sino a los curiosos, *amateurs*, para quienes no era necesario multiplicar los análisis técnicos. Basta con decir lo que la música provoca, lo que sugiere; para Diderot, la música nos habla directamente, como en *Le Neveu de Rameau*, donde a través de la canción se convierte en una joven muchacha, un rey, un tirano que solloza, ríe, se calma, explota y se lamenta: “Es el grito de pasión animal lo que dicta la línea correcta para nosotros”. Así, la relación entre creación y percepción se trastoca: es la claridad del efecto producido lo que debe guiar al creador. El modelo del arte –y no es ningún accidente que *Paradoxe sur le comédien* ocupe un lugar central en la estética de Diderot, como “la querrela de los bufones” y “la querrela de los *gluckistes*” lo hizo en la vida musical del siglo– fue proporcionado por el intérprete, sea comediante o cantante. Todo el proceso artístico se ordena alrededor del espectador rey, y hasta este día la estética –sea filosófica o científica– se basaba casi invariablemente en el mismo postulado: la obra de arte no es ni la producción ni el producto, sino que consiste solamente en las reacciones que provoca en el espectador. La reacción “objetivista”, de Hanslick a Stravinsky y Hindemith, participa de hecho de la misma concepción de la música que rechaza la solución tradicional sin alterar la posición del problema.

El análisis musical en el sentido estricto del término surgió primero con *Führer durch den Konzertsaal* de Kretzschmar (1886) y los trabajos de Riemann (ver Erpf, 1949-51). Desde el momento de su nacimiento manifestó una ambigüedad que emergió de sus orígenes y que iba a influir en todo su desarrollo subsecuente. Con Kretzschmar el análisis se presenta como una guía para el aficionado y se sitúa a medio camino entre un estudio técnico y una presentación que es tanto estética (lo que se escucha) como estética (por qué es bello...). Se provee de los manuales técnicos sobre la creación musical del periodo barroco y posteriores, pero también de las cuentas rendidas por la crítica musical para el uso del profano.

Ciertamente con Riemann se construye un tipo de análisis más técnico –*satztechnische* o *formaltechnische Analyse*– en el que se plantea dar un recuento de toda la partitura, desde abajo (las notas más pequeñas) hasta arriba (la construcción entera de la obra). El trabajo mismo de Riemann está parcialmente distorsionado por los supuestos a priori que impone al análisis a consecuencia de sus teorías armónicas y métricas. Sin embargo, sin duda la tradición de Riemann, y en particular del análisis formal de la escuela

alemana, es la que más se acerca a los requerimientos de un método riguroso, explícito de análisis de obras musicales.

Sin embargo, hablando en términos generales el análisis se caracteriza principalmente por el eclecticismo y el pensamiento poco riguroso. “La composición es flexible y compleja; el análisis debe serlo también, con el riesgo de convertirse en esquemático y falso” (Fasquelle, 1958: 276). Aquí vemos muy claramente la indebida asimilación entre dos dimensiones de la obra, la dimensión poética y la dimensión inmanente: ¿por qué debe el análisis formal reflejar los métodos de composición? Además, consideraciones expresivas y semánticas casi siempre se mezclan con análisis estrictamente técnicos sin que se haga ninguna distinción entre el alcance y el valor de los dos tipos de análisis.

b) Las músicas de tradición oral y experimental generan la necesidad de nuevos métodos de análisis

La base musical en la Europa de los primeros años de este siglo era un sistema considerado tanto racional como natural, era la doble existencia disociada de la música escuchada y la música escrita (la partitura), y era un conjunto de condiciones técnicas (la instrumentación), sociales (el concierto) y psicológicas (las expectativas musicales, lo que Schaeffer llama “las intenciones de la audición”). Asimismo, la aproximación normal al estudio del hecho musical consistía en empezar con esas condiciones y en reducir cualquier música con la que uno esté tratando a esas condiciones para dar cuenta de ella. Es por eso que el análisis musical, aun cuando se acercaba a ser riguroso, continuaba dependiendo del sistema musical, al que ni soñaba en cuestionar.

El análisis musical debe ahora transformarse y convertirse en análisis del hecho musical. Ciertamente, la extensión contemporánea del campo de la música lleva a considerar los métodos tradicionales como caducos, inútiles o insuficientes. Desarrollados de manera paralela a la evolución del sistema occidental, son eficaces para dar cuenta de las obras basadas en ese sistema, pero tropiezan cuando tratan obras que le son ajenas. Este es el caso en particular de las músicas de tradición oral y las músicas experimentales, para las cuales un problema preliminar es el de la notación, ya resuelto por definición en el sistema occidental. Además, el análisis tradicional se basa en la familiaridad inmediata con el sistema tonal, que permite dejar en la sombra numerosos elementos que se considera que caen por su propio peso. En vista de que los compositores y los analistas están unidos por su dominio común del sistema, no hay necesidad de explicar cada paso debido a que de hecho el análisis es un momento y una parte de la formación del compositor o del intérprete. Los principios del análisis de la obra son cercanos –si no idénticos– a las reglas de producción. Claramente éste ya no es el caso de las músicas de tradición oral, donde el analista, como un extraño al sistema que plantea describir, se encuentra enfrentando problemas similares a los experimentados por el lingüista en el trabajo de campo (sobre este punto, *cfr.* Nattiez, 1971: 4-5 y 1973: 80). ¿Debería hacer una transcripción amplia o estrecha?, y ante todo, ¿cómo puede estar seguro de que de hecho está transcribiendo todo lo esencial? La respuesta, en lo que concierne al lingüista, es que es necesario transcribir no cada detalle que un análisis “objetivo” del material haga perceptible –una labor infinita–, sino solamente las clases de elementos mínimos que hacen posible distinguir un mensaje de otro, es decir, los fonemas. ¿Cómo lo logrará el etnomusicólogo? ¿Y cómo se relaciona su trabajo con el del analista clásico?

Cuando se trata de la transcripción de música experimental, el problema es más complicado. Aquí ya no hay una competencia musical que haga posible definir clases de

Comentado [M26]: Oír, escuchar, comprender y entender.

unidades caracterizadas por una serie de rasgos relevantes. De ahí las investigaciones sutiles y complejas que se abren para músicos y analistas: inventario de los signos realmente usados por los compositores, y creación de nuevos signos. Sin embargo, por una reversión significativa aquí estamos alcanzando los mismos límites de la notación. En su obra *An Introductory Catalogue of Computer-Synthesized Sounds*, J.-C. Risset proporciona tres tipos de información: una grabación del sonido, una transcripción en notación cuasi-tradicional y, finalmente, una descripción de las propiedades físicas que hace posible la síntesis del sonido en cuestión. El papel de la transcripción tradicional está perdiendo su importancia en este caso y tal vez pueda ser reducida a cero: “La síntesis digital directa ofrece la posibilidad de componer directamente con sonidos, más que tener que juntar notas...” (Mathews, Moore y Risset, 1974: 265).

Entonces, ¿cómo y sobre qué bases debe proceder el análisis?

Las músicas de tradición oral y las músicas experimentales no se limitan a lanzar un reto en cuanto a la notación, llevan a cuestionar los mismos objetivos del análisis musical. Si el hecho musical en ningún caso presenta los mismos perfiles, ¿es legítimo trazar un dominio –aquél que corresponde a la música pura– y confinar el análisis dentro de los límites de ese dominio? Eso sería como decir que los trabajos de Berio, Stockhausen o Cage, o la música de África, no son analizables y no forman parte de la música. Ningún método de análisis, tradicional o no, puede proponer límites a priori y afirmar: la música se detiene aquí.

c) Analogías entre el estado presente de la musicología y el estado de la lingüística antes de Saussure

Ciertamente hoy en día no hay una limitante de disciplinas candidatas para el estudio de la música: teoría de la música, historia de la música, acústica musical, etnomusicología y análisis musical, sin mencionar tales “ciencias anexas” como la iconografía o la terapia musicales.

