



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA MÚSICA COMO LENGUAJE
(UNA PERSPECTIVA LINGÜÍSTICA DE LA ARMONÍA TONAL)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

PEDRO AYALA SÁNCHEZ



**FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM**

MÉXICO, D.F.

AGOSTO 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTO

Cuando un hombre en edad madura incurre en actos propios de la juventud primera, la gente le juzga diciendo: “después de vejez, viruela”. Y si el corazón de aquel veterano aún conserva el impulso para cortejar y enamorar, la misma gente le tacha como: “viejo rabo verde”.

Pues bien, si he de cumplir con el “sagrado” deber de ser agradecido con algo o con alguien, por los favores recibidos, yo agradezco a esa viruela, que padeciéndola, me ha inducido a efectuar actos propios de la mocedad. Y agradezco también al rabo verde que llevo dentro, porque me ha estimulado a rondar y entusiasmarme tanto por la música como por la lingüística, y me ha impulsado, en el atardecer de la vida, a solicitar insistentemente sus favores, coqueteando con ellas aún sabiendo que ya no poseo la gracia, vigor y encanto de la juventud.

Por supuesto, agradezco a Dios por la vida y por la oportunidad que me brinda de realizar este trabajo. Especialmente agradezco a mi familia, mi esposa, mis hijos y mis nietos por aguantar, dócil y resignadamente, mis frecuentes y prolongadas ausencias y desvaríos. Y agradezco profundamente a la UNAM y a sus maestros por ser la fuente donde he saciado parte de mi sed de conocimiento.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	2
INTODUCCIÓN	4
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
Descripción del problema	9
1.2. OBJETIVOS	11
2. MARCO TEÓRICO	12
2.1. Antecedentes	12
2.2. Lenguaje y música	16
2.2.1. El lenguaje como facultad humana de comunicación	16
2.2.1.1. Los conceptos de facultad y comunicación	17
2.2.1.2. El lenguaje como realización concreta de una facultad abstracta	18
2.2.1.3. La música como lenguaje	20
2.2.1.4. Las propiedades generales del lenguaje en la música	22
2.3. La lengua y la música	25
2.3. 1. Diversidad de lenguas y tonalidad	26
2.3.2. El sistema fonológico lingüístico-musical	31
2.3.3. La doble articulación en la lengua y en la armonía tonal	34
2.4. El signo lingüístico y armónico	36
2.4.1. Significante y significado en los signos lingüístico y armónico	38
2.4.1.1. Expresión y contenido en el signo lingüístico y armónico	39
2.4.1.2. Arbitrariedad del signo lingüístico y armónico	42
3. LAS ESTRUCTURAS GRAMATICALES DE LA ARMONÍA TONAL	43
3.1 Gramática y armonía tonal	43
3.2. Morfología del signo armónico	45
3.2.1. La morfología en sentido más profundo	53
3.3. La sintaxis armónica	60
3.3.1. Sintagma y Paradigma	61
3.3.2. Las categorías gramaticales en la lengua y en la armonía tonal	62
3.3.3. Función y forma en los signos lingüísticos y armónicos	67
3.3.4. El orden sintáctico en la armonía tonal	70
3.3.5. Oración y progresión	72
3.3.6. La delimitación de la oración y la progresión	76
3.3.7. Estructura interna de la oración y la progresión	80
3.3.8. Análisis morfosintáctico de un Preludio de J. S. Bach	86
CONCLUSIÓN	94
BIBLIOGRAFÍA	97

INTODUCCIÓN

El impulso más noble, el impulso de conocer, nos impone el deber de buscar.
Y una doctrina errónea basada en una búsqueda honrada,
vale mucho más que la presuntuosa seguridad de aquellos que
se oponen a tal búsqueda porque creen ya “saber”,
¡sin haber buscado por sí mismos!.
(Schoenberg).

La música como lenguaje es una propuesta de análisis y descripción de las estructuras morfosintácticas de la armonía tonal comparándolas con las mismas estructuras en la lengua, ya que el sistema musical tonal es un conjunto de elementos relacionados entre sí por medio de reglas que al igual que en la lengua, es resultado de una codificación teórica derivada del uso práctico del mismo. Esta similitud entre música tonal y lengua; sin embargo, no se ha revelada a los músicos, cuyos estudios se centran en las relaciones puramente sonoras del arte musical. Es por eso que la propuesta de describir las estructuras morfosintácticas de la armonía tonal, a partir de la gramática de la lengua, resulta ser una propuesta novedosa, dada la singularidad de su enfoque y la escasez de estudios concretos de este tipo.

