



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS

LA MÚSICA Y EL LENGUAJE COMO SISTEMAS DE COMUNICACIÓN
COMPARABLES BAJO LA ÓPTICA DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO

Autora:

Carmen Teresa Borregales

Tutores:

María Eugenia Villalón

Juan David Ascanio Ortega

Caracas, 28 de marzo de 2005

DERECHO DE AUTOR

Quien suscribe, en condición de autora del trabajo titulado *la Música y el Lenguaje como Sistemas de Comunicación Comparables bajo la Óptica del Análisis del Discurso*, declara que: cedo a título gratuito, y en forma pura y simple, ilimitada e irrevocable a la Universidad Metropolitana, los derechos de autor de contenido patrimonial que me corresponden sobre el presente trabajo. Conforme a lo anterior, esta cesión patrimonial sólo comprenderá el derecho para la Universidad de comunicar públicamente la obra, divulgarla, publicarla o reproducirla en la oportunidad que ella así lo estime conveniente, así como, la de salvaguardar mis intereses y derechos que me corresponden como autora de la obra antes señalada. La Universidad en todo momento deberá indicar que la autoría o creación del trabajo corresponde a mi persona, salvo los créditos que se deban hacer a los tutores o a cualquier tercero que haya colaborado o fuere hecho posible la realización de la presente obra.

Autora _____

C. I. 15.702.857

En la ciudad de Caracas, a los 28 días del mes de marzo de 2005

APROBACIÓN

Consideramos que el trabajo final titulado: la Música y el Lenguaje como Sistemas de Comunicación Comparables bajo la Óptica del Análisis del Discurso.

Elaborado por: Carmen Teresa Borregales

Opta al título de: Licenciatura en Idiomas Modernos.

Reúne los requisitos exigidos por la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Metropolitana y tiene méritos suficientes como para ser sometido a la presentación y evaluación exhaustiva por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los 28 días del mes de marzo de 2005.

tutor

tutor

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar le doy gracias a Dios por bendecir y llenar mi vida con el don de la música, y por poner en mi camino a dos personas maravillosas sin las cuales este trabajo no habría sido posible, María Eugenia y David. Igualmente, agradezco a mis padres y hermanos por todo el apoyo y el amor que siempre me han dado.

De manera muy especial quiero agradecer a mi buena amiga Helena Krizmanic por darle luz a la idea que fuera el punto de partida de esta investigación, y a todas las personas que de manera desinteresada me tendieron su mano amiga y con quienes discutí frecuentemente puntos muy importantes de este trabajo: Víctor Salamanqués, Mariana Delgado, Diana Sasso, Silvia Solá, Jacqueline Hanoman, Eduy Urbina, Carlos Carmona, Marcela y Mónica Frías, Valentina Palma, Freddy Velasco, Walter Seyfarth, Jonathan Cohler, Luis Rossi, Leonardo Dean, Orlando Pimentel, Benito Meza, Edgar Pronio, Jenny Zapata, Olenka Kempis, Antonella Hernández, Virginia Bushell, Karina Ochoa, Elisa Vegas, Ranieri Chacón, Gabriela Bolívar, Laura Lucena, Magiari Díaz y Luizena Pierluissi.

A todos ustedes gracias por confiar en mí.

DEDICATORIA

A mi querida Luisa Mercedes...

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Lista de tablas y figuras.....	iii
Resumen.....	iv
Introducción.....	1
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN.....	3
1.1 Planteamiento del Problema.....	3
1.2 Objetivo General.....	8
1.2.1 Objetivos Específicos.....	8
1.3 Justificación.....	8
1.4 Antecedentes.....	9
2. MARCO TEÓRICO.....	10
2.1 Del lenguaje.....	10
2.1.1 ¿Qué se entiende por lenguaje?.....	10
2.1.2 Un concepto de gramática.....	10
2.1.3 Un concepto de sintaxis.....	13
2.1.4 Un concepto de semántica.....	13
2.1.5 ¿Qué es el discurso?.....	13
2.1.6 Unidades de análisis.....	15
2.1.7 La coherencia vs. la cohesión en el discurso.....	16
2.1.8 La narrativa.....	17
2.1.9 Un concepto de texto.....	17
2.1.10 Texto canónico (tesis-antítesis-síntesis).....	18
2.2 De la música.....	20
2.2.1 El sonido y sus cualidades.....	20
2.2.2 La música: descripción de sus elementos básicos.....	20
2.2.3 El estilo clásico.....	21
2.2.3.1 El sistema tonal.....	23
2.2.3.2 La armonía.....	26
2.2.4 El discurso musical.....	28

2.2.4.1 Forma ternaria.....	31
3. MARCO METODOLÓGICO.....	32
3.1 Muestra	32
3.2 Diseño de la investigación.....	32
3.3 Análisis.....	33
3.3.1 Primera Etapa.....	34
3.3.2 Segunda Etapa.....	49
3.3.3 Una aproximación semántica al análisis del Adagio.....	64
3.3.4 Rol del músico ejecutante como ente emisor de discurso.....	69
Conclusión.....	71
Bibliografía.....	72
Fuentes electrónicas.....	75

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

	Pág.
Figura 1.....	12
Tabla 1.....	24
Figura 2.....	30
Figura 3.....	48
Tabla 2.....	49
Figura 4.....	50
Figura 5.....	51
Figura 6.....	52
Figura 7.....	54
Figura 8.....	55
Figura 9.....	57
Figura 10.....	59
Figura 11.....	60
Figura 12.....	61
Figura 13.....	62
Figura 14.....	63
Figura 15.....	68

LA MÚSICA Y EL LENGUAJE COMO SISTEMAS DE COMUNICACIÓN COMPARABLES BAJO LA ÓPTICA DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO.

Tutores: María Eugenia Villalón
Juan David Ascanio Ortega
Alumna: Carmen Teresa Borregales

Resumen

La finalidad de este estudio es plantear una analogía entre la música y el lenguaje, a través del análisis sintáctico-descriptivo del segundo movimiento (Adagio) del concierto en La Mayor para Clarinete di Bassetto y Orquesta K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart en términos del análisis lingüístico del discurso, partiendo de la concepción del discurso como un evento comunicativo que se desarrolla en un devenir espacio-temporal con el propósito de transmitir un mensaje y causar un efecto determinado (Calsamiglia. y Tustón, 1999). De esta manera, lo que se busca es descubrir el valor del discurso musical como sistema de comunicación o lenguaje, y potencial portador de cualidades lingüísticas que, una vez justificadas, abran paso a una percepción novedosa del discurso musical y las analogías que se pueden hallar en relación con el discurso lingüístico.

En principio, se presentan una serie de conceptos en cuanto a lo que corresponde a lenguaje, gramática, sintaxis, partes del discurso, entre otros, todos aplicables a ambos campos, el musical y el lingüístico respectivamente. Con ello, se determinan las unidades de análisis que, bajo el esquema del Análisis de Constituyentes Inmediatos de la lingüística descriptiva, permiten identificar cada uno de los elementos que al agruparse van conformando estructuras cada vez más grandes y le dan cuerpo a las distintas secciones dentro de lo que es el discurso musical de la obra en su totalidad. Naturalmente, aquí también se emplean conceptos concernientes al análisis netamente musical, los cuales son explicados en términos simples para que todo lector, especialmente aquel que no posea conocimiento sobre la materia, sea capaz de relacionarse con ellos. Asimismo, a los efectos de la relación que se pretende establecer se muestra una tabla comparativa entre las unidades de análisis musical y lingüístico. Por otra parte, el corpus lingüístico del análisis que se opone al musical, consiste en oraciones y/o enunciados tipo cuya estructura es comparable a la de la unidad de análisis musical que se plantea.

Adicionalmente, se presenta una propuesta interpretativa, desde el punto de vista semántico, de los posibles significados que abarca la obra en términos de su carácter y efecto, así como de los factores que pudieron ejercer alguna influencia importante sobre el compositor para el momento de su creación. A continuación, se considera la relación que puede existir entre el ente emisor del discurso lingüístico y el músico ejecutante que, en este caso, expone el discurso musical. Finalmente, este trabajo de investigación halla su justificación en el deseo de quien, como músico clarinetista y estudiante de idiomas, busca dar un aporte al análisis musical, especialmente a aquel que está basado en diversos estudios lingüísticos aplicados a la música y desarrollados por importantes musicólogos como Jean-Jacques Nattiez, Alfonso Padilla, Fred Lerdahl, entre otros; asimismo, contribuir con la expansión de los conocimientos de aquellas personas que no están familiarizadas con el lenguaje musical.

INTRODUCCIÓN

A través de la historia ha quedado constancia de la gran capacidad creadora, así como destructora, del hombre, de su chispeante imaginación e incansable lucha por la búsqueda de lo nuevo y novedoso con lo cual ha marcado las pautas de su propia evolución. Como muestra de ésta se tiene a la evolución misma de la comunicación o el proceso de la comunicación. En efecto, el hombre ha sido capaz de crear y poner en práctica diversos medios que le permiten expresar y/o transmitir alguna idea o mensaje. Un ejemplo lo constituye el uso del habla, la escritura, e incluso del arte en cualquiera de sus expresiones: la escritura, la pintura y la música, entre otros.

Pero antes de continuar, es importante destacar que la meta de este trabajo no es la de hacer un estudio de la mente humana ni de sus productos, de igual manera no se pretende analizar el proceso de la comunicación, mas sí tratar de establecer una relación entre dos de las formas o medios que tienen un rol muy especial en el proceso de la comunicación. Se trata de la música y el lenguaje. Ahora bien, los términos en que puede ser planteado un paralelismo son diversos. Por lo tanto, para los efectos de este trabajo se llevará a cabo el análisis armónico-funcional (entendido musicalmente) de la partitura de la obra o pieza musical, lo cual revelará las distintas secciones del discurso en ella plasmado y permitirá evaluar la estructura sintáctica de las partes al todo; siendo a partir de aquí donde se aplique la noción del Análisis de Constituyentes Inmediatos de la lingüística descriptiva.

Una vez finalizado este análisis, el siguiente paso consistirá en comparar la estructura de las secciones que conforman dicho discurso con la de oraciones tipo; todo esto con el propósito de asignarle un equivalente lingüístico al texto musical, afrontando la totalidad de su estructura con la del discurso escrito (texto) canónico y poder entrar al campo de la semántica. Finalmente, luego de pasar por el análisis del texto, en este caso musical, se planteará brevemente el rol del músico ejecutante como semejante al del emisor de un discurso lingüístico.

En otras palabras, se tomará como punto de partida el análisis sintáctico de un discurso escrito, que en este caso se halla en el texto musical, para luego descubrir los valores semánticos que pueda contener y, finalmente, dar paso a la comparación de su ejecución con la verbalización de un discurso lingüístico.

Asimismo, en la presente investigación se exponen, en primer lugar, conceptos ligados al estudio del lenguaje y la música respectivamente, estableciendo aquí una primera analogía. A continuación, se explica la manera como será realizado el análisis y los factores que se toman en cuenta para llegar a una aproximación semántica. Por último, se cierra el análisis con una reflexión acerca del rol del músico ejecutante como ente emisor de discurso.

Una vez indicados los propósitos de este trabajo y los parámetros a seguir, se debe mencionar cuál será la herramienta que permita cumplir con ellos. Para esto se trabajará en base al análisis sintáctico-descriptivo del segundo movimiento (Adagio) del concierto en La Mayor para Clarinete di Bassetto y Orquesta K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart, a través del cual se podrá apreciar y evaluar la manera como es emitido un mensaje por medio del discurso musical. Dicho mensaje es expuesto por el clarinete solista quien se vale del discurso musical para expresar una idea llena de emoción y sentimiento dentro del marco de la estructura de la *forma ternaria* sobre la que se basa el movimiento.

Finalmente, la escogencia de este concierto se debe a que por tratarse de una obra que se ubica en el año de 1791 hacia finales de siglo XVIII, perteneciente a lo que se ha denominado período clásico presenta una estructura muy clara. Con esto se quiere decir que la música de esta época debía ser escrita siguiendo ciertas reglas de armonía, por mencionar alguna, a las cuales los compositores más o menos se ceñían, más allá de la creatividad y genialidad con que éstos plasmaban sus ideas musicales sobre el pentagrama.

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En general, el lenguaje se puede entender como un sistema comunicacional, el cual puede ser representado a través de la combinación de diversos signos, en este caso lingüísticos: letras, sílabas, palabras, y demás elementos, bajo el uso de distintos códigos como por ejemplo la escritura, el habla y en música la notación musical. Sin embargo, el lenguaje no sólo es representado sino que, en el caso del habla, además es proyectado a través de la producción de sonidos. De hecho, cuando las personas hablan cada palabra, desde el punto de vista fonológico, viene a ser el resultado de la combinación y articulación de sonidos. En ese sentido se puede apreciar una gran similitud entre el acto del habla y el arte de producir combinaciones de sonidos, la música. Entonces, si a ésta se le puede ver como el arte de combinar sonidos y su emisión, también sería válido entenderla como el arte que los conforma en estructuras mínimas las cuales pasan por ser representadas, primeramente, en el pentagrama para luego ser ejecutadas y bajo la apariencia de notas musicales cuyo fin, dependiendo de la manera como se combinen, puede ser desde conformar un acorde (notas yuxtapuestas) hasta presentar un motivo o una idea musical completa.

Partiendo de esta noción, se podría entender la música como generadora de forma. Bien podría tomarse dicha forma como la representación de una o varias palabras y/o morfemas que pertenecerían, en este caso, al discurso musical. Tal como sucede en el discurso verbal, en donde a través de la producción y articulación de diversos sonidos (fonos) se busca dar forma a las palabras (morfemas) y, por consiguiente, transmitir un mensaje.

Ahora bien, para indicar los rasgos de dicha similitud es necesario tratar acerca de algunos de los elementos de la música que pueden identificarse fácilmente en el habla tales como: el sonido y sus cualidades, las notas musicales, la melodía, la entonación, el ritmo, y la articulación.

En primer lugar se debe tener presente que, acústicamente hablando tanto en la música como en el habla, el silencio es la fuente de donde emana el sonido y a partir de allí es cuando se abre paso a un flujo de ideas y motivos musicales, así como verbales. Cabe destacar que el sonido está caracterizado por contener los siguientes elementos: *timbre*, es el color particular que tiene un sonido producto de la cantidad de armónicos que contiene. *Altura*, dependiendo de la frecuencia de la onda de un sonido éste será más agudo o más grave. *Duración*, es la permanencia de un sonido en un intervalo de tiempo. *Intensidad*, guarda relación con la cantidad de presión que se aplica en la producción de un sonido. En consecuencia, todos estos elementos pueden ser reconocidos en la voz humana. Por ejemplo: en general las cuerdas vocales femeninas son más delgadas que las masculinas; por esta razón el timbre de voz suele ser más brillante en la mujer que en el hombre. De igual forma, hay quienes poseen un tono de voz más agudo o más grave que otros y, naturalmente, los sonidos emitidos por la voz humana tienen una duración y una intensidad.

Por otra parte, las notas musicales son unidades mínimas de ñalgoö, como en el caso de los morfemas. Naturalmente, ese ñalgoö es significado. Por lo tanto, al juntar y/o combinar varias de esas unidades mínimas de significado (nota musical + nota musical... morfema + morfema...) el resultado será, en el caso de la música, una pequeña célula o motivo y, en el caso del lenguaje, una palabra. A continuación, para lograr la transmisión de una idea completa o mensaje, recordemos que ya se ha señalado al lenguaje como un sistema comunicacional, es necesario combinar diversas palabras para obtener una oración o en su defecto un enunciado, aunque prefiriendo siempre el concepto de enunciado. Mientras que en el otro caso se debe realizar una combinación de pequeñas células o motivos con el fin de lograr una idea musical completa.

Es importante destacar que la música no sólo es melodía, también es ritmo. De hecho, independientemente de la presencia o no de sonido la música no tendría ningún sentido sin el ritmo ya que éste contribuye a la organización de los sonidos en un patrón de medida determinado. Pero regresando al caso del habla, es probable que las personas no pongan atención al ritmo, pero éste es un elemento que está siempre allí porque favorece a

la organización de las palabras que integran una idea y/o enunciado, lo cual les da algún sentido.