Una disciplina, si se debe crear en su nombre, debería ocuparse del cuerpo entero de preguntas formuladas por la música: la musicología, “disciplina para-musical que investiga, formula y resuelve problemas relacionados con la historia de la música, con su estética y con la música misma en sus diversas manifestaciones” (Machabey, 1969: 119). ¿Pero existe en verdad algo como la musicología en tanto disciplina madura, consciente, organizada? No implica dar prueba de un espíritu crítico excesivo si se responde simplemente: no. La musicología yuxtapone bibliografías, fuentes, ciencias subsidiarias y fragmentos de historia, con un toque de composición y unas pizcas de estética musical, sociología, filosofía...

La situación de la musicología hoy en día recuerda sin falta a aquella de las disciplinas lingüísticas antes de la etapa que se ha hecho costumbre designar simbólicamente como revolución saussureana: “... si estudiamos el lenguaje desde diversos ángulos a la vez, el objeto de la lingüística se nos aparece como una masa confusa de cosas heteróclitas sin vínculo entre ellas. Al proceder así, abrimos la puerta a varias ciencias – psicología, antropología, gramática normativa, filología, etc.– que claramente distinguimos de la lingüística, pero que, a causa de un método incorrecto, podrían reivindicar al lenguaje como uno de sus objetos” (Saussure, 1922: 24-25).

Hay numerosas analogías entre las varias disciplinas que formaron la lingüística pre-saussureana y aquellas que hoy en día están mezcladas con la musicología. Por gramática normativa hay que entender las teorías, los tratados y los cursos, sea de armonía o composición. Por filología hay que entender la historia de la música. Por gramática

comparativa hay que entender *vergleichende Musikwissenschaft*. En ambos casos hay problemas similares de origen, de significación y de interpretación. Cuando los musicólogos distinguen, contrastan o buscan reconciliar la musicología sistemática y la musicología histórica (Seeger, 1939; Wiora, 1948), ¿cómo podemos evitar recordar la distinción planteada tan vigorosamente por Saussure?

El hecho es que no se trata únicamente de analogías, sino también –en el sentido estricto del término– de homologías entre el lenguaje y la música. No es que la música sea un lenguaje o el lenguaje una música –de los *impasses* de un análisis musical que se basa ciegamente en modelos lingüísticos; más bien el lenguaje y la música son dos ejemplos de una forma simbólica, y es en tanto formas simbólicas que poseen un cierto número de propiedades comunes. El análisis de la música y el análisis del lenguaje son ambos semiologías, lo que justifica las muchas relaciones que estableceremos entre ambos dominios, relaciones basadas, no en un privilegio cualquiera concedido a la música o al lenguaje, sino en la existencia de una problemática en común y en la fecundidad de una comparación sistemática.

B. La revolución saussureana

De la confusión de la musicología, debemos pasar a un análisis explícito y riguroso, capaz de servir como marco de referencia universal.

Si el estudio de los hechos humanos todavía está en una etapa pre-saussureana, la metáfora y la referencia lingüísticas significan primordialmente esto: la “revolución” saussureana consistió en definir una esfera pura del lenguaje –el nivel de la *langue*– que es por derecho irreductible a cualquiera de las ciencias humanas. Es reconocer con ello la profunda legitimidad de las subdivisiones causadas por la práctica social: en el orden lógico, la lingüística existe antes que la sociología o la psicología del lenguaje. De la misma manera, los otros tipos principales de conductas simbólicas existen más allá de las subdivisiones que todavía es costumbre imponerles: antes que la sociología o la psicología del arte o la religión, se encuentra la teoría o la ciencia –aún en gran medida a establecerse– de la religión, del arte o de la música.

Sin embargo, para delimitar este campo de lo lingüístico o de lo musical, es necesaria una división arbitraria, debido a que lo que el observador ve ante él es la heterogeneidad de los hechos del habla y de los hechos musicales. Y pasa a ser claro por qué este deseo de pureza en el análisis es más o menos contemporáneo a las proclamas de pureza en la poesía o el arte de los simbolistas y de los “formalistas”: la autonomía de las variables en las formas simbólicas es para empezar la autonomía de las mismas formas simbólicas.

Es precisamente debido a que Saussure unió su nombre a esta demanda de pureza en el análisis y la subdivisión del objeto que es permisible referirse a un momento de la investigación lingüística como “saussureana”, aun cuando no todas las tesis y desarrollos presentados en su nombre se encuentran explícitamente presentes en su obra.

La hipótesis de una langue separada de la parole lleva a la construcción de un marco y de un procedimiento de análisis que son por derecho universalmente válidos para todos

los periodos y para todas las formas de la música. Si es cierto que la historia de la música “tiene que empezar por cuestionar virtualmente todas las ideas pre-concebidas sobre las cuales se basan nuestros hábitos musicales” (Chailley, 1967: 9), ¿cómo entonces servirse de las herramientas de análisis que son el producto de esos hábitos musicales? Y si abandonamos estas herramientas, ¿dónde conviene buscar nuevas?

Sin embargo, perfeccionar un marco universal no significa imponer sobre todas las músicas un sistema de exploración generalmente derivado de nuestra propia competencia musical. Por el contrario, significa que solamente el análisis de la música de un periodo o de un país debe generar su sistema. Correspondiendo con la distinción sincronía/diacronía hay una distinción de las diferentes sincronías representadas por lenguajes o músicas pertenecientes a diferentes áreas culturales. Esa es la significación crucial de la distinción entre unidades éticas y unidades émicas. Ciertamente hay un marco universal de descripción de sistemas, pero solamente gracias al desacoplamiento que no impone una sistematización única sobre el conjunto de lenguajes y músicas. Es por eso que no podemos, a priori, separar lo musical de lo sonoro: lo musical es lo sonoro construido y reconocido por una cultura. Es mérito de G. Rouget (1961), N. Ruwet (1972) y J.-J. Nattiez (1975) el haber propuesto y realizado un procedimiento de análisis del texto musical que es igualmente aplicable a un canto yoruba, a un *Geisslerlied* del siglo XIV, a *Pelléas et Mélisande* de Debussy, a Brahms o a Xenakis.

El tercer requerimiento que se manifiesta en lo que hemos denominado la revolución saussureana es un principio de explicación. Ya sea una cuestión de gramática tradicional o de análisis musical clásico, los procedimientos son aproximativos. Cuando intentamos delimitar unidades, a cualquier nivel, o determinar las leyes de su agrupamiento, los criterios son heterogéneos y los resultados, confusos, reflejan un punto de vista sintético e intuitivo de los objetos y de sus relaciones. La noción tradicional del “sujeto” en la lingüística representa una mezcla de varias características basadas en diferentes criterios de reconocimiento y no siempre presentes. Por lo menos cuatro tipos de sujetos pueden de hecho distinguirse: el sujeto lógico (el actor), el sujeto modal (el sujeto gramatical propiamente dicho), el sujeto psicológico (el tema en relación con opuesta al rema), y el sujeto informacional (lo dado en relación opuesta a lo nuevo) (Lyons, 1968: 343-4; Halliday, 1970: 158-65). En algunos casos, todas las propiedades están presentes y los criterios coinciden; es el punto fuerte de los análisis tradicionales. Pero cuando los criterios entran en conflicto, la gramática ofrece una solución vacilante: uno siente que la respuesta es más resultado del hábito y de la fe que de la razón.

Sucede lo mismo con la música. En un artículo seminal J.-J. Nattiez y L. Hirbour-Paquette mostraron las dificultades del análisis musical tradicional al usar el ejemplo del Preludio a *Pelléas* (Nattiez, Hirbour-Paquette, 1973). La simple yuxtaposición de varios análisis armónicos, rítmicos y de división en motivos de la partitura ilumina las contradicciones. Entonces, ¿a quién creer? Esta es la mayor dificultad de todos los procedimientos hermenéuticos: “Hay que tratar, en efecto, de resolver los conflictos entre los artistas geniales de la exégesis retornando a reglas universales” (Dilthey, 1947: 334). Y aun si concedemos esplendor tanto a todos los musicólogos como a los gramáticos, ¿dónde encontraremos las reglas universales que resuelven el conflicto? El escándalo se encuentra no en la existencia de contradicciones que, en sí, no tiene nada de sorprendente, sino en el hecho de que otros análisis sean posibles, porque no hay ni explicación ni jerarquización de los criterios de organización de la partitura.