Habitualmente la música es considerada como un lenguaje universal; pero esta creencia normalmente pertenece a la cultura popular y carece de fundamento teórico; sin embargo, una especulación sobre el concepto de lenguaje permite incluir a la música dentro del objeto de estudio de la lingüística, y un señalamiento de sus analogías con la lengua hace posible una descripción gramatical de uno de los elementos que conforman la música tonal: la armonía. Así, con base en los principios gramaticales de la lengua, se plantea un estudio de la armonía tonal a partir de su articulación morfosintáctica.

Tomar la música como lenguaje, y por tanto, como materia de la lingüística, y señalar las principales analogías entre este arte y la lengua, abre la posibilidad de aprovechar las teorías de

esta disciplina científica para el entendimiento de las obras tonales y permite hacer la descripción de la música desde varios niveles a partir de las diferentes partes que integran la lingüística. Enfocar la música desde el ángulo de la fonética permite explicar los elementos fónicos en sí como fenómenos físicos, y cómo los sonidos son ejecutados o emitidos para determinar los efectos acústicos-expresivos que se obtienen con las múltiples formas de atacar y ejecutar el sonido musical.

Los estudios fonológicos de la música podrían explicar la función distintiva de los diferentes sonidos dentro de los motivos, incisos, frases y períodos rítmicos, melódicos y armónicos.

Aunque la música posee cierto grado de semántica, enfocarla desde el punto de vista semántico constituye una tarea mucho más escabrosa y difícil, porque es ahí donde la lengua y la música encuentran su principal disyuntiva, separándose como lengua conceptual y comunicativa la una, y como “lengua” sensitiva y expresiva la otra. El estudio semántico-musical; sin embargo, no se descarta totalmente. El estudio lexicológico, en cambio, queda totalmente descartado porque en este arte no existe un léxico que se constituya en materia de este tipo de estudio lingüístico.

El punto de vista pragmático, por otro lado, si es posible en la música, pues no remitiría al estudio del uso práctico de la música.

La filología, por su parte, podría contribuir a la explicación de la evolución de la música, puesto que el desarrollo del sistema musical ha sido análogo al desarrollo del sistema de la lengua e incluso se puede establecer un paralelismo entre la evolución del castellano, como una resultante de la mezcla del latín vulgar con uno de los dialectos ibéricos, y el desarrollo del sistema musical tonal a partir de la modalidad heredada de los griegos, además de que la simbología de la música escrita ha evolucionado a partir de la simbología de la lengua, pues en principio, se tomaron los

signos y caracteres gráficos del griego y latín, cambiándoles arbitrariamente su significado convencional para otorgarles un significado sonoro dentro de la música.

Todos estos estudios; aunque posibles, quedan fuera de este trabajo, ya que se limita al aspecto morfosintáctico de la armonía tonal.

Este estudio gramatical de la armonía tonal resulta relevante aún cuando en la actualidad la tonalidad es considerada por muchos compositores como un “lenguaje muerto” o en total nulidad para la música contemporánea de concierto, amén de que muchos de sus postulados teóricos han sido ya superados. En efecto, este sistema musical fungió como lenguaje común a todos los compositores occidentales de los periodos barroco, clásico y romántico, pero llegó a su fin en las postrimerías del siglo XIX; sin embargo, la tonalidad subsistió a la presencia de muchos otros sistemas que surgieron para solventar las nuevas necesidades expresivas de los compositores de música de concierto, y hoy en día sigue presente en la música popular, la cual no ha tenido la necesidad de buscar nuevos sistemas, por encontrar en este lenguaje los elementos expresivos que necesita.

Pero no sólo en la música popular sigue presente la tonalidad, pues ésta se sigue enseñando en los conservatorios y escuelas de música de concierto como “lenguaje vivo”, dado que el repertorio de la gran mayoría de los músicos instrumentistas está integrado por obras tonales, es decir, por obras de los periodos barroco, clásico y romántico. El verdadero arte es eterno; por tanto, las grandes obras musicales de los periodos mencionados siguen presentes y continúan recreándose en las salas de concierto, aún cuando los nuevos compositores transitan por caminos totalmente distintos; por tanto, subsistió la necesidad de comprender las obras de estos periodos, y “para entender esta música debemos ser capaces de asimilar la coherencia, orden y belleza contenidos en estructuras tonales de cierta complejidad” (Salzer: 1999, XVII).