Otros factores que guardan una estrecha relación con el ritmo son las pausas y la entonación. Pues bien, desde el discurso lingüístico en el caso de entonar o de la entonación no se hace referencia al canto en lo absoluto, pero sí al hecho de que cuando se habla el tono de voz siempre va a llegar a un punto máximo de tensión y luego a un punto máximo de distensión. Es decir, en lo enunciado siempre habrá alguna palabra o frase que resaltará más que las demás, lo cual dependerá no sólo de la intención de quien lo produce sino también del sentido que se le otorga gracias al ritmo, entre otras cosas. Asimismo, ¿qué sucede con las pausas? ¿Se da alguna dentro del lenguaje musical? Pues la respuesta es afirmativa. Dentro del lenguaje musical las pausas pueden indicarse a través de silencios, calderones, o bien por la armonía *_ entendiéndola como una técnica que permite ver la música de manera vertical y que facilita la comprensión de una idea o frase musical a través del análisis de una secuencia de acordes (notas yuxtapuestas)_* específicamente por lo que se conoce con el nombre de cadencia, que no es más que una sucesión de acordes contruidos sobre la base de determinados grados de la escala o tonalidad en que se ubica la idea musical que se estudia y que, entre otras cosas, marca un punto de reposo que pone fin a dicha idea y permite separarla de otras. Mientras que, en el discurso lingüístico, las pausas también podrían considerarse como puntos de reposo que pueden indicar el final de una idea y/o el comienzo de otra a lo largo de la línea discursiva.

En otro orden de ideas, se tiene que el lenguaje está conformado por palabras que, según las reglas gramaticales y sintácticas del idioma, se suceden en un orden específico con el fin de construir oraciones que, dispuestas según la intención del emisor y separadas mediante pausas le dan cuerpo a un discurso. Del discurso musical se puede decir que está constituido por células (morfemas) y motivos musicales (palabras) que le dan cuerpo a semifrases (sintagmas) las cuales conforman frases o estructuras más grandes (cláusulas) y éstas pasan a formar ideas musicales completas (enunciados); en donde también se dan pausas marcadas por la armonía o por los silencios que estén señalados en la partitura, o por valores rítmicos más largos.

De igual manera, así como el discurso lingüístico está compuesto por oraciones y/o enunciados, en donde cada una de las partes que lo conforman se suceden según los principios organizativos de una lengua (gramática) y que a su vez, en base a dichos principios, se pueden distribuir de manera diversa (sintaxis), en el discurso musical se da exactamente lo mismo. Obviamente es otro el lenguaje pero el principio es análogo. En otras palabras, el equivalente en música tanto de la gramática como de la sintaxis viene a ser la armonía. Puesto que en una obra musical, dependiendo del período en el cual se inscribe, se siguen ciertas reglas de conducción melódica (o principios organizativos) que encontrarán su base en la armonía, la cual al mismo tiempo determina la sintaxis de una idea musical y de todo el discurso.

En resumen, podría decirse que tanto la gramática como la sintaxis son al enunciado lo que la armonía es a la idea musical. En el sentido estricto de entender a ésta última como generadora de forma.

Sin embargo, al hablar de armonía es necesario establecer ciertos límites, debido a que su uso, en analogía con la gramática y sintaxis del lenguaje, ha cambiado a lo largo de los distintos períodos de la historia de la música académica; por esta razón, y para los efectos de este trabajo, la armonía a la cual se hará referencia es a la de finales del siglo XVIII, época en la que se ubica la obra musical con la cual se trabajará.

Por otra parte, resulta interesante agregar un elemento más dentro de la relación que se pretende establecer a manera de aproximación: la semántica. ¿Qué sucede con los significados? ¿Hay alguno dentro del discurso musical? Definitivamente lo hay. Puesto que anteriormente se indicó que los sonidos, o la forma que a ellos se les da en el lenguaje musical, podrían ser interpretados como la representación de las palabras en un discurso musical; se hace evidente la existencia de algún significado. Para descifrarlo hay que saber un poco acerca de la historia de la obra o pieza musical, por ejemplo ¿quién fue el compositor?, ¿a cuál período pertenece?, ¿cómo fue su vida?, ¿a quién fue dedicada la obra?, ¿con qué finalidad se escribió?, entre otros aspectos. Todo esto con el fin de realizar una aproximación al o los significados que puedan atribuirse a una idea en el discurso

musical de la obra que se estudiará, aún cuando es posible escuchar una obra musical sin saber nada o casi nada sobre el compositor y sus circunstancias y, a pesar de ello, sentir o dar significados a la obra escuchada.

Es importante destacar la existencia de una gran similitud entre los entes emisores del discurso tanto lingüístico como musical. En el primer caso se trata del hablante y en el otro, del músico ejecutante. Mientras el hablante usa todo su ñequipo fonadorö (aire, garganta, cuerdas vocales, lengua, dientes, labios, en fin), así como gestos faciales y/o movimientos del cuerpo, con la intención de transmitir un mensaje a través del acto de hablar; el ejecutante, y en especial el de un instrumento de viento, utiliza además del mismo ñequipo fonadorö su instrumento musical para hacer exactamente lo mismo, y en donde también se aprecian elementos cinéticos. En otras palabras, los instrumentos musicales son los medios de los cuales se valen los músicos para transmitir un mensaje contenido bajo los códigos del discurso musical. Esto quiere decir que de alguna manera la voz del músico será su instrumento.

En consecuencia, a lo largo de este trabajo se planteará una analogía entre la música y el lenguaje, por medio del estudio de determinados factores que influyen en la formación del discurso musical y la búsqueda de sus equivalentes en relación al discurso lingüístico.

1.2 OBJETIVO GENERAL

Establecer una relación entre la música y el lenguaje basada en el carácter discursivo de ambos; apoyado en elementos tanto del análisis lingüístico como musical, de la estructura del segundo movimiento del Concierto en La Mayor para Clarinete di Bassetto y Orquesta K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart, partiendo desde su representación en la partitura hasta los factores que influyen en su ejecución. Todo esto con el objeto de plantear una aproximación lingüística al análisis del discurso musical y presentar una propuesta interpretativa en términos de semántica.

1.2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ❑ Asignar equivalentes lingüísticos al discurso musical contenido en el Adagio, bajo el criterio del análisis discursivo de un texto.
- ❑ Ubicar el discurso musical del Adagio en la categoría de discurso lingüístico, considerando la Forma Temaria como la estructura bajo la cual se presenta el discurso musical en dicho movimiento y, de igual manera, tomando la *armonía* como ente generador de forma que establece los principios organizativos del lenguaje musical y que finalmente marca las pautas sintácticas o de estructura de las partes al todo.
- ❑ Caracterizar los componentes discursivos de la música aplicando definiciones de la lingüística.
- ❑ Plantear una aproximación semántica del discurso que encierra el movimiento a estudiar.

1.3 JUSTIFICACIÓN

La funcionalidad de este trabajo girará en torno a la propuesta de un modelo de estudio que dé nuevas luces al campo del análisis musical ya no sólo desde la perspectiva propia de este lenguaje, pero además incorporando elementos del análisis lingüístico del discurso. Asimismo, se busca contribuir con la expansión de los conocimientos que conforman la cultura general de personas no especializadas en el ámbito artístico-musical.

Mientras que su razón de ser estará, fundamentalmente, en el interés por satisfacer la curiosidad de quien, en su condición de clarinetista y estudiante de idiomas, lo llevará a cabo.

1.4 ANTECEDENTES

Se pueden considerar como antecedentes de este trabajo los estudios de:

- a) Alfonso Padilla: Doctor en musicología quien ha planteado la idea de que todos los aspectos de la estructura y organización de una obra musical deben ser relacionados, pero también tomando en cuenta la cultura y el hombre que la crea, y una manera de lograrlo es a través del análisis dialéctico de la música.
- b) Nicolas Ruwet: lingüista y analista musical quien en 1966 impulsó un programa para el análisis distribucional de la música, inspirado en el análisis distribucional de Zellig S. Harris.
- c) Fred Lerdahl: compositor que junto al lingüista Ray Jackendoff desarrolla, en 1983, la Teoría Generativa de la Música Tonal. Básicamente, consideran que el análisis musical procede por reducción que no es otra cosa que el estudio fragmentado de un trozo musical con el uso de diagramas arbóreos, y a los que se aplican reglas de una gramática a veces normativa o preferencial.
- d) Jean-Jacques Nattiez: semiólogo musical cuyo sistema de análisis se deriva de la lingüística distribucional y el cual establece una separación teórica del acto musical en tres niveles: poético, estético y neutral. El primero se refiere a la composición y ejecución musical; el segundo, al nivel de percepción auditiva y el tercero se refiere a la música como un objeto sujeto a una forma.

Cabe destacar que estos trabajos no están directamente ligados al análisis del discurso, pero se han querido señalar porque representan la labor de estudiosos que han mostrado inquietud por profundizar en las similitudes que se aprecian entre la música y el lenguaje, bien sea a nivel estructural o de cualquier otra índole, valiéndose de diversas herramientas del estudio lingüístico.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 DEL LENGUAJE:

2.1.1 ¿QUÉ SE ENTIENDE POR LENGUAJE?

El hombre ha buscado siempre la manera de relacionarse, de interactuar; en fin, de comunicarse. Para ello, hace gala de su condición de ser pensante y crea su propio sistema comunicacional. Su propio lenguaje. ¿Pero qué es exactamente el lenguaje? ¿Realmente se puede definir? Tomando en cuenta la siguiente definición se puede señalar que:

El lenguaje es un método exclusivamente humano, y no instintivo, de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada. Estos símbolos son ante todo auditivos, y son producidos por los llamados órganos del habla. (Edward Sapir, 1921/1971).

Sin embargo, a esta definición se puede agregar que si bien el lenguaje pasa por la producción de símbolos, ésta no se da necesariamente de forma deliberada y no es de exclusividad auditiva. De este modo, se tiene entonces que por lenguaje se comprende a todo aquello que esté bien estructurado dentro de un sistema, lo cual se traduce en reglas previamente establecidas y cuyo fin sea el de crear significados que permitan la transmisión de algún mensaje inteligible.

2.1.2 UN CONCEPTO DE GRAMÁTICA:

La gramática, en términos generales, podría ser vista como una sentencia que regula el número de patrones en los que se pueden combinar las palabras (Yule, G., 1996, p. 87). Cabe señalar que no se trata de limitar el potencial creativo de quienes participan del lenguaje, mas sí la manera como éstos hacen uso de él.

Básicamente, la idea se refiere al hecho de que partiendo de unos parámetros bien establecidos y de naturaleza finita (gramática) perteneciente a un sistema comunicacional

(lenguaje), se puede dar origen a un número infinito de enunciados con el fin de transmitir mensajes.

El lingüista norteamericano George Yule (1996) en su libro *The Study of Language* también presenta tres conceptos de gramática que aquí se resumen como sigue: en el primero señala que el hablante de un idioma determinado posee un tipo de ògramática mentalö que se traduce en un conocimiento lingüístico innato que le permite reconocer y producir expresiones estructuradas de manera adecuada en dicho idioma. El segundo, plantea la identificación de las estructuras más apropiadas a ser producidas en un idioma, se puede decir que éste es un enfoque más normativo de la gramática. Finalmente, el tercer enfoque de la gramática implica el análisis de las estructuras halladas en un idioma con el objeto de establecer una descripción de éste y así poder diferenciarlo de otros.

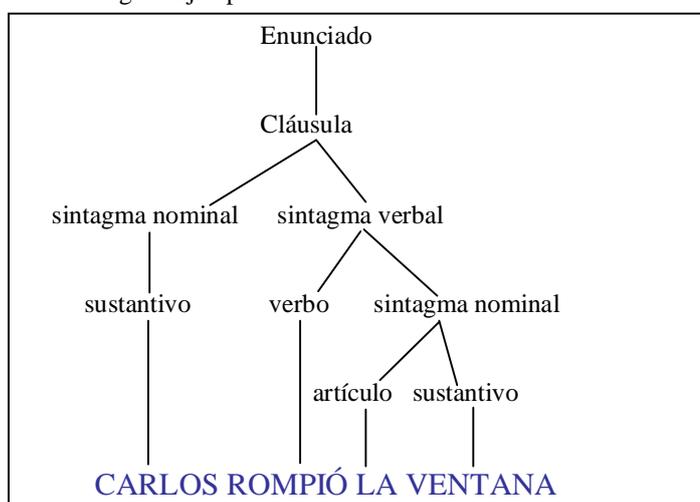
En consecuencia, siendo uno de los objetivos de este trabajo el desarrollo de un análisis descriptivo, será ésta la postura que se asuma ante el concepto de gramática. Debido a que no se busca realizar un análisis crítico que determine lo correcto o incorrecto de una estructura y menos aun las que se puedan generar y/o transformar a partir de ella, bien sea musical o lingüística.

En otro orden de ideas, cabe destacar que el enfoque descriptivo de la gramática también se puede entender como un estudio lingüístico-descriptivo, el cual se realiza según distintas aproximaciones entre ellas el Análisis de Constituyentes Inmediatos. Se trata de una técnica cuyo propósito es el de mostrar cómo pequeños constituyentes o componentes se agrupan para formar otros de mayor extensión (Yule, G., 1996, p. 93). A continuación se da un ejemplo que ilustra este concepto:

CARLOS ROMPIÓ LA VENTANA

Aquí se observa una estructura conformada por 4 constituyentes: *Carlos/ rompió/ la/ ventana*. Sin embargo todos ellos pueden ser agrupados según los componentes a los que les dan forma; es decir: *Carlos* es el sintagma nominal, *rompió* constituye el sintagma verbal y seguidamente se presenta otro sintagma nominal formado por dos partes, un artículo (*la*) y un sustantivo (*ventana*). Esta descripción se entiende de manera más directa a través del uso de un diagrama arbóreo (fig. 1):

Fig. 1. Ejemplo de enunciado



Fuente: elaboración propia

Nota: los términos utilizados en este diagrama serán definidos en otra sección

De aquí se interpreta que *Carlos* es un componente de la categoría sustantivo que a su vez forma el sintagma nominal. Luego *rompió* pertenece a la categoría de verbo que encabeza el sintagma verbal y dentro de él se halla otro sintagma nominal. Al continuar con la descripción se obtiene una cláusula compuesta por dos sintagmas (nominal-verbal) y ésta, a su vez, le da cuerpo a todo un enunciado. Es así como se llega a la conclusión de que partiendo de pequeñas partes o constituyentes se elevan estructuras cada vez más grandes y complejas.

2.1.3 UN CONCEPTO DE SINTAXIS:

Según Fromkin y Rodman (1988) es la parte de la gramática que se ocupa de la estructura de las frases y oraciones las cuales son unidades gramaticales, aunque en el análisis a realizar se sustituyen los términos frase y oración por sintagma y enunciado respectivamente.

2.1.4 UN CONCEPTO DE SEMÁNTICA:

Es la ciencia que estudia el significado que surge del uso del lenguaje, dependiendo del contexto en el que se ubique y la manera como es usado. También se puede señalar que:

Una importante tendencia en los estudios sobre el lenguaje y cultura de los años setenta y ochenta ha sido el reconocimiento de que el significado emerge en el discurso mismo según los participantes interpretan la actuación verbal de los demás. (Palmer, 2000, p. 61).

2.1.5 ¿QUÉ ES EL DISCURSO?