De ahí se comprende el carácter revolucionario de la exigencia de una explicación en la lingüística y en la música, exigencia de “nunca aceptar nada como verdadero si no lo conozco con toda evidencia como tal”, siendo la evidencia en este caso simplemente el planteamiento de una regla explícita que permita una respuesta no ambigua a la pregunta planteada. Uno podría cuestionarse qué fue lo que se interpuso en el camino de la explicitación de los criterios y por qué un requerimiento tan trivial se impuso con tanta dificultad y tan tarde en los dominios simbólicos. El hecho es que la gramática y la música son disciplinas en las que las doctrinas de la regla y las doctrinas de la espontaneidad, oponiéndose, se mantuvieron juntas de una manera bastante aceptable. Entre los analogistas de Alejandria o Basra y los anomalistas de Pergamo o Kufa comienza un debate en el que lo prescriptivo se mezcla con lo descriptivo. Habiendo empezado en el siglo XVIII, la atención cambió hacia el conflicto entre lo original –la creación de una subjetividad única– y lo normal en el sentido estricto de la palabra, un promedio aceptado y reconocido por la comunidad. Lo que fue rechazado en ambos casos fue la posibilidad de regularidades en las conductas o en las obras humanas.

Este cuidado por la explicación hace más fácil entender las relaciones existentes entre la nueva lingüística y la lingüística tradicional, entre el análisis musical clásico y un nuevo tipo de análisis musical. La intuición del análisis tradicional es una fuente irremplazable de datos y sugerencias, basadas en la familiaridad del experto con su campo. En su género, esa intuición es incuestionable y debe permanecer como uno de los fundamentos del análisis. Sin embargo, si se nos permite una metáfora, el paso de la intuición a la explicitación es como el cambio que ocurre en la percepción que uno tiene de un paisaje cuando cambia al haber caminado a través de él, y cuando lo ve desde un avión: el objeto es el mismo, pero el punto de vista es diferente. Por lo tanto, es posible plantear simultáneamente que no hay nada nuevo y que todo es nuevo. “El procedimiento delineado abajo consiste esencialmente en extender la técnica de la sustitución de morfemas únicos (por ejemplo *man*) por señales de morfemas (por ejemplo *intense young man*). Mientras emplee secuencias, este procedimiento es similar al tipo de análisis actualmente utilizado en la sintaxis; asimismo, su principal utilidad es probablemente su carácter explícito más que cualquier novedad en el método o resultado” (Harris, 1968: 23).

La exigencia de sistematicidad –la hipótesis de una *langue* opuesta a la *parole*–, la exigencia de universalidad y la exigencia de explotación son los tres principios de la revolución saussureana. *Esos principios se encarnan en un método de análisis que es esencialmente combinatorio*: “El segundo (precepto), de dividir cada una de las dificultades que yo examinaré en tantos fragmentos como fuera posible, y que fueran y necesarios para resolverlos mejor”. El texto es analizado gracias al estudio sistemático de las posibilidades combinatorias de unidades explícitamente definidas. Ahora, si esas unidades pueden ser definidas, es porque el lenguaje parece poseer un cierto número de propiedades específicas: está constituido de elementos arbitrarios, lineales, diferenciales; estos tres caracteres del signo lingüístico, expresamente reconocidos por Saussure, le confieren su carácter discreto. Así, el análisis –es decir, el remontarse hasta los primeros elementos constitutivos– es posible, al igual que la revelación de secuencias permitidas o atestiguadas, que constituyen los enunciados bien formados de la *langue* (Harris, 1971: 13).

En el sistema de la música occidental tonal hay una unidad básica, la nota, cuya existencia se garantiza gracias a un gran número de índices convergentes: el papel de la notación en la composición, la ejecución, la audición y la cultura musical, la existencia de

instrumentos de altura determinada, etc. Debemos evitar adelantarnos a la conclusión de que esa unidad es la unidad musical, de la misma manera en que el número uno es la unidad que, añadido a sí mismo, es capaz de generar todos los números. La unidad de la nota es principalmente una “amalgama” de caracterizaciones heterogéneas: indica simultáneamente una altura absoluta, intervalos virtuales, grados y funciones virtuales, y duraciones portadoras virtuales de ritmos. Es por eso que la nota aislada no podría constituir una unidad por sí misma: porque sus propiedades más importantes (intervalos, grados y funciones, ritmos) permanecen virtuales mientras no se le una por lo menos otra nota. Esto justifica, cualquiera que sea la ambigüedad de las definiciones tradicionales, el reconocimiento de “células” o “motivos” como el segundo nivel de organización de un texto musical. Mas allá del “motivo”, estamos obligados a plantear unidades más grandes, combinaciones de “células” de diversos grados de complejidad. Es probable que existan a más de un nivel, pero por lo menos un nivel es necesario. Por lo que la hipótesis que uno podría plantear, por lo menos para la música tonal, sería de uno a tres niveles de unidades: la nota, el grupo elemental de notas y las combinaciones de grupos elementales. Obsérvese, incidentalmente, que así la comparación con unidades lingüísticas se vuelve entonces más sugerente: la nota se parece al fonema en que no *puede* existir sola.

Quando se trata de una música oral o contemporánea, la situación es diferente: no hay notas. Por lo que, ¿cómo debe el analista emprender su tarea? El procedimiento empleado por ciertos etnomusicólogos (por ejemplo Arom, 1970) consiste en usar la prueba de conmutación.¹ Si nuestra hipótesis es correcta, la prueba puede funcionar porque es comparable al fonema: en ambos casos, el juicio de identidad o de diferencia relacionado con secuencias acústicas hace posible el definir las clases de equivalencia que constituyen, por su combinación, el conjunto de secuencias posibles. Por lo tanto, el problema no es el de la cosa significada, sino, en sentido estricto, un problema de articulación: ¿cómo generar las secuencias posibles a partir de unidades irreductibles?

De todas maneras, sería necesario añadir un nivel de organización suplementario del texto musical, el métrico, en gran medida comparable a la métrica poética y sin duda merecedor de un tipo de análisis similar (*cf.* Halle-Keyser, 1966). Es, de hecho, bastante sorprendente que las unidades del nivel II obtenidas por el método de Ruwet-Nattiez en muchas ocasiones son unidades de extensión métrica. Y no olvidemos que otros parámetros –timbre, intensidad– juegan un papel, aun cuando en la música occidental tonal es generalmente accesorio. Veremos por lo tanto la complejidad de los fenómenos, incluso si nos limitamos a considerar la melodía, lo que evidentemente es una abstracción, que hace perder una cantidad considerable de información (útiles aun para la descripción de la amalgama que denominamos “línea melódica”).

La situación es bastante diferente cuando pasamos del análisis de unidades irreductibles a aquél de unidades de nivel superior, y *esto se aplica tanto al lenguaje como a la música*. Aquí la conmutación en el sentido estricto no puede operar, y el punto de partida del análisis es el fenómeno de restricciones de combinaciones: “El hecho de que todas las combinaciones posibles no se encuentren realizadas hace posible definir todo elemento complejo (morfemas, por ejemplo) como restricciones impuestas a las

¹ Utilizamos aquí el término “conmutación” en una amplia acepción. Pero es conveniente puntualizar que, contrariamente a las apariencias, la conmutación en la lingüística no es una operación claramente definida: en fonología y en morfosintaxis no es la misma operación la que está involucrada, y es virtualmente imposible dar una definición estricta de ella. Por lo que es legítimo extender el término, y el uso de la conmutación en música debería permitirnos un mejor entendimiento de su valor y su función.

combinaciones de elementos simples (fonemas)” (Harris, 1971: 13). Se nota claramente la disimetría entre fonemas y unidades de nivel superior. ¿Qué método debemos usar? Un método distribucional que “consiste en buscar las regularidades que intervienen en secuencias de elementos aceptadas y que no intervienen en aquéllas que son rechazadas” (*Ibidem*: 15). Sin embargo –y ésta es la separación radical entre las sendas del lenguaje y de la música– los elementos del análisis son aislados al aplicar una prueba de repetición. No entraremos en los difíciles problemas originados por la conducción del análisis (Ruwet, 1972b; Nattiez, 1975). **Nuestro propósito era demostrar la complejidad de los parecidos y de las diferencias entre dos dominios en los cuales ciertos principios comunes pueden ponerse en funcionamiento, pero exigen procedimientos específicos en relación con las propiedades particulares de los dominios en cuestión. Lo cierto es que a partir de este momento aparecen problemas precisos y se puede avanzar con conocimiento genuino.**

Para concluir esta presentación de la revolución saussureana, es importante resaltar la necesidad absoluta de una etapa combinatoria. Primeramente, esta etapa tiene un valor epistemológico decisivo: conduce a considerar los hechos simbólicos no como cosas, sino como objetos, lo que es totalmente diferente. Porque los hechos musicales, al igual que los sociales, no son cosas caracterizadas, según Durkheim, como aquello que no depende de nosotros –¡una transformación extraordinaria de moralidad estoica destinada a fundar la ciencia sociológica! Sólo es posible, a cierto nivel de abstracción, expresar algunas de sus propiedades encarnadas en las entidades a la vez dadas y construidas. Esto explica por qué las disputas sobre unidades –lingüísticas o musicales– son disputas falsas: las unidades cambian o pueden cambiar cuando pasamos de un nivel de abstracción a otro, de un aspecto del fenómeno a otro. Sin embargo, permanece un hecho: la construcción de los objetos permite analizar los fenómenos simbólicos.