Lo anterior manifiesta la vigencia de este lenguaje musical en particular y evidencia la necesidad de estudiarlo y entenderlo aprovechando los adelantos que otras ciencias, como la lingüística, han logrado. Por tanto, el estudio de la armonía tonal con base en la gramática de la lengua favorece una comprensión más profunda de este sistema de ordenamiento musical.

En efecto, este trabajo ofrece una perspectiva distinta de la armonía tonal, y la particularidad de su punto de vista, enriquece la visión de los estudiosos del tema. Este beneficio radica esencialmente en la singularidad de su perspectiva, que ayuda a precisar los distintos mecanismos estructurales de la armonía tonal, nombrando y manejando sus elementos arquitectónicos de una manera más precisa, tal como los elementos de la lengua son manejados por los lingüistas.

Esta tesis, por tanto, no se propone llenar un hueco teórico en el mundo de la lingüística, pero en la música ayudará a resolver el problema tonal desde un punto de vista diferente y más preciso, pues la perspectiva gramatical de la armonía tonal podrá aportar un enfoque diferente a la delineación tonal, a su vez que para su enseñanza y aprendizaje dentro de los conservatorios y escuelas de música. El trabajo está estructurado en tres capítulos. En el primer capítulo se plantea el problema, el cual gira en torno a la posibilidad de incluir la música como objeto de la lingüística y así efectuar una descripción de las estructuras armónicas de la música tonal a partir de la gramática. En este mismo capítulo se plantean los objetivos, los cuales proponen hacer una revisión de los conceptos de lenguaje y lengua para fundar las analogías que permiten esta descripción.

Después de plantear los antecedentes, los cuales en realidad no existen, pues no se han encontrado estudios que hayan enfocado la música desde el punto de visto propuesto, en el segundo capítulo, marco teórico, se hace una disertación sobre el lenguaje y sobre la posibilidad de incluir, desde este punto de vista, a la música dentro del concepto de lenguaje. Partimos de una

definición general del concepto de lenguaje, para concluir afirmando que la música es uno de tantos sistemas de comunicación que derivan de la capacidad abstracta de comunicación; se hace un cotejo de las propiedades generales del lenguaje que propone Hockett aplicadas a la música como lengua y un recuento de las principales analogías de la música tonal y la lengua: su carácter sistemático, su doble articulación, etc.

El tercer capítulo se centra en la descripción de las estructuras morfosintácticas de la armonía tonal. Se hace una descripción morfológica de los acordes tonales, para pasar en seguida al aspecto sintáctico, abordando temas como las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, las categorías gramaticales, la función y formas de los signos, etc. Se termina este capítulo con un somero análisis morfosintáctico de un Preludio del Clave Bien Temperado de J. S. Bach.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Descripción del problema

El sonido musical posee cuatro cualidades básicas: altura, duración, intensidad y timbre, y la sistematización musical de estas cuatro cualidades sonoras¹ se realiza básicamente en tres niveles, los cuales son conocidos como elementos musicales: ritmo, melodía y armonía². De estas cuatro propiedades del sonido, las más importantes son la altura y la duración, pues basta con ellas para formar los tres elementos de la música ya mencionados³.

El ordenamiento rítmico se basa en la cualidad denominada duración; se trata de un ordenamiento exclusivamente temporal del sonido. La melodía y la armonía, en cambio, son elementos mixtos, pues están basados en la duración y la altura, constituyéndose en componentes musicales espacio-temporales. La diferencia entre estos dos elementos es que en la melodía se ordenan las duraciones y las alturas en forma horizontal; en forma sucesiva, mientras que en la armonía, los tonos y duraciones se ordenan en forma vertical o simultánea⁴. De los tres elementos musicales, el más primitivo es el ritmo, se cree que cronológicamente fue el primero que surgió en la historia musical, posteriormente al ritmo, nació la melodía.

El elemento musical armónico fue adoptado en la música occidental después de muchos tanteos que comenzaron alrededor del siglo IX y culminaron en el siglo XVIII, cuando Jean-Philippe Rameau publicó su *Traité de l'harmonie* (1722), que recoge y sistematiza teóricamente todos los elementos de la combinación simultánea del sonido conocidos hasta ese momento. Rameau divulgó en su tratado de armonía que había descubierto la “*ley fundamental* de toda la

¹ No sólo en la música tonal, sino también en otros sistemas musicales que utilizan las combinaciones simultáneas.