Es importante señalar que el estudio de la lengua se ha visto afectado por dos paradigmas el formal (estructural) y el funcional, aunque también se les conoce con otros nombres. Para la lingüista D. Schiffrin (1994), dichos paradigmas también modifican la concepción del discurso; el primero lo ve como ñla lengua por encima de la oraciónö y el segundo como ñla lengua en usoö. Básicamente, la diferencia entre estas dos perspectivas radica en que la inicial estudia la lengua como un sistema autónomo y la segunda considera la lengua en relación con su función social (Leech, 1983, p. 46. En Schiffrin, D., 1994, p. 22). Siguiendo la línea de Schiffrin, valdría formular otra definición en donde de alguna manera se tienda un puente entre el paradigma formal y el funcional:

Considero otra definición de discurso: el discurso como enunciado. Esta visión concibe la idea del discurso por encima de otras unidades de la lengua; sin embargo, al decir que el enunciado (más que la oración) es la unidad más pequeña a la que se reduce el discurso, podemos sugerir que éste se alza no como una colección de unidades descontextualizadas de la

estructura de la lengua, sino como una colección de unidades en contexto propias del uso de la lengua. (Schiffrin, 1994, p. 39)¹.

Por esta razón, el presente trabajo de investigación se ubicará entre lo formal y lo funcional por varios motivos: primero, debido a que el corpus del análisis es de naturaleza no lingüística y justamente lo que se quiere es establecer una analogía donde se revele el posible valor lingüístico oculto en el lenguaje musical, es necesario realizar un análisis estructural (formal) desde una óptica descriptiva. Segundo, en vista de que aquí se considera al lenguaje y la música como sistemas de comunicación no se puede dejar a un lado el hecho de que con ellos se producen discursos, los cuales siempre irán enmarcados en un contexto determinado. Tercero, uno de los objetivos planteados consiste en la aproximación a una interpretación semántica de la obra en relación a su carácter y efecto bajo la consideración de factores que probablemente afectaron la creación del compositor. Finalmente, para tratar acerca del rol del ejecutante como ente emisor de discurso, es esencial considerar aspectos poco ligados a una visión formal.

Se puede decir entonces que el discurso es la manifestación, verbal o escrita, de un sistema comunicacional el cual adquiere diversas formas dependiendo de las circunstancias en las que se dé y que, además, surge como parte de la necesidad humana de expresar e intercambiar ideas, de interactuar. Sin embargo, aún cuando éste pueda tomar diversas formas (la forma ternaria sería un ejemplo de ello en lo musical) nunca llega a ser caótico porque se enmarca dentro de un sistema, siendo ésta una de las características que dan paso a la práctica del análisis del discurso.

El análisis del discurso puede entonces concebirse como una herramienta de investigación lingüística cuyo propósito es el de revelar el esquema (formal) bajo el cual se agrupan ideas, de donde pueden surgir significados que variarán dependiendo del contexto

¹ Original en inglés: I consider another definition of discourse: discourse is utterances. This view captures the idea that discourse is *öaboveö* (larger than) other units of language; however, by saying that utterance (rather than sentence) is the smaller unit of which discourse is comprised, we can suggest that discourse arises not as a collection of decontextualized units of language structure, but as a collection of inherently contextualized units of language use.

Nota: todas las traducciones que aparecen en este trabajo fueron hechas por la autora del mismo.

(funcional) donde se den, y evaluar, con distintos enfoques, la intención o efecto que persiguen.

2.1.6 UNIDADES DE ANÁLISIS:

Para los efectos de este trabajo sólo se indicarán los conceptos de: enunciado, cláusula, sintagma, palabra y morfema, debido a que el lingüista, o investigador en este caso, tiene libertad de escoger las herramientas que convienen a los propósitos de su análisis descriptivo (Palmer, L., 1975, p. 182) y a las cuales se asignará un paralelo en los componentes del discurso musical. Pero antes se debe aclarar que el uso del término *enunciado* reemplaza al de *oración*; esto obedece a que lo que se dice no siempre constituye una oración con sentido completo o bien una estructura convencional.

□ *El enunciado*: es la unidad básica de análisis que constituye el producto tangible de lo expresado por un enunciador, o hablante, y que tiene como destino un enunciatario, o receptor (Calsamiglia Blancafort, H. y Tustón Valls, A., 1999, p.17). También se puede agregar que el enunciado es la unidad mínima a la que se reduce el discurso (Schiffrin, D., 1994, p.39). Sin embargo, dentro del enunciado se pueden evaluar estructuras, o bien unidades de análisis, más pequeñas que a su vez contienen otras.

□ *La cláusula*: según Chafe es una secuencia de palabras bajo una curva de entonación coherente demarcada por una pausa inicial. Es esencial ya que constituye el núcleo de la verbalización de los estados y eventos (Chafe, 1987, cit. Becker, A. La cláusula como unidad de información. [En línea] Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies17/cap315.htm>). En este concepto se identifica a la cláusula como una unidad de entonación, con lo cual se resalta el carácter verbal del discurso. Sin embargo, se podría señalar que la cláusula es una construcción sintáctica que, según el o los elementos que la formen, posee o no sentido completo y forma parte de un enunciado.

□ *El sintagma*: pasa a ser una estructura sintáctica que le da cuerpo a la cláusula y que cumple una función mas no tiene sentido en sí misma; para ello debe estar relacionada con otros sintagmas (Wikipedia. Sintagma. [En línea] Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sintagma>).

- *La palabra:* es una unidad lingüística (Fromkin, V. y Rodman, R., 1988, p.122) que forma parte del vocabulario de una lengua y puede estar compuesta por uno o más morfemas.
- *El Morfema:* concebido como una estructura mínima de significado, que cumple una función gramatical (Yule, G., 1996, p. 75).

Las unidades arriba establecidas son tomadas de la lingüística descriptiva norteamericana, la cual ha desarrollado diversas técnicas para proceder directamente del morfema al enunciado (Palmer, L., 1975, p. 167). Entre ellas el Análisis de Constituyentes Inmediatos.

2.1.7 LA COHERENCIA VS. LA COHESIÓN EN EL DISCURSO:

Para que un discurso sea inteligible debe estar conformado por ideas coherentes que, a su vez, guarden relación con otras o que exista cohesión entre ellas. Por ejemplo, si se reduce el discurso a su unidad mínima de análisis, el enunciado, éste debe expresar una idea con sentido completo: *õel pasado fin de semana Ángel y María visitaron las playas de la costa donde nació.* Ahora bien, la cohesión se evidencia al introducir un enunciado que sirva de conexión con el anterior: *õespero que les hayan gustadoö.* Entonces: *õel pasado fin de semana Ángel y María visitaron las playas de la costa donde nací, espero que les hayan gustadoö.*

Si por el contrario se expresa algo como esto: *õ¿sabías que hoy es el cumpleaños de mamá? Y ayer me comí una pizza deliciosaö.* En este caso se tienen dos cláusulas, la primera interrogativa y la segunda afirmativa, que tienen lógica en sí mismas, son coherentes, pero no guardan la más mínima relación la una con la otra, no hay cohesión.

2.1.8 LA NARRATIVA:

En otro orden de ideas, siendo el establecimiento de una relación entre el discurso verbal y el discurso musical el objeto fundamental de este trabajo, resulta significativo tomar en cuenta el factor de *la narrativa*; considerándola como un género fundamental en la organización de los modos en que las personas piensan e interactúan. Según Elinor Ochs (citado en van Dijk, 2000, p. 272): «El género humano es afortunado por tener acceso a varias modalidades comunicativas que permiten crear una narración. Las narraciones pueden producirse mediante modos de representación orales, escritos, cinéticos, pictóricos y musicales». Más adelante también señala que:

El alcance de la interpretación narrativa que caracteriza los paradigmas del arte visual también caracteriza otros modos narrativos, particularmente la música. Instrumentos, tonalidades y temas melódicos principales pueden, de manera más o menos explícita o más o menos icónica, construir personajes y hacerlos transitar a través de esferas emotivas y de acción. (p. 272).

2.1.9 UN CONCEPTO DE TEXTO:

Según Michael Halliday (1982, en Linares, L., 2003, p. 26) «un texto es una unidad operacional lingüística, del mismo modo que una frase es una unidad sintáctica». Ahora bien, la idea de *unidad operacional lingüística* bien puede concebirse como *unidad de análisis*. Por lo tanto, si para el análisis del discurso se consideran al morfema, la palabra, el sintagma, entre otros, como unidades de análisis que en este caso serían mínimas; al texto se le puede calificar como la unidad máxima del análisis discursivo. Tómese además la siguiente definición:

Todo texto debe ser entendido como un hecho (acontecimiento o evento) comunicativo que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal. Por eso partimos de considerar que la unidad fundamental de análisis se ha de basar en la descripción del hecho

comunicativo, como un tipo de interacción que integra lo verbal y lo no verbal en una situación socioculturalmente definida. (Calsamiglia Blancafort, H. y Tustón Valls, A., 1999, p. 18).

Lo señalado en esta cita se ajusta a los propósitos de la investigación, puesto que tales conceptos son aplicables a la noción de texto musical que representa la partitura a analizar. Asimismo, la producción del discurso que encierra dicho texto, idea que se desarrollará en otro capítulo, es la manifestación de un acto comunicativo que se da en un *devenir espacio-temporal* y dentro de un contexto. A continuación se enumeran tres aspectos fundamentales en cuanto al término *texto* :

- a) El texto es una categoría fundamental de la filosofía del lenguaje y de la lingüística, el cual hace necesario un método de análisis orientado hacia la comunicación.
- b) El texto aparece - desde el punto de vista lingüístico ó como un marco distribucional para constituyentes textuales.
- c) El texto es ó desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje ó el indicio de la intención expresa que tiene el locutor de comunicar un mensaje y de producir un efecto (Chabrol, C., 1978, p. 159).

2.1.10 TEXTO CANÓNICO (TESIS-ANTÍTESIS-SÍNTESES):

Al fijar el concepto de texto como unidad máxima de análisis del discurso, se hace necesario otorgarle ciertos valores de carácter universal que faciliten su uso tanto en el sistema lingüístico como en el musical. En ese sentido, se dirá entonces que un texto canónico es aquel cuya estructura está conformada por una *tesis*, seguida de una *antítesis* y termina con una *síntesis*.

Desde el punto de vista filosófico, la tesis es donde se presenta la primera idea o proposición; en segundo lugar aparece la antítesis, una idea que se opone a la primera con mayor o menor énfasis en algunos puntos. También se conoce la relación tesis-antítesis con

el nombre de antinomia. Finalmente, se llega a la síntesis que por su contenido reconciliará las dos partes en conflicto y constituirá el cierre definitivo (Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano. Antítesis. [En línea] Disponible en: <http://www.filosofia.org/enc/cha/e020330.htm>).

El propósito de tratar acerca del texto canónico radica en que su estructura se puede oponer a la de la *Forma Ternaria* (A-B-A \emptyset) del discurso musical del Adagio. Es decir, la sección A sería la tesis, B la antítesis y A \emptyset la síntesis. No obstante, previo al desarrollo de esta idea, en la siguiente parte se introducen algunas nociones musicales a considerar durante el análisis del Adagio.

2.2 DE LA MÚSICA:

2.2.1 EL SONIDO: SUS CUALIDADES

a) *Altura*: la percepción de la altura de un sonido musical significa la habilidad de distinguir si tal sonido es grave o bajo, alto o agudo. El que esta altura sea grave depende de la frecuencia (número de vibraciones por segundo) del cuerpo vibrante. Cuanto más alta sea la frecuencia del sonido, mayor será su altura de tono; de igual manera, cuanto más baja sea la frecuencia menor será su altura de tono.

b) *Timbre*: la calidad o timbre en música define la diferencia en color tonal de una nota tocada por diversos instrumentos o cantada por diversas voces. Nadie encontraría difícil distinguir entre el timbre de una trompeta y el de un violín. Esto se debe a uno de los fenómenos acústicos más fascinantes: los armónicos (sonidos parciales), sonidos que no son claramente audibles porque su intensidad es menor que la de la nota fundamental; sin embargo son importantes porque determinan la calidad de una nota. Entonces, lo que nos ayuda a diferenciar el timbre de una trompa al de un oboe, por ejemplo, es la diferencia en la intensidad de los armónicos que vibran sobre la nota que en realidad suena.

c) *Intensidad*: volumen del sonido proporcional al cuadro de amplitud de las vibraciones que lo producen. Con esto se quiere decir que, dependiendo de la energía que se aplique al emitir un sonido, la onda sonora abarcará una banda más o menos ancha produciéndose así un sonido más o menos fuerte (Caja de música. Las características musicales del sonido. [En línea] Disponible en: http://www.xtec.es/centres/a8019411/caixa/musica_es.htm).

2.2.2 LA MÚSICA: DESCRIPCIÓN DE SUS ELEMENTOS BÁSICOS

a) *Sonido:*

El sonido se produce como resultado de algún movimiento o vibración, que al surgir de un cuerpo que vibra genera ondas de compresión que atraviesan el aire hasta llegar al oído... Si la vibración se produce con regularidad el sonido podría convertirse, al combinarlo con otros similares, en *musical* y representa una nota de una altura determinada; si una vibración es irregular el resultado será ruido. (Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, 1981, p. 3).

De la sucesión de sonidos se deriva un movimiento que al subir adquiere tensión y al bajar la pierde, dicho movimiento se conoce como melodía (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 21). Por otra parte, la distancia entre un sonido y otro se denomina intervalo, el cual según Christ (1980) será melódico (primero un sonido y luego otro) o armónico (varios sonidos producidos simultáneamente).

b) *Ritmo:* desde la antigüedad se le ha considerado como el elemento fundamental del cosmos sonoro, que le da proporciones en el espacio y establece relaciones de duración, intensidad y altura. Básicamente, con el ritmo musical se pretende ordenar los sonidos en el tiempo y de manera proporcional (Clemente, J. (1997). Curso de canto timbrado español. [En línea] Disponible en: <http://www.revistapajaros.org/articulos/timbrado/curso7.htm>).

Cabe destacar que la organización rítmica de los sonidos se da dentro del *compás*, el cual *forma* la estructura del movimiento melódico en el tiempo (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 25). Éste puede estar formado por dos o más partes; por lo tanto, si se trata de un compás de dos partes se llamará binario y de tres ternario. Asimismo, es importante destacar que en el compás hay partes fuertes y débiles; en el caso del compás binario la primera parte es fuerte y la segunda débil, mientras que en el ternario la primera es fuerte y las otras dos débiles (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 25), lo cual se tomará en cuenta durante el análisis del Adagio cuya distribución rítmica se da en un compás ternario.

2.2.3 EL ESTILO CLÁSICO:

Por estilo se puede entender la manera muy particular en que el hombre, dentro de un contexto histórico y social, hace uso de los elementos de un lenguaje determinado. En otras palabras, dicho estilo irá marcado por las corrientes que afecten la forma de vida y con ello la visión que del mundo tenga el hombre para ese momento. De hecho, en la época del clasicismo en que se desarrolla la obra de Mozart se da el movimiento de la Ilustración, en donde la razón tiene la tarea de revelar la verdad y denunciar el error (Hazard, P., 1946, p. 30).

La Ilustración nace en Francia a mediados del siglo XVIII y se centra en: òla rebelión contra las autoridades, el racionalismo, la idea de ilustrar, el optimismo cultural, la vuelta a la naturaleza, el cristianismo humanizado y los derechos humanosö (Gaarder, J., 2000, p. 377), y se puede decir que sus ideas llevaron a la Revolución Francesa iniciada en 1789 con la toma de la Bastilla. Ahora bien, tales ideas se expandieron por toda Europa y el arte de la creación musical no escapó de ello. En consecuencia, se observa que en su mayoría las composiciones de esta época comparten los rasgos de equilibrio, unidad y claridad. Además, la música deja de depender del financiamiento proveniente de la iglesia y la corte, para acoger el apoyo de una nueva clase social: la burguesía que a su vez representó otro tipo de audiencia, la cual presentaba distintos gustos a ser enfrentados por el compositor. Finalmente, en términos de estética, òlos compositores se dirigieron a simplificar el lenguaje de la música barroca (período anterior) llena de contrastesö (Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, 1981, tomo I, p. 285).

Retomando la idea del comienzo de esta sección, el compositor ruso Igor Stravinsky en su *Poética Musical* señala que: òel estilo es la forma característica en que un compositor organiza sus ideas y habla el lenguaje de su arte. Siendo este lenguaje musical el elemento común entre los compositores de una escuela o época determinadaö² (1942, p. 70).