Pero la etapa combinatoria tiene también un valor epistemológico. Impone una cura descriptiva en un momento en el que la rabia por teorizar sustituye al placer por conocer y descubrir. Permítasenos aquí un himno al absurdo, es decir, en términos actuales, a la clasificación o, como se le denomina, a la taxonomía: “Además, el método propuesto no emplea operaciones nuevas de análisis. Se reduce únicamente a la escritura de las técnicas de sustitución que cada lingüista utiliza cuando trabaja en su material. Se trabaja más eficazmente cuando se piensa con papel y lápiz” (Harris, 1968: 23). De hecho, el conflicto entre la clasificación y la teoría no es más que un problema falso. La clasificación no es pura observación inductiva de hechos supuestos, y un sistema formal no es suficiente para basar una teoría –ni siquiera es necesario (piénsese en la teoría atómica durante parte de su historia, o en la teoría de la evolución aún hoy en día). Es realmente cierto que no hay clasificación sin teoría, es decir, sin hipótesis. La clasificación no tiene nada que ver con inducción baconiana: para clasificar se necesitan criterios, y toda la cuestión es saber si son buenos o malos. Pero, de manera recíproca, la teoría siempre implica clasificación: la física de Galileo es también una nueva clasificación de movimientos, así como la anatomía patológica y la fisiología permiten una nueva clasificación de tipos de enfermedades, parte de la topología se propone clasificar superficies, etc. El error epistemológico se debe a que la clasificación se reduce a una clasificación de acuerdo con lo dado de manera inmediata y, si se quiere, con criterios “visibles”. La teoría es el momento de la revolución científica; es el domingo de la ciencia; quedan los otros seis días para la observación, la experimentación y la clasificación. ¿Cuál es la parte transformacional de la gramática generativa si no lo es – en su parte más sólida– una topología de las relaciones de “vecindad” entre frases? La

riqueza de la etapa combinatoria es que trae consigo la obligación de describir, de clasificar, de analizar...

C. La revolución post-saussureana

El análisis sintáctico combinatorio es sólo una etapa, necesaria pero provisional, del análisis del hecho musical; la segunda etapa consiste en integrar las otras dimensiones de la obra –la dimensión poética y la dimensión estética– en el análisis, lo que conduce a nuevas subdivisiones y nuevas relaciones.

Sin embargo, el sentido de la revolución saussureana es puramente histórico y relativo. Constituye una etapa, que será seguida inevitablemente de otras etapas (Jakobson, 1973). El hecho es que un análisis puramente “formal” es imposible. En el punto de inicio del proceso combinatorio –la definición de unidades– y a través del análisis, estamos obligados a recurrir a la sustancia: la sustancia de la expresión y la sustancia del contenido, propiedades del material sonoro, así como datos semánticos o pragmáticos.

El análisis saussureano parte de un texto o transcripción o debe conducir a uno: analizar es registrar [*inscrire* n. del T.] (Granger, 1960). O sea, considerar como nula y sin valor la larga labor (teórica y práctica) de abstracción que ha hecho posible, a partir del hecho simbólico experimentado, convertir el análisis en un documento: “Generalmente los no lingüistas no se dan cuenta de qué tan indirecta es la relación entre enunciados observados u observables y la descripción que hace el lingüista de estos enunciados” (Lyons, 1972: 55).

Pero no se trata solamente de una condición preliminar. Las reglas combinatorias a las que conduce el análisis describen sólo una parte de los fenómenos lingüísticos y son inseparables del largo proceso de abstracción del cual resultan. Se puede decir, tergiversando el sentido de lo que ha llegado a ser un lugar común, que los fenómenos considerados son todos fenómenos de superficie (incluyendo, por supuesto, si adoptamos el marco de la gramática generativa transformacional, la estructura profunda; de hecho, esto constituye una objeción a la noción de estructura profunda, cuyo único mérito radica en ser planteada para resolver problemas de superficie).

Las secuencias abstractas en las que se basa el análisis no son suficientes en sí mismas, por lo que es imposible por principio hacer un análisis puramente inmanente de éstas. El mejor índice de esa imposibilidad se encuentra en las dificultades encontradas por todas las sintaxis: tienen que seguir el camino que lleva del rechazo de la semántica a su incorporación a la teoría que, de ese modo, es conducida progresivamente a volar en pedazos. Y aquí la semántica sólo es un nombre cómodo –y confuso– para designar precisamente todo lo que tuvo que abandonar el proceso de abstracción en el camino. La situación es la misma en lingüística y en música: ninguna combinación, por muy sofisticada que sea, puede dar cuenta exhaustiva de un texto musical.

La situación se aclara cuando nos referimos a la lingüística y a los dos momentos más grandes de su desarrollo reciente: lo que puede llamarse el momento de pureza y el momento de mezcla, el momento de *langue* y el regreso a la *parole*, como un conjunto heterogéneo de hechos del lenguaje. El primer momento es la era saussureana: fundar la lingüística, así como cuando se trata de fundar la física o la economía, es delimitar un campo restringido de fenómenos puros, abstractos, entre los que se plantean relaciones

determinadas, descartando despiadadamente todo el grosor concreto tan ciegamente obvio que impide separar lo esencial. Así se pueden constituir sintaxis que tarde o temprano se ven reemplazadas por sistemas formales. Pero la noción de sintaxis es relativa, no absoluta, como creía Morris; o más bien, hay dos objetos que no deberían confundirse: la descripción sintáctica y el sistema formal que sirve a la descripción. Sin embargo, después de un cierto tiempo, en cierto punto del análisis, los datos que la descripción sintáctica –distribucional o generativa– busca explicar, ya no son suficientes. Ese es el momento de la crisis y de la necesaria renuncia a la pureza. La semántica generativa, como los cambios hechos por Chomsky a los sistemas de *Aspects*, ilustran esta segunda etapa: el tejido sintáctico se presenta como si estuviera lleno de múltiples lagunas que no se pueden remendar al nivel puramente sintáctico; es necesario regresar al compuesto de la semántica pragmática.

Sin duda sucede lo mismo en la música: el análisis taxonómico en paradigmas inevitablemente se encuentra con dificultades y con límites. Porque “formalmente”, es decir, a través de operaciones de sustracción, adición, permutación, transposición, etc., es posible moverse de una secuencia a cualquier otra secuencia. Por el momento, una clasificación general de transformaciones musicales parecería descartarse o se consideraría inservible (*cfr.* aquella planteada por Osmond-Smith, 1973). Otra vía es posible en la tradición émica: la de confinarnos a considerar las transformaciones más frecuentes en un cuerpo homogéneo dado. Pero está claro cómo estamos obligados a trabajar en la “bruma”, por decirlo así: en todos lados la combinación encuentra sus limitaciones.