² Original en inglés: òStyle is the particular way a composer organizes his conceptions and speaks the language of his craft. This musical language is the element common to the composers of a particular school or epoch.ö

El lenguaje musical del clasicismo se fundamenta en un sistema llamado *Sistema Tonal*, del que surgen las reglas de conducción melódica y armónica; haciendo así el papel de una gramática musical.

2.2.3.1 SISTEMA TONAL:

Es una estructura basada en la jerarquía de los grados de una escala (Rosen, Ch., 1972, p. 23); entendiendo a ésta como una sucesión de notas a partir de una nota base (*Enciclopedia Salvat*, 1984, vol. I, p. 13). Considerando la siguiente cita:

Nuestro sistema musical se sirve de las sílabas do, re, mi, fa, sol, la, si, para asignar los distintos sonidos o notas; igualmente... las siete notas de la escala constituyen ó a semejanza de los siete días de la semana ó una especie de ciclo que se va repitiendo en distintos planos de altura. (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 12).

Por ejemplo: comenzando desde la nota *do* de manera ascendente, se obtiene la siguiente escala *do ó re- mi ó fa ó sol ó la ó si* y la octava que sería nuevamente *do*, en donde cada nota representará un grado, recibirá un nombre (de acuerdo a su posición en el pentagrama) y cumplirá una función en relación con la nota base que en este caso es *do*. Véase la siguiente tabla:

Tabla 1. Grados y funciones en la escala

nota	Grado dentro de la escala	función
Do	1 ^{er} grado (I)	Tónica
Re	2 ^{do} grado (II)	supertónica
Mi	3 ^{er} grado (III)	Mediante
Fa	4 ^{to} grado (IV)	Subdominante
Sol	5 ^{to} grado (V)	Dominante
La	6 ^{to} grado (VI)	Submediante
Si	7 ^{mo} grado (VII)	Sensible
Do	8 ^{vo} grado (VIII)	Tónica

Fuente: elaboración propia

Cabe destacar que, acústicamente hablando, al establecerse una escala todos los grados que la conforman gravitarán sobre la nota que se ha denominado *tónica* y a partir de ella dichos grados, junto con los acordes que sobre ellos puedan construirse, proyectarán una sonoridad de mayor o menor tensión. Es decir, a mayor distancia de la nota o grado fundamental (tónica), mayor será la tensión en el sonido y, como consecuencia, habrá la necesidad de arribar a un punto de menor tensión o reposo que en este caso viene a ser la *tónica*.

Una forma práctica de entender lo que se explica podría ser: *se sujeta uno de los extremos de una liga con la mano izquierda; mientras que con la otra se estira poco a poco el lado que queda libre. El resultado será una liga cada vez más tensa debido al distanciamiento exagerado de sus extremos y sólo al acercarlos se tendrá una liga en su posición ñaturalö o ñestado de reposö.*

Entonces, en este ejemplo la tónica viene a ser el lado de la liga que sujeta la mano izquierda y la extensión del otro extremo representa el viaje sonoro por los distintos grados de la escala. Ahora bien, en el sistema tonal existen grados de mayor relevancia debido a

que su sonoridad da una sensación de mayor tensión o bien de reposo absoluto. Dichos grados son: 1^{er} (reposo), 4^{to} y 5^{to}(tensión) de la escala (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 12)

Por otra parte, es necesario hacer un paréntesis para señalar que al hacer referencia a una escala, a la vez, se está indicando una tonalidad:

Llamamos tonalidad, o simplemente tono, a un conjunto de sonidos constitutivos de un sistema, en el cual, uno de ellos, llamado tónica, desempeña la función de centro o polo hacia el que tienden los demás. Cada tonalidad toma el nombre de la nota que ejerce la función de tónica...cualquier sonido es apto para desempeñar la función de tónica: todo estriba en disponer las notas restantes, constitutivas del sistema, en forma tal que permitan a la tónica elegida manifestarse plenamente. (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 34).

En otras palabras, cuando se ilustra en qué consiste el sistema tonal utilizando una escala que comienza en **do**, la cual posee unas características que definen su sonoridad particular, se está describiendo una tonalidad. Por lo tanto, de ahora en adelante se entenderá la escala sobre la cual se basa una pieza musical, como su tonalidad. Asimismo, se debe recalcar que la constitución interna de la tonalidad puede variar (Hamel, F. y Hürlimann, M. 1984, p. 34). Existen dos tipos de tonalidad o modo: mayor y menor. Básicamente, la diferencia consiste en la distribución interválica (distancia entre las notas) entre los grados, lo cual ofrece sonoridades distintas a ser percibidas por el oído. Igualmente, tales sonoridades pueden incidir sobre el carácter de la pieza e incluso sobre el efecto que pueda causar en la audiencia. Esto se analizará un poco más en el capítulo destinado a la semántica.

2.2.3.2 LA ARMONÍA:

En el planteamiento del problema se señaló a grandes rasgos el papel que juega la armonía en el discurso musical; sin embargo, aquí se pretende profundizar un poco más al respecto.

Una vez establecido un concepto o idea de lo que es el sistema tonal y de lo que representa para la obra musical dentro de la época en que se ubica este estudio, es necesario ampliar la imagen para poder visualizar y entender mejor lo que es la armonía. En una composición musical existen dos maneras de seguir el discurso; la primera, observando horizontalmente una línea melódica o varias superpuestas; mientras, la segunda sería a través del estudio por bloques sonoros. En la primera se hace referencia a la técnica del contrapunto en donde, independientemente de que la música se construya sobre una melodía dirigida por una voz o bien por varias a la vez, se mantiene la independencia melódica. Contrario a esto, el estudio vertical, o por bloques sonoros de una melodía alude al enfoque armónico del discurso musical. Éste prevaleció mayormente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

El objetivo de comprender el discurso musical desde el punto de vista armónico radica en la funcionalidad de los grados de la escala, que marcan puntos de mayor o menor tensión sonora, y en especial en los acordes (grupo de notas yuxtapuestas) que sobre estos se puedan construir. Ahora bien, dichos puntos de tensión o apoyo van enmarcados dentro de una melodía y son precisamente ellos los que, aunque también se puede sumar la organización rítmica, facilitan la comprensión y delimitación de dicha melodía (Hamel, F. y Hürlimann, M., 1984, p. 22).

En esencia para el momento en que se crea el Adagio, la armonía dicta las reglas de conducción del discurso musical, en el sentido de permitir o no que un acorde (grupo de notas musicales que suenan simultáneamente) sobre el quinto grado preceda a uno sobre la tónica (punto de reposo), se mantenga por varios compases o bien, se conecte con otro grado de la escala distinto a la tónica. Tal como la gramática y la sintaxis para un idioma

como, por ejemplo, el castellano, en donde se podría decir: *ðel próximo sábado no tendré clasesö*, en vez de *ðel próximo sábado no tuve clasesö o ðclases sábado el tendré noö*. En el primer enunciado se tiene una idea con sentido completo puesto que cada una de sus partes están ubicadas de tal manera que permiten la captación del mensaje. Por el contrario, aun cuando el segundo enunciado presenta una disposición correcta de sus partes una de ellas, el verbo, está cumpliendo la función incorrecta al estar conjugado en pretérito lo cual difiere del adjetivo *ðpróximoö* del sintagma nominal que implica un evento a futuro. Finalmente, el tercer enunciado es considerado como un error sintáctico y semántico que no puede ser admitido como una estructura gramatical del idioma castellano.

En consecuencia, la conducción del discurso musical se regirá por las reglas de la armonía que se harán evidentes en las *cadencias*, las cuales se pueden interpretar como *ð...formulas melódico-rítmico-armónicas con que se cierra una pieza o idea musicalö* (*Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1996, vol. IV, p. 206) y cuyo sentido de conclusión o cierre es su principal característica (Green, D. 1979, p. 8), aunque dicho cierre también puede indicar el comienzo de otra idea musical. Las cadencias constituyen, como ya se ha señalado, parte de los signos de puntuación de la música. En principio, al identificar los acordes que se forman sobre los distintos grados de la escala y observar cómo se conectan unos con otros se está ante una secuencia armónica que marcará el inicio, el clímax y el final de una idea musical; siendo a esto lo que finalmente se denomine cadencia. Cabe destacar que la palabra cadencia deriva del Latín *cadere* que significa caída y hace referencia a la inflexión de la voz al final de una oración (Walton, Ch., 1974, p. 6). Esto se puede ilustrar con la explicación ofrecida por Hamel y Hürlimann acerca de un tipo de cadencia que comprende la sucesión I-IV-V-I, la auténtica:

La cadencia auténtica ofrece un cuadro completo y resumido de las principales funciones expresivas de las tres notas más importantes de la tonalidad. La función de la tónica es el reposo, el constituir punto de partida y lugar de retorno; la de la dominante, la apertura a nuevas posibilidades y nuevos horizontes, la de la subdominante, la decidida marcha hacia delante (culminación, realización del deseo, respuesta a la interrogación). (1984, p. 41).

2.2.4 EL DISCURSO MUSICAL:

Tal como se mencionó antes, el discurso viene a ser la forma como se hace uso del lenguaje y que además está condicionado por el contexto en el que ocurre. El discurso musical no escapa a esta definición. Cabe destacar que la armonía y el contrapunto son dos técnicas que contribuyen a la formación y consecuente estructuración del discurso musical.

Refrescando lo indicado en el primer capítulo, un acorde resulta de la yuxtaposición de sonidos. Ahora bien, del contrapunto puede decirse que es el arte de colocar nota contra nota sobre un pentagrama, con el propósito de ir creando ideas musicales en un sentido horizontal. Pero ¿qué significa todo esto? Básicamente se trata de que: tanto la armonía como el contrapunto son técnicas que están al servicio de la creación artístico-musical. Si ya se entiende que con la armonía se yuxtaponen diversos sonidos y que con el contrapunto se llega al encuentro de dos o más notas musicales en un sentido horizontal, lo que queda es comenzar a darle cuerpo al discurso que se quiere analizar. Es decir, su función gira en torno a la creación de ideas musicales.

El discurso musical, al igual que el lingüístico, está conformado por secciones y éstas a su vez por secciones o estructuras más pequeñas contenidas unas dentro de otras, cuya función es la de darle cuerpo al discurso plasmado en la partitura o texto musical. Dichas estructuras se considerarán como unidades de análisis sintáctico-musical para luego homologarlas con las unidades de análisis lingüístico que ya fueron establecidas.

□ *La idea musical:* en los libros de teoría de la música se hace referencia al término *período*; sin embargo, aquí se ha optado por usar un concepto de *idea musical* para facilitar su entendimiento y relación con los elementos del análisis lingüístico. Por consiguiente, se dirá que una *idea musical* es una estructura a la cual se puede reducir parte del discurso musical que constituye una melodía con sentido completo, lo cual será determinado entre otras cosas por la cadencia, y estará compuesta por una o varias estructuras más pequeñas llamadas frases musicales (Thorpe D., C., 1966, pp. 23-25). Sin embargo, en la música del siglo XVIII la idea musical suele estar conformada por dos

frases. Asimismo, se pueden hallar dos o más ideas musicales agrupadas para formar toda la sección de una pieza (*The New Harvard Dictionary of Music*, 1986, p. 625).

□ *la frase:*

Parte del discurso musical , constituido por la agrupación de varios núcleos melódicos con un significado propio. De variable amplitud, la frase representa una de las pequeñas secciones de la forma de una composición. Se construye uniendo dos o tres semifrases (...). (*Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1996, vol. VII, p. 458).

A esto se puede agregar que la frase es el equivalente musical de *la cláusula* (Thorpe D., C., 1966, P.20) y por analogía con el lenguaje viene a ser una unidad musical de sintaxis (*The New Harvard Dictionary of Music*, 1986, p. 629).

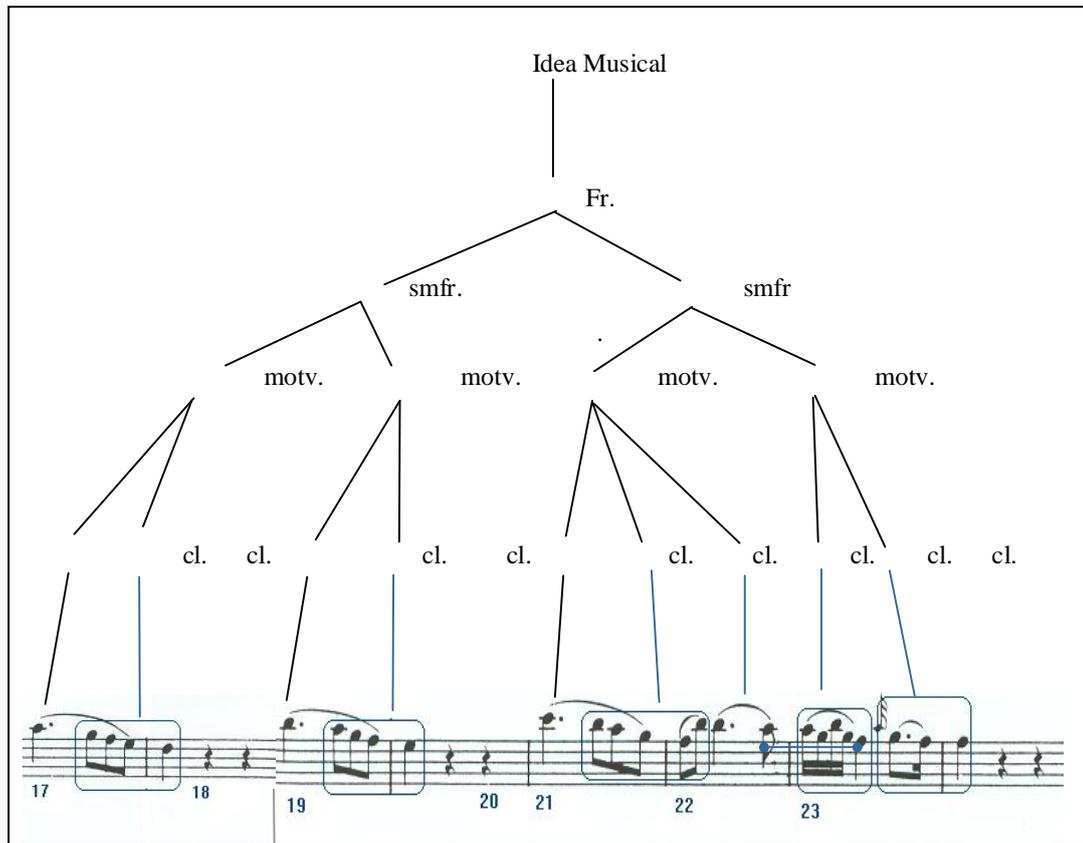
□ *Semifrase:* constituye una estructura rítmico-melódica que se encuentra dentro de la frase (Christ, W., DeLone, R. y otros, 1980, p. 68) y que suele estar acompañada por otras para así completar el sentido de la frase.

□ *Motivo:* ñun motivo es una figura o fragmento armónico, melódico o rítmico, a partir del cual se desarrolla un tema, una melodía o toda una composición (...). (Walton, CH., 1974, p. 1)³. En esta definición se deben esclarecer algunos términos; por ejemplo, *fragmento o figura* se tomará como el equivalente a *estructura*. Ahora bien, *fragmento armónico* se refiere a una estructura que advierte la audición de un grupo de notas musicales sonando de forma simultánea y que se puede presentar varias veces a lo largo de una estructura más grande, la semifrase. Es decir, si bien un motivo es el punto de partida de estructuras más complejas a él (semifrase, frase, idea musical, entre otros), dicho punto constituye parte de una semifrase.

□ *célula:* es la unidad mínima a la cual se reduce una composición musical y al igual que el motivo se puede presentar en forma de una estructura rítmica, melódica o armónica (*Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1996, vol. IV, p. 246).