La separación de *langue* –opuesto a *parole*– es, por lo tanto, doblemente relativa: por una parte es relativa con respecto a los procesos teóricos y prácticos que la hicieron posible, y por otra parte, con respecto a la realidad del intercambio simbólico. Por un lado, la *langue* es apartada del trabajo de construcción cultural del cual es la culminación: por el otro lado, es apartada de la producción y recepción, que son parte constitutiva del intercambio de *paroles*. Lo que está en juego hasta este día es la posibilidad de llevar a término un análisis combinatorio del texto (lingüístico o musical), como separado de su producción y recepción, reducido a una transcripción específica y considerada como definitiva. Sin embargo, se podría hacer una objeción adicional al método combinatorio como tal (*cfr.* Thom, 1970); de hecho, podemos preguntarnos si otros modelos no combinatorios serían más adecuados para describir ciertas propiedades de los sistemas simbólicos del lenguaje y posiblemente también de la música.

A este respecto vale la pena preguntarse acerca de la naturaleza de la transformación, tal como es definida y utilizada por los lingüistas. Recordemos antes que nada que se ven escasas posibilidades, por el momento, de formalizar de manera clara las operaciones de transformación, a pesar de los varios intentos realizados en este sentido. Entonces, se puede uno preguntar si la razón de esto no es que el contenido intuitivo de la transformación con dificultad se presta para el tratamiento combinatorio. Este contenido intuitivo es, en efecto, más que nada, una idea de semejanza, de analogía –y no siempre de paráfrasis– de vecindad entre varios enunciados. ¿Pero es cierto que estas propiedades de vecindad pueden ser analizadas con las herramientas del tipo que proveen las gramáticas formales? Nada es menos seguro... Por ello preferimos hablar, no de *langue* como opuesto a *parole*, sino de un nivel de mensaje, un nivel neutro de análisis. Es un nivel doblemente neutro porque consiste en una descripción de los fenómenos, en los que no intervienen las condiciones de producción y recepción del mensaje, y en la que no se cuestionan ni la validez de la transcripción ni las herramientas utilizadas para dar cuenta de ella. Por ello, la delimitación

y descripción del nivel neutro son provisionales: éste es el comienzo de una dialéctica ininterrumpida.

Si relacionamos el nivel neutro con la producción y la recepción, aparece un problema teórico que es indistinto en sus términos y sin embargo inevitable, esto es, ¿cómo dar cuenta del proceso en su conjunto? Es, si se quiere, un problema de estabilidad: de miles de intercambios individuales surge una realidad, a la vez vaga y suficientemente regular para poder describirla con cierto grado de aproximación. Obviamente la regularidad puede ser “explicada” por el proceso de aprendizaje, que es evidentemente un factor esencial del funcionamiento. Sin embargo, el aprendizaje no explica de ninguna manera precisa el lazo que existe entre las variaciones individuales infinitas y la relativa estabilidad del conjunto: un sistema lingüístico o un sistema musical evolucionan de manera insensible y continua. La *langue* puede, por lo tanto, considerarse como una forma, no en el sentido algorítmico del término, sino en el sentido cualitativo (Thom, 1972). Los procesos simbólicos deberían compararse a *formas* vivientes, lo que justificaría el uso de la expresión “*formas* simbólicas” para denotar estas nuevas especies de formas vivientes que son las realidades culturales. Bajo esta perspectiva, ¿no convendría abandonar los métodos de análisis cuantitativo por aquellos puramente cualitativos? La noción de estabilidad estructural juega un papel determinante, se trata precisamente de la propiedad que posee una forma de tolerar las pequeñas perturbaciones sin dejar de ser identificable.

Cualquiera que sea el futuro de las hipótesis planteadas por Thom, se impone una constatación: ningún modelo de descripción puede pretender ser exhaustivo, ni ser exclusivo. Lección, no de eclecticismo, sino de tolerancia científica: la música y el lenguaje todavía tienen mucho que enseñarnos.

D. Análisis del hecho total

El análisis del hecho musical es interminable.

Entonces, ¿qué es el análisis musical? Es esta dialéctica del trabajo científico que, partiendo del análisis “neutro” del material sonoro transcrito por una práctica social que ya es de por sí un análisis, progresa definiendo poco a poco nuevos estratos de análisis en el camino, ya sea incorporando datos prestados de otras dimensiones (producción y recepción) o cuestionando las herramientas utilizadas para el análisis y tratando de forjarlo de nuevo.

Entonces, surge una pregunta: ¿puede este análisis realizarse dentro del marco de un formalismo único? Ese era el viejo sueño de quienes pensaban, con Durkheim, que podían dar cuenta de la religión en términos de sus orígenes, reducida a un tipo específico de relación con lo sagrado: la sociedad unida venera a la sociedad misma. A la reducción de lo simbólico se añade la explicación por medio de un mecanismo único, siendo lo simbólico solamente una desviación por la que la sociedad se encuentra de nuevo a sí misma. Pero muchas teorías del lenguaje, sin ser tan inmediatamente reductivas, formulan la hipótesis de un único mecanismo capaz de describir y explicar el conjunto de fenómenos lingüísticos. El ejemplo más flagrante está dado por las teorías generativo-transformacionales, para las cuales un formalismo único, que se corresponde milagrosamente con un único modo de existencia y descripción, es suficiente por derecho para analizar el lenguaje. Sin embargo, aun dejando de lado las dificultades concretas a las que se enfrenta tal requerimiento, la comparación con otros dominios muestra qué tan inaceptable es este requerimiento. No hay,

ni puede haber, un único formalismo que agote las propiedades de un dominio de lo existente, de una experiencia entresacada y reconocida como tal por la práctica social. ¿Puede un formalismo único dar cuenta de todas las propiedades de una mesa, de una montaña o de un organismo vivo? Si no hay un procedimiento único de estudio en las ciencias físicas o biológicas, ¿cómo puede haberlo para el lenguaje, la música o la religión? No es suficiente con postular niveles abstractos de representación, unidos por reglas; no hay forma de tener la certeza de que los niveles correspondan siempre y en todos los casos, en cuanto el número de los niveles es más de dos. Porque no hay que confundir la subdivisión del objeto con la estructura real del mundo.²

¿Esto quiere decir que hay que llegar a una fragmentación en especialidades separadas, que delimitarían cada una su dominio en el lenguaje o la música? Notemos, para empezar, que las mismas ciencias de la naturaleza, en su evolución, observan la construcción de disciplinas fronterizas, que se encargan de la unión entre las diversas disciplinas anteriormente distintas. Pero en el caso de los fenómenos simbólicos, se han vuelto necesarias disciplinas sintéticas, por las mismas propiedades de lo simbólico. Si, para retomar los análisis de Granger, la ciencia del hecho humano desconecta un área de la experiencia y la disloca para objetivarla, la experiencia, sin embargo, siempre está ahí. No obstante, la validación y la aplicación de los resultados en las ciencias humanas exige su integración en un modelo provisional sintético. Este es el fundamento y la razón de los métodos de simulación en las ciencias humanas. Es la venganza, si se quiere, de la experiencia sobre lo formal.

Si aceptamos tanto la imposibilidad de un formalismo único como la necesidad de un modelo sintético provisional, ¿cuáles son –y se pueden predecir– las modalidades de dicho modelo? Una metáfora usada frecuentemente hoy en día para describir la complejidad en la que se presentan los fenómenos humanos es la de la hojaldra. El peligro de la metáfora es tomarla de manera demasiado literal. En una hojaldra –por ejemplo el pastel de mil hojas– las capas están cuidadosamente apiladas una sobre la otra y se corresponden paso a paso, es decir, rebanada a rebanada.

Si no hay una correspondencia entre las capas, conviene construir modelos de uniones entre ellas, que representarán en sí mismos dichas capas. En lugar de un sistema único de sistemas, llegamos a estratificaciones de múltiples capas, irreducibles a un formato común. El ejemplo más característico está dado aquí por los tres cortes según la producción, según la recepción y según las propiedades inmanentes del mensaje simbólico. Ya sea que se trate del lenguaje o de la música, la cuestión más importante hoy en día es seguramente la articulación de los tres análisis, como la articulación de los diferentes “niveles” separados en el fenómeno –por ejemplo, fonología, morfología, y sintaxis y semántica, en el caso de la lingüística.

Más allá del análisis y de la síntesis de cada una de las formas simbólicas, la búsqueda puede dirigirse a las relaciones entre los diversos campos de lo simbólico. El estudio es mucho más fructífero que el camino, que consiste en partir de definiciones abstractas del signo y del símbolo, para reencontrar aquí y allá sus propiedades: el punto de partida es el análisis de cada una de las formas simbólicas. En este tipo de semiología comparativa hasta ahora sólo se ha desarrollado una rama: la que consiste en empezar con las propiedades del lenguaje y analizar las otras formas simbólicas con referencia al lenguaje. “A medida que ésta (es decir la lingüística) pone en evidencia, científicamente, las

² La misma objeción vale contra las teorías estratificacionales del lenguaje (cfr. Lockwood, 1972).

características definitorias de los lenguajes naturales, es posible verificar si esas mismas características son o no válidas con respecto a la definición de sistemas de signos diferentes a los lenguajes naturales –lo que también hace posible empezar a clasificar esos sistemas de signos” (Mounin, 1970: 68). Esta comparación hizo posible obtener resultados negativos, pero –si se me permite la expresión– positivamente negativos: una dirección posible de análisis se ha explorado hasta el límite, y características peculiares de cada uno de los dos sistemas han sido reveladas de este modo (Nattiez, 1975, 2ª parte).

¿De dónde viene el privilegio de la lingüística y del lenguaje? Esto no podría ser justificado más que por el estado más avanzado de la investigación lingüística. Pero ese privilegio reconocido lleva a una distorsión de los fenómenos, ya sea porque se querrá buscar lenguajes en todos lados, o porque, por el contrario, el lenguaje se aislará cada vez más de los procesos simbólicos. Por un lado, se colocan por todas partes analogías, casi todas metafóricas y poco fecundas; por el otro, sólo se plantean diferencias. Conviene, por lo tanto, orientar la comparación en ambos sentidos, porque solamente así pueden aparecer las propiedades que son genuinamente comunes a dos o más campos simbólicos. Eso es, parece que el resultado que desde ahora podría esperarse del estudio de sistemas de comunicación animal y de su comparación con el lenguaje humano apuntaría a que se descubre cada vez más que las semejanzas y las diferencias son mucho más complejas de lo que hasta hace poco todavía se creía (Hinde, 1972).

Los progresos del análisis musical también prometen ser fructíferos y conducir a una comprensión más precisa del lenguaje y de la música. Ya nos hemos referido a las relaciones directas que existen en ciertas culturas entre esos dos dominios. Seleccionaremos solamente dos ejemplos de los problemas actuales que han aparecido a partir de comparaciones precisas de los dos dominios. El primero es un problema típico de una etapa en la semiología comparada: ¿hay o no doble articulación (en el sentido de Martinet) en la música? Si por ello se entiende una misma organización en dos niveles como en el lenguaje, la respuesta es ciertamente negativa (Nattiez, 1975, 2ª parte, capítulo 11, § 3). Sin embargo, la pregunta puede ser reformulada, tomando en cuenta dos tipos de datos: en primer lugar, ¿es suficiente la distinción entre las dos articulaciones sugerida por Hjelmslev y Martinet para describir la organización lingüística? Sin duda es más preciso hablar, con Granger, del lenguaje como un sistema simbólico de múltiple articulación (Granger 1971: 79). Además, ¿no hay varios niveles que deban distinguirse en una obra musical, ya sea que uno se refiera a una jerarquía de estilo tradicional (frase, tema y motivo) o a los niveles de un análisis “distribucional” (unidades de los niveles de Ruwet I, II y III)? Hay por lo tanto unidades de niveles diferentes, constituidas a partir de las unidades de un nivel estrictamente inferior. Pero si bien el análisis en niveles es una aproximación totalmente relativa (*cf.* el análisis de *Syrinx* en Nattiez, 1975, 3ª parte, capítulo V), esto no obsta que las propiedades diferenciales de las dos organizaciones son complejas y merecerían un estudio a conciencia.

El segundo problema es el de las formas “mezcladas” o transicionales entre la música y el lenguaje. Sería apropiado, antes que nada, hacer una lista de ellas y proponer una tipología de las mismas: la utilización de los sonidos musicales como sistema de comunicación que sustituye o complementa el lenguaje (lenguajes de silbidos o de tambores); el canto en todas sus formas, desde la vocalización hasta la ópera y la melodía; la dicción épica o lírica; rezos, encantamientos, etc.; la existencia de rasgos prosódicos o supra-segmentales (tonos, acentuación, entonación, ritmos) en el lenguaje, todas estas cosas hacen obligatorios los encuentros entre ambos dominios. Esos encuentros pueden provocar

incompatibilidades, exclusiones o fusiones; lo esencial está en la descripción minuciosa de estos encuentros y de los fenómenos-límite a los que dan origen. El problema de los encuentros entre la música y el lenguaje se basaría, así, en consideraciones menos abstractas, menos metafísicas: la descripción antropológica es más eficaz que la filosofía. Hay más cosas sobre la tierra que en toda la semiología: el análisis musical y el análisis semiológico son interminables.

CONCLUSIÓN

Si la música es un hecho simbólico, si el análisis musical entra con total derecho dentro del marco de los métodos capaces de dar cuenta de las conductas y de los productos simbólicos, tal vez sería permisible hablar de una semiología de la música. Para Mauss, el símbolo pertenece a la sociología: “Pues, ¿acaso no es cierto?, la noción de símbolo es enteramente nuestra, surgida de la religión y del derecho. Hace mucho que Durkheim y nosotros enseñamos que la comunión y la comunicación entre los hombres sólo son posibles a través de símbolos comunes, permanentes, externos a los estados mentales individuales que son simplemente sucesivos, a través de signos grupales de estados que son tomados después como realidades... Hace mucho que pensamos que una de las características del hecho social es precisamente su aspecto simbólico. En la mayoría de las representaciones colectivas no se trata de una representación única de una cosa única, sino de una representación escogida arbitrariamente, o de manera más o menos arbitraria, para significar otras y para controlar prácticas” (Mauss, 1950: 294-5). La evolución de la lingüística ha mostrado los límites de este tipo de reduccionismo sociológico: si hay una sociología del lenguaje, también hay una lingüística independiente y sin la cual la sociología del lenguaje no podría constituirse; o más bien, la sociología del lenguaje extrae parte del campo lingüístico, que no pierde sin embargo su autonomía. Lo mismo puede decirse de todas las “-ologías” del lenguaje, y la situación es idéntica para la religión o la música. Es que el simbolismo no le pertenece a nadie –ni al psicólogo, ni al sociólogo, ni al psicoanalista, ni al antropólogo, ni al historiador de las ciencias.

Con esto no queremos decir que el simbolismo pertenece al semiólogo, última encarnación del profeta de la totalidad. Más bien al contrario, pues no existe la semiología general, si por ello entendemos el tipo de ciencia global que podría dar cuenta de la totalidad de los hechos simbólicos como un todo. El proyecto –provisional– de una semiología puede consistir solamente en el reconocimiento, aquí y ahora, de la consistencia propia y de la especificidad de lo simbólico, basada por lo menos en parte en la triple dimensión de su existencia: poética, neutra y estética. El símbolo, “origen y base del comportamiento humano” (White, 1969: 22) es el punto de partida de la ciencia del hombre.

La semiología –si es que hay semiología– no encarna el llamado racionalismo “uni dimensional” de los estructuralistas ni el *pathos* creador de confusión de los pseudo-lingüistas matizado con psicoanálisis y/o marxismo. Solamente trata de realizar con éxito un análisis, recurriendo a todos los recursos que le son ofrecidos por todas las disciplinas que tratan seriamente lo simbólico. La música, siendo simultáneamente tan parecida y tan diferente al lenguaje, no puede más que ayudarnos a entenderlo mejor, a ésta y a otras prácticas simbólicas. Pero la finalidad última de la semiología de la música es, realmente,

entender, es decir, conocer la música. Esto nunca ha detenido a nadie de hacerla, de escucharla y de amarla.³

REFLEXIÓN 1990

Más que repetir lo acostumbrado de “si estuviera escribiendo este artículo hoy ciertamente no lo haría de la misma manera”, tal vez es de mayor utilidad vislumbrar tanto hacia atrás como hacia adelante. ¿De dónde viene la semiología de la música? ¿Qué ha pasado con ella en quince años? ¿A dónde se dirige?