³ Original en inglés: ñA motive is a short harmonic, melodic, or rhythmic fragment or figure from which a theme, melody or entire composition is developed...ö

Fig. 2. Idea musical de la línea del solista



Fuente: Dover Publication (1986)

En la figura 2, que ilustra el Análisis de Constituyentes Inmediatos, se tiene una idea musical con sentido completo que comprende otras pequeñas ideas que son el sostén de su estructura y, al mismo tiempo, dichas partes también poseen una estructura interna. Por ejemplo: en sentido de izquierda a derecha, del compás 17 al 24 ó *entiéndase por compás al espacio definido entre dos líneas verticales en donde se distribuyen valores rítmicos*- se tiene una frase compuesta de dos semifrases que van del compás 17 al 20, del 21 al 24 respectivamente. Seguidamente, se aprecia que dentro de ellas están los motivos y en estos las células. Aunque este análisis se hará con más detalle en el siguiente capítulo,

aquí ya se puede apreciar cómo pequeñas estructuras musicales se unen para constituir estructuras más grandes, revelando además un orden jerárquico.

2.2.4.1 FORMA TERNARIA:

La forma ternaria recibe ese nombre según la manera como se suceden las secciones; constituye una manera de estructurar el material del discurso musical. En sí, es una forma A ó B ó A, en donde cada letra representa una sección. En la primera, se presenta un tema o grupo temático; la segunda parte presenta un contraste basado en el tema o grupo temático anterior y, en la última sección, hay un retorno a la idea o tema principal (Green, D., 1979, p. 93). Para finalizar, algunas veces suele agregarse una *coda* (cola). Sin embargo, esta estructura se puede variar un poco, como es el caso del Adagio, sin llegar a deformarla por completo.

La forma ternaria se podría comparar con la estructura de un discurso lingüístico, en el que existe un tema central (idea principal) presentado con todos sus elementos en una parte introductoria; continúa una sección de desarrollo, que da espacio para profundizar sobre dicha idea e incluso añadirle algunos matices o presentar nuevas ideas. Finalmente, se retoma el tema central esta vez lleno de elementos que reafirmen su contenido. No sería extraño hallar una especie de epílogo que en música se representa con una sección llamada *Coda*.

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1 MUESTRA:

La muestra está integrada por el segundo movimiento (Adagio) del Concierto en La Mayor para Clarinete di Bassetto y Orquesta K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart, el cual consta de 98 compases.

3.2 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN:

Primera etapa del análisis:

- Análisis armónico-funcional del movimiento (Adagio).
- División por secciones de la estructura *forma ternaria*.
- Explicación del análisis de la primera etapa.
- Resumen de la estructura analizada según las características del texto escrito

canónico (tesis-antítesis-síntesis).

Segunda etapa del análisis:

- Presentación de una tabla que resume las equivalencias establecidas.
- Extracción de la línea discursiva del solista.
- Análisis descriptivo de cada una de las ideas musicales en la línea discursiva del solista con el uso de diagramas arbóreos.
- Aplicación del Análisis de Constituyentes Inmediatos.
- Explicación de cada una de las ideas musicales analizadas.

Luego de estas dos etapas se plantea una aproximación semántica y, finalmente, se cierra el análisis con una reflexión sobre el rol del músico ejecutante como ente emisor de discurso.

3.3 ANÁLISIS:

La presente investigación es de tipo descriptivo-exploratorio, debido a que propone un acercamiento a la analogía que puede encontrarse entre la música y el lenguaje.

En principio, este análisis consta de dos etapas: en la primera se parte de la noción de *forma ternaria*, en la cual se basa el movimiento, y se entiende que el texto musical a analizar se divide en tres partes A-B-A \emptyset y, tal como sucede algunas veces, se halla una sección más denominada *Coda*. Para ello se tomará la partitura completa del Adagio con la finalidad de incluir el papel de la orquesta y resaltar el carácter narrativo del discurso. En la segunda, se estudia únicamente la línea melódica del instrumento solista, describiendo su estructura en términos del Análisis de Constituyentes Inmediatos e indicando su ubicación dentro de las secciones que componen todo el discurso del Adagio.

A lo largo del análisis no sólo se harán citas de músicos o especialistas en la materia, sino también de algunos lingüistas que se han visto atraídos por este tipo de investigación:

Una vez que se tiene la costumbre de observar unidades de entonación, así como unidades que asemejan oraciones o párrafos en el habla, se tiende a prestar mayor atención a la manera como se fragmenta el lenguaje que a lo que realmente se dice. Más aun, resulta imposible no escuchar fragmentos similares en la música y su aparición no es mera casualidad. En este sentido, la coincidencia entre la música y el lenguaje bien puede mostrar la necesidad del ser humano por procesar información en unidades relativamente pequeñas y dentro de una conciencia activa (para mayor información sobre lo que es conciencia activa ver Chafe, W., 1994) y combinar dichas unidades en centros de interés más grandes y, a menudo, cambiar de un grupo de información semiactiva a otro...Tanto la música como el lenguaje asocian tales unidades con el tono, la extensión y el tempo del sonido. (Chafe, W., 1994, p. 186)¹.

¹ Original en inglés: once one has become accustomed to observing intonation units, sentences and paragraphlike units in speech, one finds oneself sometimes paying more attention to the segmentation of language than to what is being talked about. Beyond that, it becomes impossible not to hear analogous segments in music. Their presence there may be no accident. The convergence of language and music in this

En base a esta cita la música puede imitar la organización del lenguaje. Efectivamente, lo que Chafe denomina unidades relativamente pequeñas vienen a ser las unidades de análisis del discurso musical establecidas en el capítulo anterior (célula, motivo, en fin), con las que se busca transmitir información codificada en un material melódico y/o rítmico y se agrupan en centros de interés más grandes con lo cual se va desde una célula o motivo del que surgiría toda una idea musical, hasta una o varias ideas musicales que se unen para dar cuerpo a toda una sección. En este caso se trataría entonces de las tres partes o secciones de la Forma Ternaria (A-B-A \emptyset) y la *Coda* que se interpretaría como un trozo de información que cierra por completo el discurso musical.

3.3.1 PRIMERA ETAPA:

Según Wallace Chafe (1994) no toda la música se presta para plantear una similitud con el lenguaje, bien sea oral o escrito; sin embargo para este lingüista, compositores tales como Haydn, Mozart y Beethoven escribieron una clase de música dialogada y en ese sentido sus obras proyectan la organización del lenguaje.

A continuación se presenta la partitura completa aclarando que los grados, que representan una función armónica, son indicados en número romano

respect may very well show a human need to process information in relatively brief units in active consciousness, to combine such units within larger centers of interest, and every so often to shift from one cluster of semiactive information to another. Both music and language, furthermore, associate such units with the pitch, amplitude, and tempo of sound.

Adagio. SECCIÓN A

SOLO TUTTI

Flauti..

Fagotti.

Corni in D.

Clarinetto
principale in A

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

p *f* *f*

I V7 I V7 V 16/4 V V6 V6/4 V7N V7 *f*₁

SOLO

10 17

p

p

p

p

1

Detailed description: This is a page of musical notation for a solo section. It consists of ten staves. The top two staves are for a vocal line, with the word 'SOLO' written above the second staff. The bottom eight staves are for a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The number '10' is written in blue at the beginning of the first staff, and '17' is written in blue at the beginning of the second staff. The word 'SOLO' is written in black above the second staff. The dynamic marking 'p' (piano) appears in the fifth, sixth, seventh, and eighth staves. The page number '36' is in the top right corner. A small number '1' is at the bottom center.

TUTTI

19 25 31

VI 965 | 96 | 964 97 |

Musical score system 1, measures 37-41. The system consists of seven staves. The top two staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The middle three staves are for a piano (treble, alto, and bass clefs). The bottom two staves are for a cello and double bass (bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure numbers 37 and 41 are indicated in blue. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical score system 2, measures 44-49. The system consists of seven staves, similar in layout to the first system. The key signature remains two sharps. Measure numbers 44 and 49 are indicated in blue. This system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piano part features a prominent sixteenth-note accompaniment. The cello and double bass part has a more rhythmic, dotted-note accompaniment.

CADENZA

SECCIÓN A'

The image shows a musical score for a cadenza section, spanning measures 59 and 60. The score is written for multiple instruments, including piano and violin. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The cadenza section is highlighted with a purple box and labeled "CADENZA" in purple. The section begins at measure 59, marked with a forte (f) dynamic. The piano part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line. The section concludes at measure 60, marked with a piano (p) dynamic. A purple bracket at the bottom of the page indicates the start of the section.

59 60

V

V

65 70

*aquí las funciones armónicas son iguales a las del
comienzo del movimiento y por esa razón se
obvian*

Musical score for a tutti section, measures 74-76. The score is written for multiple instruments, including strings and woodwinds. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *f* (forte). The word "TUTTI" is written above the first staff. Measure numbers 74 and 76 are indicated in blue. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics.

The score consists of ten staves. The first staff is for a vocal or instrumental part with the word "TUTTI" above it. The second staff is for a string part, with measure numbers 74 and 76 marked in blue. The third staff is for a woodwind part. The fourth staff is for a string part. The fifth staff is for a woodwind part. The sixth staff is for a string part. The seventh staff is for a woodwind part. The eighth staff is for a string part. The ninth staff is for a woodwind part. The tenth staff is for a string part. Dynamics are marked *f* (forte) throughout the section.

CODA

SOLO

84

p

p

p

p

I V 6/5 I V 6/5 I ii6 I 6/4 V I V 6/5 I

Antes de continuar, es importante recordar que este concierto fue escrito para el Clarinete di Bassetto, sin embargo, en este análisis no se ha utilizado la partitura original por razones de lectura. En otras palabras, el Clarinete di Bassetto es un instrumento muy parecido al clarinete soprano, la única diferencia es que el primero posee una extensión de una octava más grave. Básicamente, sólo se trata de algunas secciones en donde Mozart lleva la melodía hacia las notas más graves de este instrumento y, en esta partitura que ofrece la versión tradicional para clarinete, se presenta la misma melodía pero variando ligeramente su organización puesto que el clarinete soprano no posee dicha extensión. El punto es que el empleo de la partitura original habría llevado a una serie de explicaciones, en cuanto a la escritura de las figuras y notas musicales, que son poco relevante y no privan, en lo absoluto, el desarrollo del análisis que aquí se ha propuesto.

A partir de la página 35 se tiene entonces la partitura completa del adagio, con ella tan sólo se busca dar al lector una idea global de cómo se presenta y desarrolla el discurso musical.

□ SECCIÓN A: comienza con la intervención del solista acompañada por la orquesta, la cual queda en un segundo plano y es sólo a partir del compás 9 donde entra en su totalidad, sumándose los instrumentos de viento, para hacer una vez más la idea que acaba de ser planteada por el clarinete. Esta viene a ser la dinámica hasta llegar al compás 33 en donde se da inicio a la sección central. Se puede decir que en lo anterior hay una especie de diálogo entre el solista y la orquesta, es como si ésta reafirmara cada vez el planteamiento del solista debido a que lo presenta de forma casi intacta.

De esta manera se señala que la sección A constituye la introducción o tesis del discurso musical y en donde se presentan, básicamente, dos ideas musicales las cuales se analizarán en la segunda etapa.

□ SECCIÓN B: representa el contraste, la antítesis a la parte anterior. En la partitura que aquí se incluye se señalan de una forma muy sintetizada las funciones armónicas que se van sucediendo. Esto obedece a que este estudio está destinado, en primer lugar, a una audiencia no especialista en el análisis musical y lo menos que se quiere es desorientarlos o confundirlos con tecnicismos propios del análisis armónico-funcional de la música. De tal modo que se tiene a una Sección B basada fundamentalmente sobre el quinto grado de Re Mayor: su dominante. Esto, sumado con la variedad rítmica y melódica de la sección, a lo que la orquesta contribuye entre otras cosas con sus cambios de dinámica, representa el segmento de mayor tensión de todo el discurso y su cumbre es el compás 59 de la cadenza.

□ SECCIÓN Aø se trata de un retorno a la idea principal del discurso pero un poco variado, porque ya la orquesta no interviene entre las dos ideas principales que el solista presentó al comienzo. Ahora, la orquesta acompaña al solista hasta que este ha terminado de replantear dichas ideas y luego ésta se eleva para exponer una vez más sólo la última de ellas y dar paso a la Coda.

□ CODA: se le puede tratar como un trozo de información añadido hacia el final del movimiento, a manera de comentario, búsqueda de paz y reposo final.

En conclusión, tanto la sección Aø como la *Coda* conforman una gran síntesis del discurso musical del Adagio.

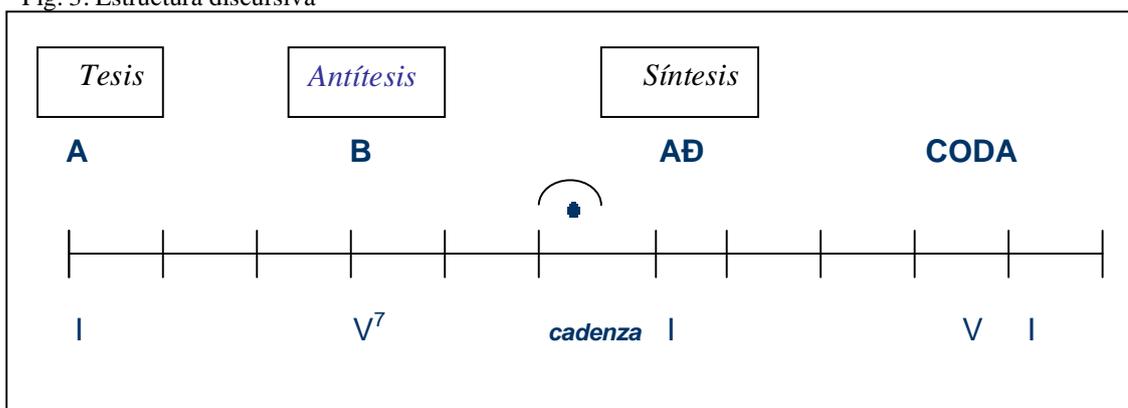
Si bien anteriormente se indicó que entre la orquesta y el solista existía una clase de diálogo, realmente no sucede tal cosa. De ser así la orquesta debería plantear una melodía distinta a manera de respuesta. En cambio, ésta se limita sólo a cantar a manera de coro la línea del solista una vez que termina su intervención. Como resultado, se puede decir entonces que este discurso es de tipo narrativo, porque quien realmente presenta cada vez una melodía, un ritmo distinto o sencillamente información nueva es el solista; la orquesta se limita a hacer eco y en algunos puntos

sustenta las ideas del solista, lo cual usualmente llamamos acompañamiento. Asimismo, en este Adagio las dos ideas de la primera sección muestran la coherencia del discurso musical, debido a que aparecen en varias oportunidades.

En fin, es el clarinete el que cuenta la historia enmarcada dentro de un discurso con las características de un esquema si se quiere narrativo (Forma Ternaria) que comienza por brindar información de manera ordenada, dando un sentido de orientación. Asimismo, se identifican uno o más personajes (las distintas ideas musicales y los movimientos melódicos que presentan) y todo es ubicado en un tiempo y espacio determinados. Seguidamente, se presenta un conflicto que lleva a un clímax, para luego llegar a un desenlace que poco a poco conlleva nuevamente a un estado de reposo. Finalmente, se puede hallar una coda que incluye comentarios desde una perspectiva externa. (Chafe, W., 1994, pp. 135-6). Esta visión lingüística del esquema narrativo de un discurso es válida para el discurso musical aquí estudiado.

A manera de resumen, el discurso del Adagio bajo la estructura de la *forma ternaria* se traduce a lo que muestra la siguiente figura:

Fig. 3. Estructura discursiva



Fuente: elaboración propia

3.3.2 SEGUNDA ETAPA:

Tal como se indicó al comienzo del análisis, aquí se estudia únicamente la línea melódica del instrumento solista, describiendo su estructura con el uso de diagramas arbóreos en términos del Análisis de Constituyentes Inmediatos e indicando su ubicación dentro de las secciones que componen todo el discurso del Adagio.