¿De dónde proviene? Jean-Jacques Nattiez, hombre al que se le debe otorgar todo el crédito por construirla, publicó sus *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Nattiez, 1975) en un momento en el que se encontró en la confluencia de tres corrientes. En primer lugar, tenía una pasión por la música y por Wagner, que lo predestinó a poner particular atención a las relaciones entre el lenguaje y la música. En segundo lugar, habiendo tenido desde una etapa muy temprana un interés en los descubrimientos del estructuralismo lingüístico, se encontró con la semiología de G. Mounin y los métodos distribucional y paradigmático de Ruwet aplicado a los análisis de monodias (1972b). Finalmente, el azar dirigió su atención a una semiología general emergente que yo estaba comenzando a delinear en Aix-en Provence.

Adoptando una perspectiva más amplia y un cambio de escala, podemos decir que la semiología de la música concebida por Jean-Jacques Nattiez fue una respuesta a los desafíos del tiempo, y que ése es el estado que yo me propuse describir en 1975. La música se encontraba en un estado donde explosiones y rupturas tanto internas como externas apelaban a la creación de un marco general de pensamiento que hiciera posible integrar los fragmentos dispersos de la música –las prácticas, las teorías y el análisis. La epistemología se encontraba en un estado, donde los ejemplos del estructuralismo lingüístico y el generativismo sugerían basar los problemas tradicionales del análisis –explicité, distinción de niveles y de variables– en nuevos principios. Y, finalmente, el análisis musical en Francia era una disciplina privada, marginal, sin ninguna tradición bien establecida, generalmente confinada a reflexiones triviales sobre la organización de la forma sonata, sobre modulaciones y sobre uno o dos enlaces sorprendentes.

La semiología de la música, por lo tanto, gradualmente se fue conformando hasta culminar en el libro de 1975, que llevó la teoría al dominio público, como lo hizo, y la situó ante la comunidad de especialistas. De manera oportuna, fue criticada, halagada y defendida; pasó la prueba, se ganó un lugar en el sol, se estableció y se ha desarrollado, beneficiándose como siempre tanto de la crítica como del elogio.

Entonces, ¿qué ha pasado con estas ideas de cuyo nacimiento guardo cierta responsabilidad? Me parece que, a pesar de los debates y modificaciones, se ha establecido un cierto número de asuntos. La noción de la “tripartición”, siento, ha probado su validez y su fecundidad. Desde un punto de vista intuitivo, se corresponde correctamente con aspectos distintos y complementarios del “hecho musical total”.

¿Qué sucede con el nivel neutro que ha causado que tanta tinta se gastara y ha provocado tanta discusión? Repito: la idea es intuitivamente clara. De acuerdo con la

³ Permítaseme agradecer a Jean-Jacques Nattiez, quien aceptó leer y hacer anotaciones la primera versión de este artículo; me beneficié mucho de sus observaciones, como de las largas conversaciones en las que hablamos de semiología y música.

música occidental, como la vemos desde el siglo dieciséis hasta el diecinueve, hay partituras, un compositor y un auditorio. De manera más general, la música aparece como un objeto –una sucesión de eventos acústicos– que pueden estar separados de manera más o menos arbitraria entre la persona que la produce y la persona que la escucha. Pero el esquema de tripartición sólo tiene una validez general –no hay un concepto aristotélico definido absolutamente a partir del tipo y diferencia específica– y tiene que estar especificado cada vez de acuerdo con el caso específico. Usando una noción que gradualmente se está aceptando, el *prototipo* de la tripartición es el caso primeramente mencionado, aquél que corresponde de manera más cercana a nuestra experiencia como gente del siglo veinte: compramos, analizamos partituras a la manera de Dubois, Schenker, Meyer, Forte, Lerdahl; nos preguntamos cómo compuso Boulez sus obras; y escuchamos a Bach, Mozart o Berio.

La legitimidad del nivel neutro también surge cuando lo comparamos con los otros dos constituyentes de la tripartición, y la misma evolución del análisis y de los “modos analíticos” es testigo de ello. Hoy en día en la música sólo se habla de ciencias cognitivas. ¿Qué significa este cambio de paradigma? Corresponde al viraje que vemos operar en las ciencias humanas: la lingüística, la antropología, y ahora la música; después de habernos interesado en las estructuras, en las configuraciones presentes en el texto, el habla y la partitura, estamos dándonos cuenta de que esas configuraciones no son necesariamente relevantes con respecto al escucha o al compositor y estamos empezando a buscar estrategias de producción y percepción. ¿Qué mejor confirmación puede haber de la importancia y realidad de la tripartición y de la dialéctica entre el estudio de las tres dimensiones del hecho musical?

Una pregunta se nos viene a la mente de manera natural hoy en día como hace quince años: ¿cuál es el *status* de la semiología de la música con respecto a los modelos de análisis? Si aceptamos que los dos principales modelos en uso hoy en día son el modelo de Schenker y el “análisis de serie” de Forte (*cfr.* Dunsby y Whittall, 1988), ¿cuál es el lugar de la semiología musical? Creo que se presenta a sí misma como un marco teórico dentro del cual los modelos pueden ubicarse, entenderse, evaluarse y modificarse. Lo que los alemanes denominan *Systematische Musikwissenschaft* (*cfr.* Dahlhaus y de la Motte-Haber, 1982) y lo que J. Chailley llama *philologie musicale* (1985) es exactamente lo que la semiología de la música busca ofrecer: una teoría y principios que hagan posible una ubicación coherente de las varias disciplinas musicales en la forma de una auténtica “musicología general” (*cfr.* Nattiez, 1987). Es en este marco que las orientaciones contrastantes y complementarias del conocimiento y la práctica se unen de una manera bien fundamentada: la producción y la audición, el estudio interno y el estudio externo, la sincronía y la diacronía, etc. Déjenme tomar un solo ejemplo que ilustra la necesidad de ese marco. Los modelos de análisis evolucionan, dan lugar unos a otros, son olvidados... ¿Debemos entonces ubicarnos en una historia “llena de sonido o furia”, constantemente puntuada por revoluciones y cambios de paradigmas, o caracterizada en cualquier momento por la pugna de paradigmas irreconciliables? Creo que la semiología musical de Jean-Jacques Nattiez, que no afirma tener todas las respuestas, es la que tiene mayores probabilidades de plantear las preguntas correctas. Y primeramente y antes que nada la pregunta sobre el estatus del análisis y del analista, como claramente aparece con la ayuda de la noción de *situación analítica* (*cfr. ibidem*: 171 ss.), así como aquella sobre el alcance de cada paradigma, gracias, en particular, a la *comparación de los análisis*. Esta es la única

manera en la que el pasado (la historia del análisis), el presente (la coexistencia de paradigmas) y sin duda el futuro toman un significado coherente.

Por lo que, recordando a Wagner, ¿cómo se presentarán en el futuro la semiología y el análisis? Nadie lo sabe, por supuesto. Entre una multitud de problemas pendientes, veo un amplio campo de trabajo: aquel de la interfase y reconciliación del análisis, la historia y la antropología. Esa interfase siempre ha tendido a estar coloreada por el reduccionismo, con un contexto social como origen de lo musical. Aquí otra vez la semiología musical tiene algo que decir: hay una urgente necesidad de unir en un único marco a la etnomusicología y al análisis de la música occidental y, entre este último, el canto gregoriano así como las polifonías del *ars nova*. El *homo musicus* (cfr. Blacking, 1973) ha existido durante los “40,000 años” (Chailley, 1976) en que los seres humanos han tocado y cantado. En 1975 argumenté sobre la necesidad de una teoría de la música simultáneamente sistemática, histórica y antropológica, y capaz de integrar la música con su contexto y con las variables y constantes de su evolución. Para esta labor, todavía creo que una semiología de las formas simbólicas aplicada a la música es la fuerza más poderosa (cfr. Nattiez, 1987; Molino, 1988, 1989, 1990 y en preparación). La música es un producto simbólico, y el análisis es inseparable del “hecho social total”, una *experiencia* musical que es el alfa y omega de la práctica y la teoría.

Referencias bibliográficas

ALAIN

1958, *Les Arts et les dieux*, París, Gallimard.

AROM, S.

1970, *Conte et chantefables Ngbaka Ma'bo*, París, Klincksieck.

BARBAUD, P.

1968, *La Musique, discipline scientifique*, París, Dunod.

BLACKING, J.

1973, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press.

BOULDING, K. E.

1961, *The Image*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

BOURDIEU, P.

1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Geneva, Droz.

BOURDIEU, P y PASSERON, J. C.

1963, “Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues”, en *Les Temps modernes*, no. 211, pp. 998-1021.

BÜHLER, K.

1933, “Die Axiomatik der Sprachwissenschaften”, en *Kant Studien*, vol. 38, pp. 19-90.

- BUKOFZER, M. F.
1948, *Music in the Baroque Era*, Londres, Dent.
- CALAME-GRIAULE, G.
1965, *Ethnologie et langage*, París, Gallimard.
- CASSIRER, E.
1972: *La Philosophie des formes symboliques*, 3 vols., París, Minuit.
- CHAILLEY, J.
1967, *Cours d'histoire de la musique*, vol. 1, París, Leduc.
-
- 1976, *40,000 ans de la musique*, París, Plan de la Tour.
-
- 1985, *Eléments de philologie musicale*, París, Leduc.
- CHARLES, D.
1971, "L'Interprète et le hasard", en *Musique en jeu*, no. 3, pp. 45-51.
-
- 1973, "L'écriture et le silence, notes sur Pampelune", en *Musique en jeu*, no. 11, pp. 99-108.
- COSTABEL, P.
1958, "L'Acoustique de XVI^e au XVIII^e siècle", en *Histoire générale des sciences*, vol. 2.
- DAHLHAUS, C. y DE LA MOTTE-HABER, H.
1982, *Systematische Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Athenaion.
- DELIÈGE, C.
1974, "Les Techniques de rétrospectivisme", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 5, no. 1, pp. 27-41.
- DESCARTES, R.
1963 y 1967, *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, París, Garnier, vols. 1 y 2.
- DUNSBY, J. y WHITTALL, A.
1988, *Music Analysis in Theory and Practice*, Londres, Faber.
- Encyclopédie*,
1946, *La Musique des origines à nos jours*, París, Larousse.
- ERPF, H.

1949-51, "Analyse", en *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 1, Kassel: Bärenreiter, cols. 449-54.

FASQUELLE

1958, *Encyclopédie de la musique*, vol. 1, Paris.

FRANCÈS, R.

1958, *La Perception de la musique*, Paris, Vrin.

FUDGE, E. C.

1972, "On the Notion 'Universal Phonetic Framework'", en *Phonology*, Harmondsworth, Penguin, pp. 172-80.

GILSON, E.

1958, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin.

1963, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.

GRANGER, G. G.

1960, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, Aubier.

1969, *Introduction à Wittgenstein*, Paris, Seghers.

1971, "Langue et systèmes formels", en *Langages*, no. 21, pp. 71-87.

HALLE, M. y KEYSER, S. J.

1966, "Chaucer and the Study of Prosody", en *College English*, no. 28, pp. 187-219.

HALLIDAY, M. A. K.

1970, "Language Structure and Language Function", en *New Horizons in Linguistics*, ed. J. Lyons, Harmondsworth, Penguin, pp. 140-65.

HARRIS, Z. S.

1968, "Du morphème à l'expression", en *Langages*, no. 9, pp. 23-50.

1971, *Structures mathématiques du langage*, Paris, Dunod.

HINDE, R. A.

1972, *Non-Verbal Communication*, Cambridge, CUP.

JAKOBSON, R.

1966, "A la recherche de l'essence du langage", en *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, pp. 22-38.

-
- 1973, *Essais de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Minuit.
- JANET, P.
1935, *Les Débuts de l'intelligence*, Paris, Flammarion.
- LANGER, S:
1957, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press.
- LEROI-GOURHAN, A.
1965, *Le Geste et la parole, la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1950, "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss", en Mauss 1950.
- LOCKWOOD, D. G.
1972, *Introduction to Stratificational Linguistics*, Nueva York, Harcourt-Brace-Jovanovich.
- LYONS, J.
1968, *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, CUP.
-
- 1972, "Human Language", en Hinde.
- MACHABEY, A.
1969, *La Musicologie*, Paris, PUF.
- MALMBERG, B.
1971, *Les Domaines de la phonétique*, Paris, PUF.
- MATHEWS, M. V., MOORE, F. R. y RISSET, J. C.
1974, "Computers and Future Music", en *Science*, vol. 183, no. 4122, pp. 263-8.
- MATRAS, J. J.
1948, *Le Son*, Paris, PUF.
- MAUSS, M.
1950, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.
- MOLINO, J.
1988, "La musique et le geste", en *Analyse musicale*, no. 10, pp. 8-15.
-
- 1989, "Musique et machine", en *Actes du colloque: Structures musicales et assistance informatique*, Marseille, Laboratoire Musique et Informatique, pp. 141-54.

-
- 1990, "Du plaisir au jugement: les problèmes de la valeur esthétique", en *Analyse musicale*, no. 19, pp. 16-26.
-
- en preparación: "Musique et travail: concepts, pratiques, anthropologie".
- MOUNIN, G.
1970, *Introduction à la sémiologie*, París, Minuit.
- NATTIEZ, J.-J.
1971, "Is a Descriptive Semiotics of Music Possible?", en *Language Sciences*, no. 23, pp. 1-7.
-
- 1973, "Sémiologie et sémiographie musicales", en *Musique en jeu*, no. 13, pp. 78-85.
-
- 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 2 vols., París, 10/18.
-
- 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois; traducción al inglés en preparación, Princeton University Press.
- NATTIEZ, J.J. y HIRBOUR-PAQUETTE, L.
1973, "Analyse musicale et sémiologie: à propos du Prélude de *Pelléas*", en *Musique en jeu*, no. 10, pp. 42-69.
- NAUD, G.
1974, *Pour une méthode d'analyse de niveau neutre en sémiologie musicale* (Tesis, University of Montreal, sin publicar).
- OSMOND-SMITH, D.
1973, "Iconic Relations within Formal Transformation", en *Actes du 1^{er} Congrès international de sémiotique musicale*, Belgrado.
- PIAGET, J. y INHELDER, B.
1969, "Les images mentales", en *Traité de psychologie expérimentale*, vol. 7, París, PUF.
- QUINE, W. V.
1961, *From a Logical Point of View*, Cambridge, Harvard University Press.
- RICHELLE, M.
1971, *L'Acquisition du langage*, Bruselas, Dessart.

ROUGET, G.

1961, "Un chromatisme africain", en *L'Homme*, vol. 1, no. 3, pp. 33-46.

1968, "L'Ethnomusicologie", en *Ethnologie Générale*, ed. J. Poirier, París, Gallimard.

RUWET, N.

1972a, *Théorie de la syntaxe et syntaxe du français*, París, Seuil.

1972b, *Langage, musique, poésie*, París, Seuil, (traducción al inglés del capítulo "Méthodes d'analyse en musicologie" en *Music Analysis*, vol. 6, nos. 1-2 (Marzo-Julio 1987), pp. 11-36). [traducción al español en este volumen]

SAUSSURE, F. de

1922, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, (traducción al inglés, 1983).

SCHAEFFER, P.

1966, *Traité des objets musicaux*, París, Seuil.

SEEGER, C.

1939, "Systematic Orientation in Musicology", en *Acta musicologica*.

SPERBER, D.

1974, *Le Symbolisme en générale*, París, Hermann.

THOM, R.

1970, "Les Mathématiques 'modernes': une erreur pédagogique et philosophique?", en *L'Age de la science*, vol. 3, no. 3, pp. 225-42.

1972, *Stabilité structurelle et morphogenèse*, Nueva York, Benjamin.

TURNER, V. W.

1968, *The Drums of Affliction*, Oxford, Clarendon Press.

VALÉRY, P.

1957, *Oeuvres*, vol. 1, París, Gallimard.

WEBER, M.

1921, "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik", en *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr.

1971, *Economie et société*, vol. 1, París, Plon.

WHITE, L. A.

1969, *The Science of Culture*, Nueva York, Farrar, Strauss y Giroux.

WIORA, W.

1948, "Historische und systematische Musikforschung", *Die Musikforschung*.

WITTGENSTEIN, L.

1969, *Ludwig Wittgenstein: présentation, choix de textes, bibliographie*, traducido y editado por G. G. Granger, París, Seghers.

YOUNG, J. Z.

1971, *An Introduction to the Study of Man*, Oxford, OUP.