Tabla 2. Tabla Comparativa entre las Unidades de Análisis Lingüístico y Musical

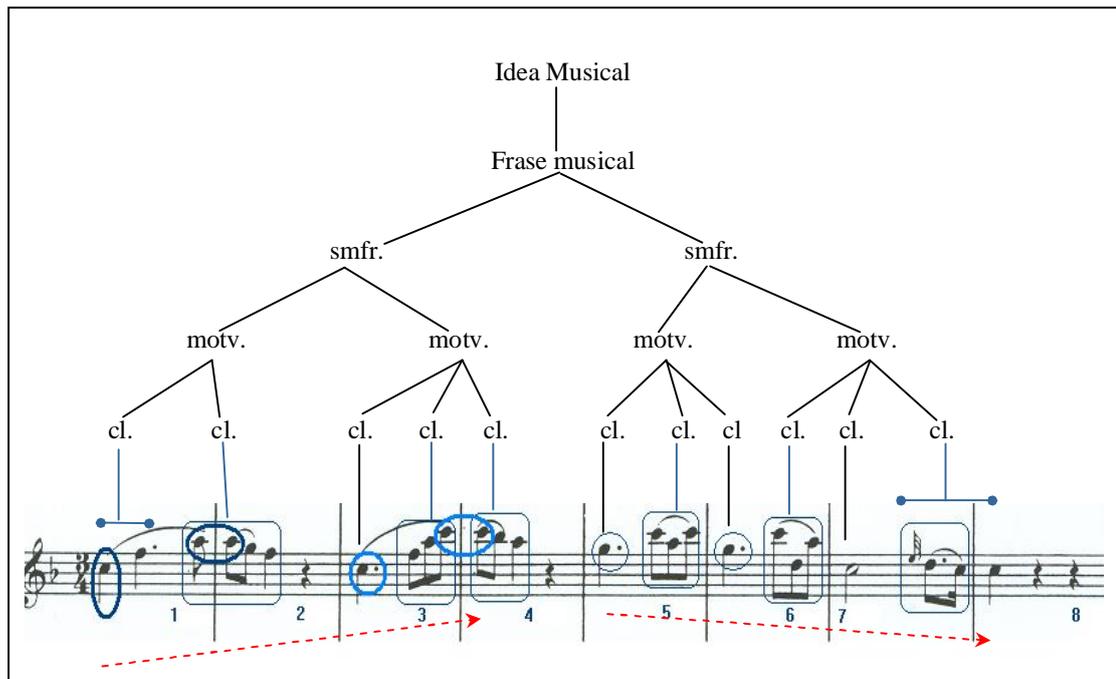
ENUNCIADO	IDEA MUSICAL	NIVEL DISCURSIVO	Estructura formal (<i>forma ternaria</i>), organización discursiva.
CLÁUSULA	FRASE MUSICAL	NIVEL SEMÁNTICO	Patrones melódicos, rítmicos y armónicos.
SINTAGMA	SEMIFRASE	NIVEL GRAMÁTICO/SINTÁCTICO	Lo que dice la norma (Gramática/Sintaxis vs. Sistema Tonal/Armonía)
PALABRA	MOTIVO	"	"
MORFEMA	CÉLULA	"	"

Fuente: elaboración propia

Nomenclatura:

Idea Musical, frase Musical, semifrase (smfr.), motivo (motv.), célula (cl.)

Fig. 4. SECCIÓN A: tesis



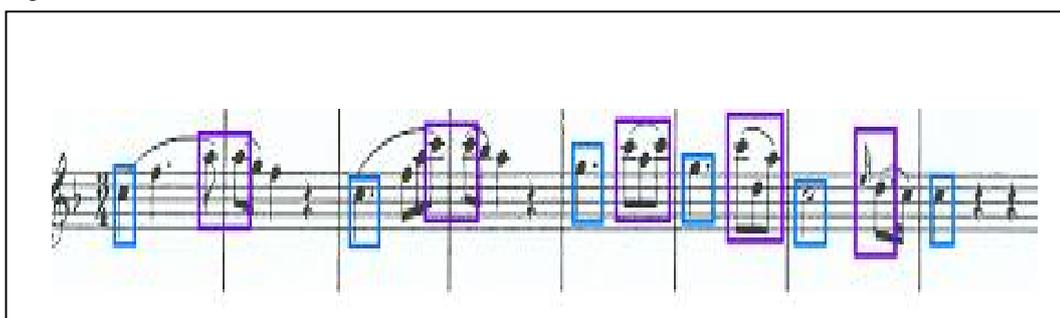
Fuente: Dover Publication (1986)

En esta primera intervención del solista se tiene una idea musical que abarca 8 compases y comprende una sola frase. Dicha frase se compone de 2 semifrases que van del compás 1 al 4 y del 5 al 8 respectivamente. Al mismo tiempo, se puede observar cómo dentro de cada semifrase se encuentran estructuras más pequeñas (los motivos) y dentro de éstas otras (las células).

Una de las razones para admitir que esta frase musical se divide en dos semifrases es el movimiento melódico: de los compases 1 al 4 se observa cómo los sonidos van progresando de manera ascendente y a partir del compás 5 comienza el descenso. Para ser más puntual se puede señalar que en el primer motivo la nota más

grave es el **do** y la más alta el **la**, luego el segundo motivo también comienza en el **do** pero llega al **do** una octava por encima del primero. Luego desde el compás 5 la melodía va descendiendo de manera si se quiere irregular manteniendo un nota (**sol**) para ascender y volver a bajar, hasta que finalmente vuelve a un punto de reposo. Véase la siguiente figura:

Fig. 5 Ilustración de la idea musical anterior

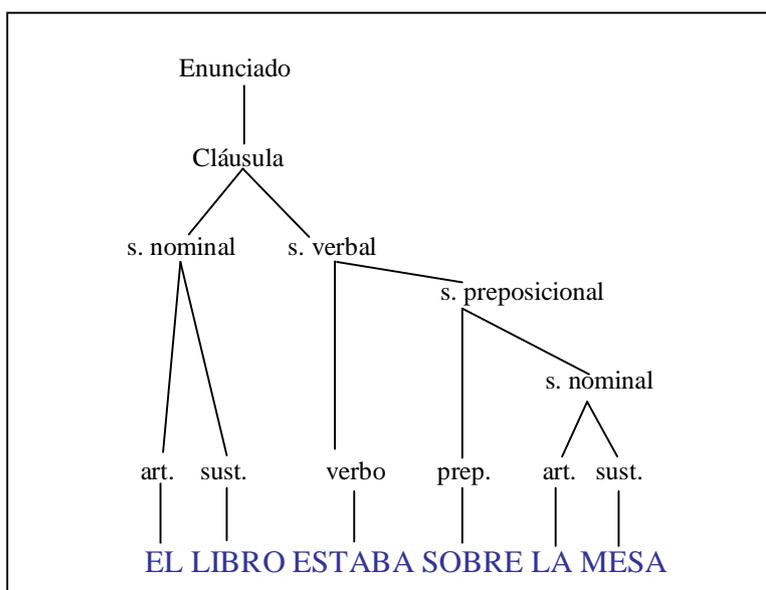


Fuente: Dover publication (1986)

En este caso se usan colores para indicar las notas a las cuales se hace referencia arriba y también para ilustrar más fácilmente lo siguiente: el movimiento de la melodía también define la forma, en este caso se le ve como un marcador de tensión. La distancia que hay entre el **do** y el **la** es de sexta; es decir, según la sucesión de los sonidos en la escala el do y el la se hallan a una distancia de seis notas (do-re-mi-fa-sol-la), mientras que en el siguiente motivo las notas indicadas están a una distancia de octava. El punto es que, debido a la interválica o distancia entre las notas, a mayor distancia entre una nota y otra mayor será la tensión, en efecto, aquí el color azul se emplea para marcar un punto de menor tensión y el morado uno de mayor tensión.

Según lo observado en la idea musical anterior, se puede establecer una analogía con el siguiente enunciado (fig. 6).

Fig. 6. Ejemplo de enunciado



Fuente: elaboración propia

En este ejemplo se advierte un enunciado constituido por una única cláusula y ésta a su vez constituida por dos sintagmas que además encierran otras pequeñas estructuras. Ahora bien, la estructura de este enunciado se puede comparar con la idea musical anterior como sigue: en la primera se definen dos estructuras que dividen la idea en dos (las dos semifrases) y en el segundo se definen igualmente dos estructuras (sintagma nominal y sintagma verbal). De momento, no se toma en cuenta las estructuras que estén por encima o por debajo de estas.

Ahora bien, en dichos sintagmas no se puede hablar de una melodía que sube o baja, pero sí de una entonación, o tono según Chafe, que variará de acuerdo con las intenciones de quien las emita y con ello marcar puntos de mayor y menor tensión: igual que en la idea musical, el morado significa un punto de mayor tensión y el azul de menor tensión.

s. nominal *s. verbal*

EL LIBRO / ESTABA SOBRE LA MESA

EL LIBRO / ESTABA SOBRE LA MESA

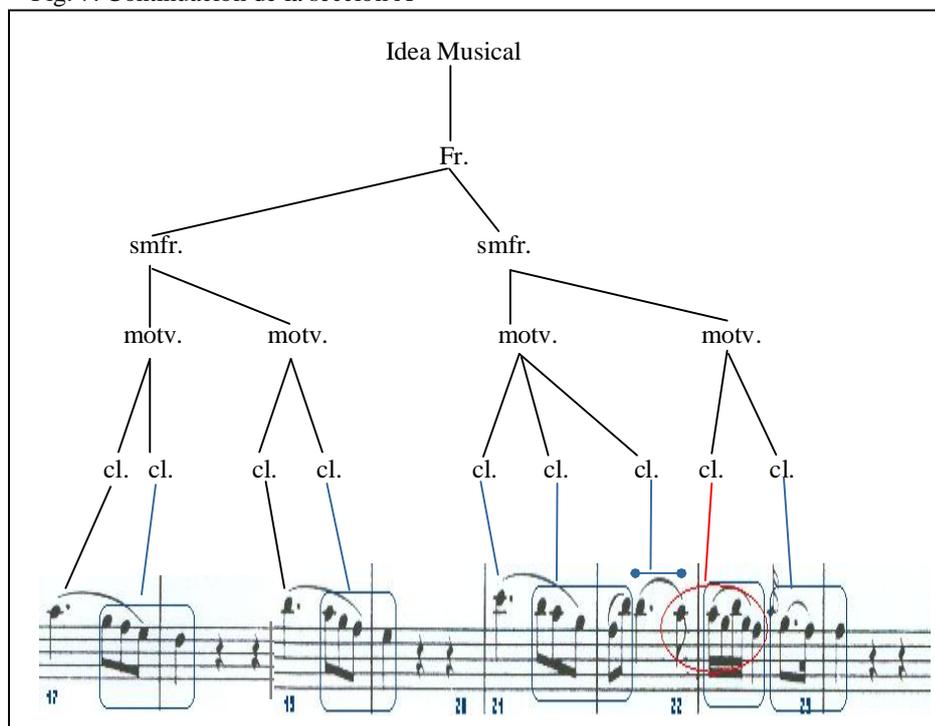
EL LIBRO / ESTABA SOBRE LA MESA

En el primero se enfatiza en el artículo con lo cual se señala que era un libro en especial, y con la preposición se remarca la condición en la que estaba (encima de ðalgoö). En el segundo se trata de un libro, no una revista, un cepillo o cualquier otra cosa y luego se hace hincapié en su ubicación. Finalmente, en el tercero se remarca nuevamente que se trata de un libro (uno en particular) y que ya no se halla donde solía.

En relación a esto pueden haber tantas opiniones e interpretaciones como hablantes o usuarios de una lengua hay en el mundo. Lo mismo sucede con el análisis de la idea musical, hay quienes considerarán que no se trata de una idea completa, o que los puntos de tensión aquí marcados no son los más adecuados; nuevamente, pueden haber tantas interpretaciones como músicos hay en el mundo. En este trabajo tan sólo se quiere mostrar, de una manera muy modesta, una visión al respecto.

A continuación se analiza la segunda idea musical que expresa el solista:

Fig. 7. Continuación de la sección A



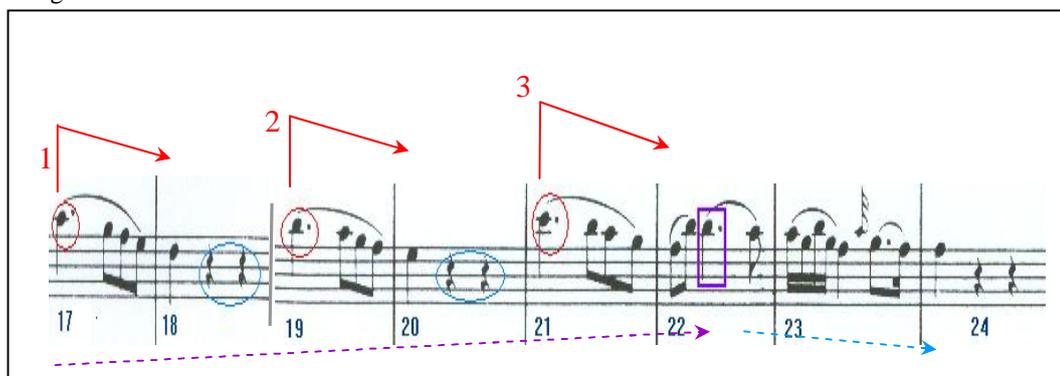
Fuente: Dover Publication (1986)

Nuevamente se tiene una idea musical de una frase, a la vez que se observa la misma estructura de la idea anterior en cuanto a sus componentes y el orden en que se presentan. Sin embargo, hay algo que llama la atención: a diferencia de la idea anterior aquí se pueden dar dos apreciaciones en relación a la segunda semifrase que comienza en el compás 21: marcado en azul se ven tres células pertenecientes al mismo motivo, pero a partir de la primera célula del segundo motivo (marcada en rojo) su nota inicial pertenece al mismo tiempo a una parte de la célula del motivo anterior. En otras palabras, dicha parte es una *anacruza* que va del compás 22 al 23, entiéndase por *anacruza* a la o las notas que preceden la parte fuerte de un compás y tienen por objeto preparar el acento (Hürlimann y Hamel, 1984, p. 25). Aquí es necesario retomar lo expresado acerca del compás ternario; en éste el ritmo se distribuye a lo largo de tres lapsos (los tres tiempos del compás), en donde el primero

se considerará siempre como un lugar de mayor énfasis (tiempo fuerte) y los demás débiles. Por lo tanto, dicha nota forma parte del motivo anterior porque, entre otras cosas, sigue el movimiento descendente de la melodía y a su vez se toma como el comienzo del próximo motivo ya que, en su función de *anacruza*, busca resaltar la llegada al compás 23. Con esta explicación tan sólo se pretende ilustrar al lector sobre una de las maneras de hacer énfasis en la intención del discurso musical.

Adicionalmente, en los tres primeros motivos se observa un patrón tanto rítmico como melódico. Rítmico porque la organización rítmica de los sonidos es similar en los dos primeros motivos, variando un poco hacia el final del tercero, y melódico porque la melodía se mueve en forma ascendente a manera de progresión incrementando así la tensión hasta llegar al compás 22 desde donde comienza realmente a descender la melodía. Véase la siguiente figura:

Fig. 8. Ilustración de la idea musical anterior



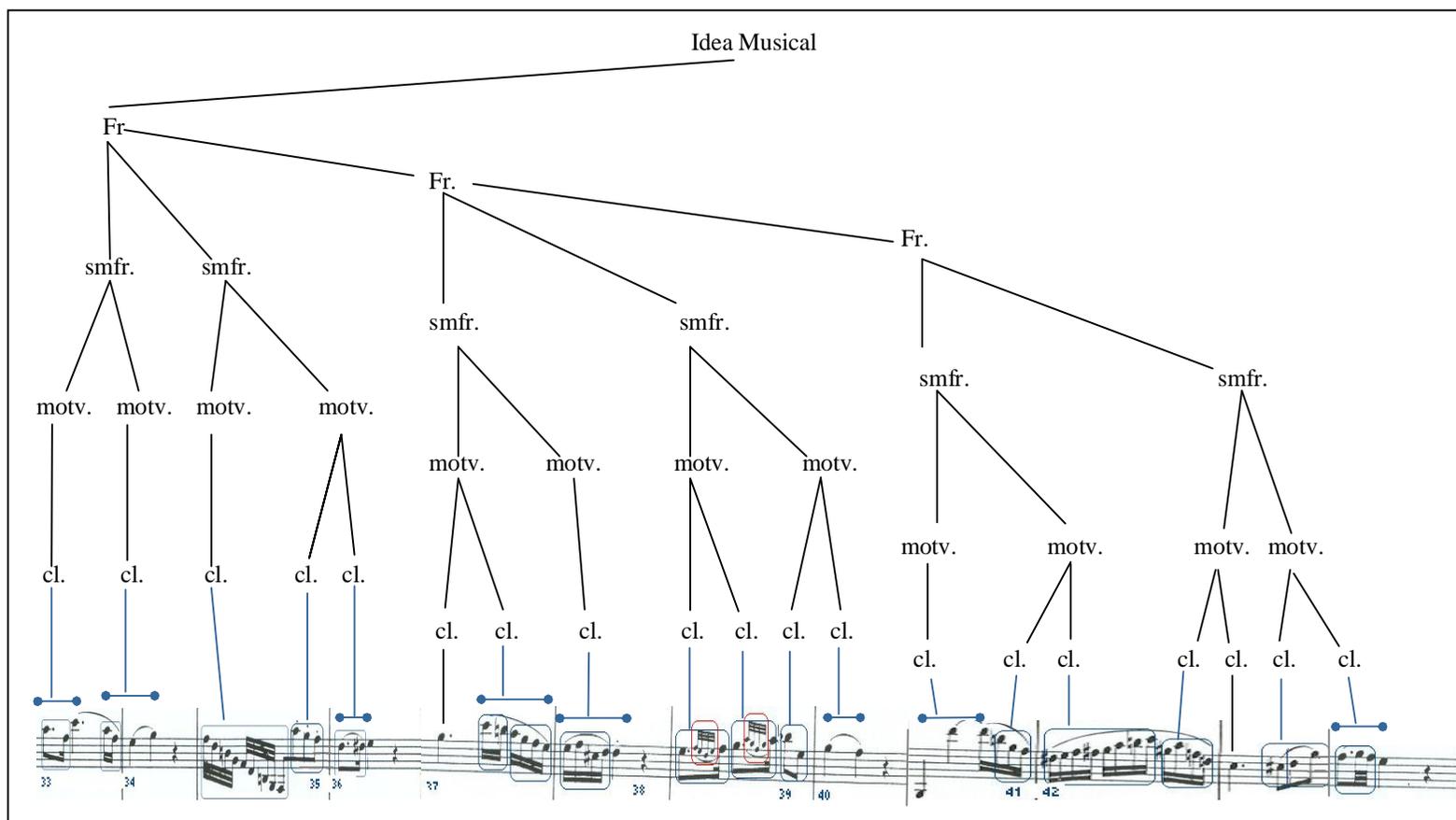
Fuente: Dover Publication (1986)²

Visto de esta manera, se puede concluir que se trata de una idea musical en la que no se expresa su contenido inmediatamente. En efecto, aquí Mozart va desarrollando su idea por niveles y los separa mediante silencios (en azul) que son un tipo de pausa y además generan tensión. Es como si una persona tratara de decir algo

² las siguientes figuras también son de la fuente: Dover Publication.

pero lo hace de manera entrecortada y, basado en las unidades establecidas, el motivo musical equivale a la palabra. Asimismo, a partir del compás 22 comienza a descender la melodía justo en la nota que está marcada con morado, la cual se toma también como el punto máximo de tensión de toda la idea por razones armónicas; de hecho, esa nota se halla sobre el quinto grado (dominante) de la tonalidad y debe recordarse que éste es uno de los grados principales y generador de gran tensión del sistema tonal.

Fig. 9. SECCIÓN B: antítesis



En la sección B se observan ideas musicales mucho más complejas: ésta, por ejemplo, presenta mayor número de frases, el ritmo es más dinámico debido a la presencia de figuras (rítmicas) más breves tales como las semicorcheas, fusas y los adornos (éstos marcados en rojo) que implican la ejecución de una mayor cantidad de notas dentro de un mismo lapso. En este diagrama se ve como las frases están en un nivel más bajo en relación a la que le precede

lo cual realiza una de las funciones del Análisis de Constituyentes Inmediatos que consiste en mostrar el sentido lineal y jerárquico de una estructura. Sin embargo, es importante aclarar que al tratar acerca de jerarquía no se quiere decir que alguna de las partes dentro del enunciado musical sea más importante que otras; simplemente se usa el término para indicar la manera como van apareciendo y agrupándose dichas partes.

Tal como sucede en un enunciado con varias cláusulas subordinadas, por ejemplo:

*YO VI ALGO SOBRE LA MESA, PERO NO SÉ SI ERA TU LIBRO, MAÑANA LE
PREGUNTAMOS A JUAN*

En este enunciado se ven claramente tres cláusulas separadas por comas. La segunda está subordinada a la primera y la tercera a la segunda. En general, una cláusula subordinada significa algo que depende de. En otras palabras, dichas cláusulas deben ubicarse en un contexto determinado y guardar una relación coherente entre ellas para que puedan tener sentido. En la sección musical correspondiente a la figura nueve, se aprecia una estructura similar en cuanto a la subordinación de las frases musicales, lo cual queda determinado por la armonía.

Fig. 10. Segunda parte de la idea musical anterior

The image displays two musical phrases on a staff, each with a hierarchical analysis of its structure. The top phrase, marked in blue, is labeled 'Idea Musical' and 'Fr.'. It begins with a 'smfr.' (musical phrase) label, which branches into two 'motv.' (motifs) labels. Each 'motv.' label further branches into two 'cl.' (climaxes) labels, which point to specific notes in the score. The bottom phrase, marked in red, is also labeled 'Fr.' and 'smfr.'. It branches into two 'motv.' labels, each of which branches into two 'cl.' labels. The score includes measures 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, and 53. The top phrase ends at measure 48, and the bottom phrase starts at measure 49 and ends at measure 53. Dashed arrows indicate the continuation of the musical idea.

Estas dos frases forman parte de una misma idea musical y la que aparece marcada en rojo es la frase subordinada. Dicha idea es la segunda dentro de la sección B y representa un fragmento de mucha variedad tanto melódica como rítmica. Melódica, porque se compone de escalas en su mayoría ascendentes (ver compases 47 y 52). Rítmica, debido a que por primera vez en todo el movimiento surge la figura del seisillo (grupo de seis notas por cada tiempo); específicamente en los compases 47, 49 y 52.

A continuación se analiza la tercera frase de esta idea:

Fig. 11. Continuación de la idea anterior

Aquí también se puede observar mayor dinamismo, o rapidez si se prefiere, en el ritmo por la presencia de figuras cuyo valor rítmico es muy breve. Asimismo, dicho dinamismo también se apoya en la armonía, por el hecho de que el centro tonal armónico está basado sobre el quinto grado (dominante).

Ahora bien, hacia el final de toda esta gran idea musical se halla una nota que abarca toda la duración del compás y que, además, es mantenida por un calderón que reposa sobre ella; dicho calderón es definido por Hamel y Hürlimann (1984) como òla detención brusca o el reposo sobre una nota, una pausa o un acordeò. Se trata del compás 59, y en él se arriba al punto climático no sólo de una sección, sino de todo el movimiento. En este compás no se trata únicamente de que se mantenga una nota, ya que aquí el solista tiene plena libertad de presentar un material melódico relacionado con la melodía del Adagio pero de su autoría, lo cual se conoce como *cadenza*. Sin embargo compositores como Mozart escribían sus cadenzas, pero luego era decisión del solista interpretarlas o no.

De igual manera hay ediciones que ofrecen otras alternativas, entre ellas:

Fig. 12. Opciones para la cadenza

Opción 1



Opción 2



Fuente: Bärenreiter-Verlag (1977)

En general, la sección B representa el contraste entre A y A'. Aquí se está ante el fragmento conflictivo del discurso, los enunciados del solista comprenden ideas más elaboradas en el sentido de que encierran un mayor número de cláusulas (frases musicales) con información nueva, en estrecha relación con lo anterior en vista de que el discurso se mantiene sobre el 5to grado (dominante) de re mayor, tonalidad principal del Adagio.

Fig. 13. SECCIÓN A': retorno a las ideas principales del discurso

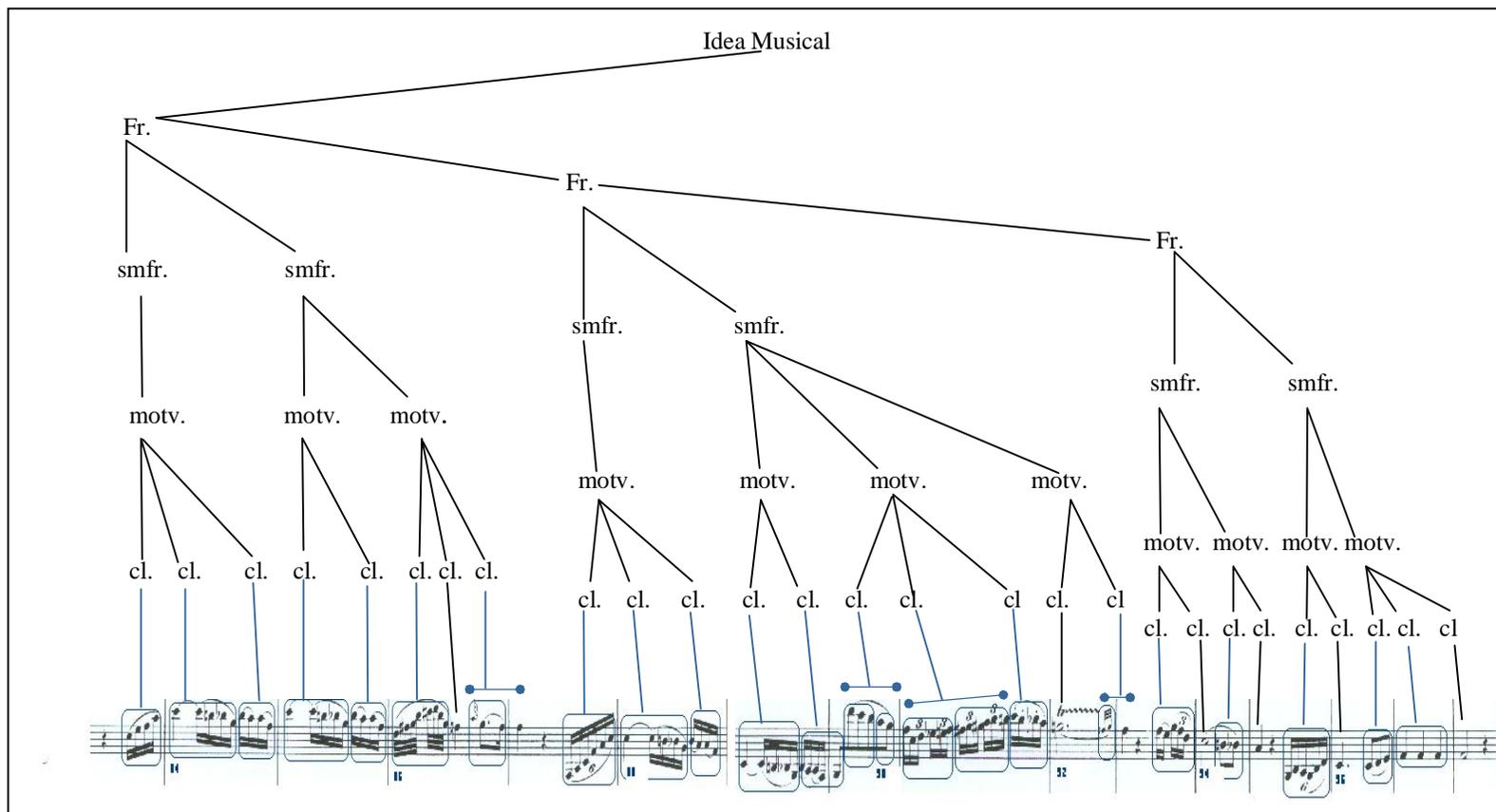
The figure displays a musical score for Section A' with a hierarchical diagram of musical ideas. The diagram is structured as follows:

- Idea Musical** (Musical Idea)
 - Fr.** (Phrase)
 - smfr.** (Subphrase)
 - mot.** (Motif)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - motv.** (Motif)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - motv.** (Motif)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - motv.** (Motif)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - smfr.** (Subphrase)
 - motv.** (Motif)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - motv.** (Motif)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)
 - cl.** (Cell)

The musical score below the diagram shows measures 60 through 74. Blue lines connect the labels in the diagram to the corresponding notes in the score. A red circle highlights a specific motif in measure 73.

Al comienzo de esta sección emergen nuevamente las ideas presentadas en la parte introductoria mas en esta ocasión, no se da la intervención de la orquesta entre ellas. Por lo tanto, si bien cada una constituye una idea con sentido completo, aquí se muestran como un bloque único en el que de alguna manera se resume o abrevia el planteamiento melódico-rítmico y armónico de la Sección A.

Fig. 14. CODA: síntesis



Esta coda representa el cierre total del discurso, en ella de alguna forma se resume todo lo planteado en las secciones anteriores.

A lo largo de este análisis se ha mostrado, descrito y explicado el discurso que encierra el texto musical de dos maneras: en la primera se estudia el discurso en macro con el fin de indicar las partes en que se divide y la función de cada una de ellas, para así destacar el elemento de continuidad y narratividad del discurso musical. Además, durante el estudio se hacen analogías entre las unidades de análisis tanto lingüísticas como musicales. Mientras que el otro enfoque de la estrategia abarca únicamente la línea discursiva del solista. Ésta es evaluada bajo la óptica del Análisis de Constituyentes Inmediatos a través del uso de diagramas arbóreos adecuados al estudio lingüístico-descriptivo del lenguaje.

3.3.3 UNA APROXIMACIÓN SEMÁNTICA AL ANÁLISIS DEL ADAGIO:

En los antecedentes de esta investigación se presentaron brevemente algunos de los trabajos en musicología que, fundamentados en teorías inherentes a la lingüística, buscaban mostrar las analogías de la organización y/o estructuración del discurso musical con el lenguaje. Sin embargo, el alcance de estos ha ido más allá de lo estructural y llega a la semántica. Por ejemplo, el concepto de isotopía de A. J. Greimas ha sido aplicado al análisis de obras donde se aprecia cómo un mismo motivo, o palabra, aparece una y otra vez a lo largo de toda la composición, y con lo cual se destaca la existencia de repetición o reiteración de elementos similares o compatibles. Asimismo, hay quienes se han basado en la semántica estructural de J. Lyons para establecer campos semánticos dentro de una composición musical (*The Encyclopedia of Language and Linguistics*, vol. 5, 1994, pp. 2648-54). Sin embargo, aquí no se profundizará en tales aplicaciones, puesto que ellas comprenden una área de trabajo muy densa que sobrepasa los límites de esta investigación.

En consecuencia, continuando con la línea del análisis del discurso y retomando la idea de que ñ...el significado emerge en el discurso mismo según los participantes interpretan la actuación verbal de los demásö (Palmer, G., 2000, p. 61), es necesario tomar en cuenta que el discurso musical, aun cuando parte de la representación en una partitura o texto musical, es un hecho de naturaleza sonora. Es decir, la música es un sistema de comunicación auditiva (Seeger, C., 1977, p. 21)

similar al habla. Pero aquí el punto es que a partir de la percepción (auditiva) del discurso musical es el oyente quien atribuye algún significado a lo que escucha.

Por lo tanto, la aproximación semántica que aquí se plantea y que surge del análisis descriptivo de la estructura del Adagio, es producto de la percepción de quien realiza esta investigación.

Desde un punto de vista funcional en el cual se considera al discurso como ñ(...) una colección de unidades en contexto propias del uso de la lenguaö (Schiffrin, D., 1994, p. 39) se estudia un Adagio ubicado en un momento determinado de la vida de su creador, Wolfgang Amadeus Mozart, lo cual influye en el carácter y efecto del mismo.

Mozart ante todo fue un hombre de su tiempo que no escapaba a los acontecimientos de la sociedad que le rodeaba. Sin embargo, resultaría demasiado extenso abarcar toda la vida del compositor y por esta razón, aunque se llegue a aludir a otros momentos de su vida, esta sección estará enfocada en el año 1791, año de su muerte.

1791 es un año intenso para Mozart, pero sobre todo hacia sus últimos meses de vida. Por una parte el encargo de óperas como *la Flauta Mágica*, *La Clemenza di Tito* y por otra, la misteriosa solicitud de un *Réquiem*. A la par de ello muchos problemas económicos, una salud cada vez más frágil y la tormentosa idea de la muerte que le persigue y, en medio de todo esto, la creación de una de las páginas más hermosas de la literatura musical: el Concierto para Clarinete di Bassetto K 622, que como muchas de sus obras también fue producto de un encargo hecho por un virtuoso de la época, el clarinetista Anton Stadler, quien fuera amigo de Mozart y, al igual que éste, masón.

Cabe destacar que Mozart era un hombre muy religioso, creció como un católico y murió como tal pero el 14 de diciembre de 1784 se inicia en la masonería, con el grado de Aprendiz, en la logia vienesa *por la beneficencia*. Ya para entonces la masonería era mal vista tanto por la iglesia como por los nobles, aunque muchos de ellos llegaron a iniciarse, debido a que se le consideraba una secta oscura de la que surgían ideas revolucionarias. Es necesario recordar que en 1789 estalla la Revolución Francesa y se creyó que su origen pudo estar ligado a los grupos masones.

Ahora bien, el considerar la masonería como òrevolucionariaö no debió estar del todo fuera de lugar, en el sentido de que ésta era una sociedad secreta que tenía sus propios ritos y símbolos pero que nunca fue esa òorganización siniestraö, idea con la que muchos la etiquetaban. En efecto, ésta aceptaba a personas de cualquier otra religión porque lo importante era profesar la fe en el òArquitecto Supremoö, es decir, la fe en Dios. Sólo así se puede entender que Mozart, quien fue un verdadero masón hasta llegar al grado de Maestro Masón y que además compuso mucha música para acompañar los rituales de su logia, continuara cultivando su religión católica (Kupferberg, H., 1986, pp. 156-9). Además es importante destacar que muchas de las composiciones de Mozart, no necesariamente las dedicadas a la logia, presentan características que han sido identificadas como símbolos masónicos, y la mejor muestra de ello se halla en la ópera *La Flauta Mágica K 620* que algunos consideran cuenta la historia de la trascendencia del espíritu a través de la iniciación.

El motivo por el cual se llama la atención acerca de esta ópera es que por tratarse de una obra anterior al Concierto para Clarinete di Bassetto, es muy probable encontrar rasgos de la primera en la segunda. En efecto, del análisis estructural del Adagio se advierten tres factores que bien podrían estar ligados a la simbología masónica que Mozart proyecta en dicha ópera. Es importante destacar lo siguiente: en general se puede decir que en los símbolos y ritos masónicos existe un orden ternario cuyo origen algunos asocian con elementos esotéricos; de esta manera el número tres,

representado con el triángulo, ñes el dominio de la ley que gobierna toda acción, de la aplicación de la actividad regulada. El triángulo equilátero o regular, de tres lados y tres ángulos iguales, representa la perfección, la armonía, la sabiduría, por lo cual, constituye la base esencial del Delta Luminoso, representación de la divinidad, desde hace miles de añosö (Paulus, I., 2005, Teorema de Pitágoras. [En línea] Disponible en: <http://bloke9.blogcindario.com/2005/03/00028.html>).

Probablemente sea esta una de las razones por las cuales los principios del pensamiento masónico son presentados en grupos de tres:

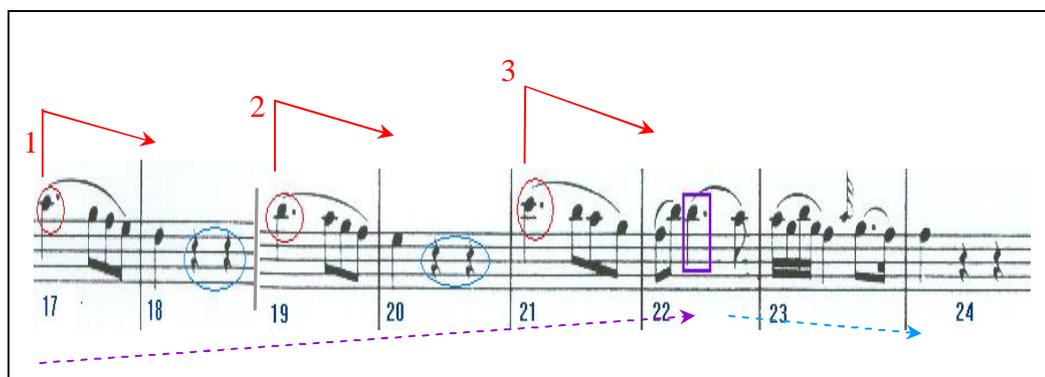
1. *Tres cosas que defender*: honor, patria y hogar.
2. *Tres cualidades que estimar*: rectitud, valor y gratitud.
3. *Tres hechos que meditar*: vida, muerte y eternidad.
4. *Tres hechos que evitar*: pereza, barbarie e ignorancia.
5. *Tres hechos que adoptar*: libertad, igualdad y fraternidad.

Aún por encima de todos estos, y faltando muchos más, los pilares de la filosofía o pensamiento masónico son la Sabiduría, Fuerza y Belleza (Borosque, D., Mozart y la masonería [En línea] Disponible en: <http://www.cefacm.com.ar/publicaciones.html>).

Regresando al Adagio, se tiene entonces un discurso estructurado en tres partes A-B-Aø (*Forma Ternaria*)³, con una organización rítmica en compás ternario y que, además, en muchas de sus ideas musicales se observa la sucesión de motivos análogos tanto rítmica como melódicamente que se presentan en grupos de tres:

³ Recuérdese que la coda es una sección opcional en cualquier tipo de discurso.

Fig. 15. Idea musical tomada de la línea del solista



Fuente: Dover Publication (1986)

Si a esto se suma la escogencia de una tonalidad, y en este caso según Alfred Einstein (1945), Mozart escogía cautelosamente la tonalidad sobre la cual basaba sus obras, debido en parte a que le son atribuidas ciertas cualidades a la sonoridad y efecto que puede causar una tonalidad determinada. Por ejemplo, en el caso de la tonalidad del Adagio (*Re Mayor*), ésta tiene un efecto de luz y gloriosa revelación (Einstein, A, 1945, p. 161) y, a su vez, equivale al modo dórico de la música griega (modo dórico es un tipo de escala que comienza en re) cuya sonoridad se asociaba a los sentimientos de virilidad, entereza y valor.

A partir de aquí se podría concebir al Adagio como un discurso solemne que simboliza el acto de la iniciación, proyectando la imagen de una gran apertura y elevación espiritual hacia la luz, hacia la iniciación masónica, la cual culmina con las tres notas del penúltimo compás que, además de estar sobre la tónica marcando un reposo absoluto, podrían representar los tres golpes con que un Compañero (este el nivel que sigue al de Aprendiz) asciende a Maestro Masón:

Para convertirse en Maestro, el Compañero debe reproducir simbólicamente en su iniciación la muerte y la resurrección de Hiram, constructor del templo de Salomón (...). Golpeando tres veces muere a los aspectos òmaterial, psíquico y mentalò del òhombre viejoò, y renace a una vida nueva,

espiritualizada, divina (...). (Darío Borosque. Mozart y la masonería. [En línea] Disponible en: <http://www.cefacm.com.ar/publicaciones.html>).

He aquí una aproximación al valor semántico que pueda tener este Adagio; sin embargo, no será sino hasta la audición de éste que el lector podrá construir sus propios significados a partir de las emociones y/o sentimientos que en él despierte esta obra.

3.3.4 ROL DEL MÚSICO EJECUTANTE COMO ENTE EMISOR DE DISCURSO:

Una vez que se ha descrito el discurso musical, en términos del Análisis de Constituyentes Inmediatos, y que se ha presentado una aproximación semántica del mismo, se cierra esta sección con, más que un análisis, una reflexión acerca de lo que sería la producción del discurso musical por parte del ejecutante, en este caso el solista.

Anteriormente se indicó que, al igual que el habla, la música es un sistema de comunicación auditiva (Seeger, C., 1977, p. 21), por lo tanto, el papel del ejecutante como ente que proyecta el discurso musical es de vital importancia. En principio, el emisor, receptor, mensaje, código y contexto constituyen los elementos fundamentales de toda comunicación. En el plano musical, el emisor viene a ser el músico ejecutante, la audiencia actúa como receptor, el mensaje está contenido en el material melódico-rítmico que presenta dicho ejecutante y que además se halla sujeto a un código representado por la escritura musical, y finalmente todo esto se da dentro de un contexto que en este caso bien podría ser la sala de conciertos.

Sin embargo, en la emisión de un discurso entran en juego una serie de factores que de alguna manera imprimen mayor o menor fuerza al mensaje que se transmite, en el sentido de que esto influye sobre el efecto del mismo. Realmente se hace referencia a los elementos prosódicos: variaciones de velocidad, intensidad, tono y pausa que son características universales de la articulación humana (Palmer,

L., 1975, pp. 37-8). Todos ellos traducibles a la escritura musical, por ejemplo, a través de las indicaciones de dinámica (forte, mezo forte, piano, pianísimo, en fin), los espacios de reposo señalados por los silencios o bien, por las pautas que marca la armonía tal como se señaló en secciones anteriores. En cuanto a lo que Palmer llama variaciones de velocidad, en música se emplean palabras que marcan ritmos relativamente lentos, rápidos y alegres, moderados, entre otros.

En otro orden de ideas, Teun A. van Dijk afirma que ñen el discurso hablado los sonidos tampoco ocurren aislados. Habitualmente están acompañados por diversos tipos de actividad no verbal, como los gestos, las expresiones faciales, la posición del cuerpo, la proximidad...ö (2000, p. 28). En efecto, lo que van Dijk denomina discurso hablado se conecta con la idea de un discurso que se produce y, el tipo de actividad no verbal, se puede resumir en el movimiento que acompaña a la intervención del hablante-ejecutante a lo largo del desarrollo de su discurso.

En conclusión, la transmisión de un mensaje a través del discurso musical así como el efecto que éste pueda causar en la audiencia, más allá de estar plasmado en el texto musical, se ve afectado por la intervención del ejecutante, en cuyas manos está la responsabilidad de transmitir un mensaje claro que, aunque unido a elementos ajenos al discurso en sí y propios de la expresividad del ejecutante, mantenga la esencia del texto de donde se origina.

CONCLUSIÓN

Tanto la música como el lenguaje surgen de la capacidad creadora del hombre y su necesidad de comunicar ideas, emociones o sentimientos. Ambos están concebidos dentro de un sistema que los define, les da forma, aunque bien puede cambiar a lo largo de la historia y como parte de la evolución misma del hombre. Dicho sistema se concibe bajo la idea de sistema comunicacional o lenguaje.

Asimismo, con la música al igual que con el lenguaje se crea discurso el cual, enmarcado en un contexto, es portador de un mensaje que se ve afectado y de alguna manera revela el entorno de quien lo crea. Se trata de dos tipos de comunicación que, como se muestra en este trabajo, comparten muchas características en lo que a su estructura y organización se refiere y de donde emerge siempre un significado que realza su valor y justifica su función

De esta manera, a lo largo de la presente investigación se ha querido reflejar un paralelismo entre la música y el lenguaje que, apoyado tanto en herramientas de la lingüística como del análisis musical, le brinda tanto al músico como al no músico una herramienta invaluable en la búsqueda del sentido musical y ultramusical contenido en esta obra, el Adagio del Concierto en La Mayor para Clarinete di Bassetto y Orquesta K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart. Dicho sentido constituye un ángulo más, sumamente importante, para abordar la interpretación del riquísimo e insondable conjunto de valores que habitan estas páginas de Mozart y muchas otras del universo musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Bärebreyer-Verlag, K. (1977). *Concierto en A Mayor para Clarinete y Orquesta K622 de Wolfgang Amadeus Mozart*.
- Barrera Linares, L. (2003). *Discurso y Literatura: teoría, crítica y análisis de textos literarios a partir de los aportes del análisis del discurso*. Caracas: CEC.
- Brown, G. y Yule, G. (1984). *Discourse Analysis*. New York: Cambridge University Press.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tustón Valls, A. (1999). *Las Cosas del Decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Carr, F. (1984). *Mozart and Constanze*. New York: Franklin Watts.
- Chabrol, C. (1978). *Semiótica Narrativa y Textual*. Caracas: Ediciones de Biblioteca.
- Chafe, W. (1994). *Discourse, Consciousness, And Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- Christ, W., DeLone, R., Kliever, V., Rowell, L., Thomson, W. (1980). *Materials and Structure of Music*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Diccionario Enciclopédico de la Música. (1996). (Vol. IV y VII). *Música Maestro*. Barcelona: Rombo.
- Dijk, T. van. (2000). *El Discurso como estructura y Proceso*. Barcelona: Gedisa.

- Dover Publication. (1986). Mozart: concerti for wind instruments, in full score. New York: Dover.
- Einstein, A. (1945). Mozart, his character, his work. N. New York: Oxford University Press.
- Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. (1984). (Tomo I). Pamplona: Salvat.
- Erickson, R. (1975). Sound Structure in Music. University of California Press.
- Fromkin, V. y Rodman, R. (1988). An Introduction to Language. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Gaarder, J. (2000). El Mundo de Sofía. Madrid: Siruela.
- Green, D. (1979). Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis. Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Hamel, F. y Hürlimann, M. (1984). Enciclopedia de la Música. Vol. I. Grijalbo.
- Hazard, P. (1946). El Pensamiento Europeo en el Siglo XVIII. Madrid: Revista de Occidente.
- Kupferberg, H. (1986). Amadeus: a Mozart Mosaic. New York: McGraw-Hill.
- Ottaway, H. (1985). Mozart. Salem House.
- Palmer, G. (2000). Lingüística Cultural. Madrid: Alianza Editorial.

Palmer, L. (1975). *Introducción Crítica a la Lingüística Descriptiva y Comparada*. Madrid: Gredos.

Propp, V. (1987). *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.

Rosen, Ch. (1972). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.

Sapir, E. (1921/1971). *El Lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schiffrin, D. (1994). *Approaches to Discourse*. Malden: Blackwell.

Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology*. California: University of California Press.

Slodoba, J. (1993). *The Musical Mind*. Oxford University Press.

Stravinsky, I. (1942). *Poetics of Music*. Harvard University Press.

The Encyclopedia of Language and Linguistics. (1994). (Vol. V). Pergamon Press.

The New Harvard Dictionary of Music (1986). The Belknap Press of Harvard University Press.

Thorp, D. (1966). *Musical Structure and Design*.

Walton, Ch. (1974). *Basic Forms in Music*. New York: Alfred Publishing.

Yule, G. (1996). *The Study of Language*. Cambridge University Press.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Borosque, D., Mozart y la masonería [En línea] Disponible en:

<http://www.cefacm.com.ar/publicaciones.html>.

Caja de música. Las características musicales del sonido. Disponible en:

http://www.xtec.es/centres/a8019411/caixa/musica_es.htm.

Chafe, W (1987, cit. Becker). La cláusula como unidad de información. [En línea]

Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies17/cap315.htm>.

Clemente, J. (1997). Curso de canto timbrado español. [En línea] Disponible en:

<http://www.revistapajaros.org/articulos/timbrado/curso7.htm>.

Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano. Antítesis. [En línea] Disponible en:

<http://www.filosofia.org/enc/eha/e020330.htm>.

Paulus, I. (2005). Teorema de Pitágoras. [En línea] Disponible en:

<http://bloke9.blogcindario.com/2005/03/00028.html>.

Wikipedia. Sintagma. [En línea] Disponible en:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Sintagma>.