² Esto no ha sido siempre así, la música de la Edad Media, por ejemplo, era monódica, carecía del elemento simultáneo y sólo tenía ritmo y melodía, además, se piensa que la música más primitiva sólo estaba integrada por el ritmo.

³ La intensidad y el timbre corresponden más bien al plano expresivo, porque favorecen la expresividad, proporcionando los matices infinitamente variados que caracteriza al verdadero arte musical.

⁴ Por supuesto, en el discurso musical, estas simultaneidades aparecen en forma sucesiva.

armonía y composición musical, una ley basada en las matemáticas (...) (*Jonathan Tennenbaum*: <http://wwwschillerinstitute.org>). A partir del “Tratado de Armonía” de Rameau se han publicado un sin número de libros de armonía en los que se prescribe la combinación de sonidos simultáneos para formar acordes y la relación de estos acordes entre sí.

En efecto, el objeto de estudio de estos tratados de armonía es la organización de los acordes para formar progresiones armónicas y la combinación de los sonidos para formar acordes, aspectos que ocupan un lugar muy preponderante dentro de la formación de los músicos. Estos dos aspectos estudiados por la armonía coinciden exactamente con la primera y segunda articulación de la lengua, la primera articulación que consiste en combinar palabras para formar oraciones, y la segunda, que consiste en combinar fonemas para formar palabras. Esta concomitancia en la doble articulación de la lengua, estudiada por la sintaxis y la morfología respectivamente, encierra otras muchas analogías entre lengua y música; sin embargo, se observa que los artistas del sonido han ignorado estas analogías y no las han aprovechado para el análisis y descripción de las relaciones sintagmáticas y morfológicas de los acordes en la armonía tonal.

De acuerdo con Saussure, “la materia de la lingüística está constituida (...) por todas las manifestaciones del lenguaje humano, [es decir, por] todas las formas de expresión”. Pero, **¿es la música una de tantas manifestaciones del lenguaje humano, una de tantas formas de expresión, para considerarla como materia de la lingüística?** Además, **¿hay suficientes analogías entre lengua y música para hacer posible que la gramática, como estudio de la forma y función de las palabras en la lengua, pueda aplicarse a la descripción de la forma y función de los acordes en la armonía tonal?**

1.2. OBJETIVOS

GENERAL

Describir las estructuras morfosintácticas de la armonía tonal con base en la gramática de la lengua.

ESPECÍFICOS

1. Circunscribir la música dentro del concepto de lenguaje como facultad humana de comunicación y así justificarla como materia de la lingüística.
2. Señalar las principales analogías entre la música tonal y la lengua, las cuales permiten la descripción gramatical de la armonía tonal.
3. Analizar y describir las estructura morfofuncionales de la armonía tonal.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes

Después de la publicación del *Curso de lingüística general* (1916), de Saussure, la lingüística se convierte en una ciencia integrada a una disciplina más amplia, la semiología, y el sistema lingüístico se concibe como una estructura. Este concepto, y el método inherente a él, desembocó en el *estructuralismo*: tendencia filosófica que se extiende a los más diversos campos de las ciencias humanas, tales como la antropología (C. Lévi-Strauss) y la crítica literaria (R. Barthes). Basándose en las ideas de la gramática estructural de Saussure, Lévi-Strauss inicia este movimiento estructuralista, arguyendo que del mismo modo que el lenguaje consta de unidades mínimas que se ordenan según una serie de reglas para producir un significado, así mismo, la cultura es comunicación, pues también la cultura se constituye de unidades mínimas que se combinan, según sus propias reglas, en unidades mayores que forman un significado. Cabe aclarar que el estructuralismo no es una escuela, sino un enfoque metodológico: un método cuyo objetivo principal es descubrir la estructura o sistema de las ciencias humanas como la antropología, la lingüística, la historia, etc. Sin embargo, pese a esta bifurcación del procedimiento estructuralista que derivó de la lingüística, no se han encontrado antecedentes de una aplicación directa de este método a la descripción del sistema musical, a pesar de que en el devenir de los tiempos, la música ha sido compañera inseparable del ser humano, constituyéndose en una de las formas más antiguas de comunicación humana que se puede encontrar en todas las culturas y en todas las épocas, y de que generalmente la música es considerada como un lenguaje universal, aceptándose inconscientemente que la música comunica algo y que cualquier ser humano sobre la tierra puede entender ese algo.

No obstante, la música ha sido objeto de estudios diferentes desde tiempos muy remotos. En la antigüedad este arte perteneció, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía al

Quadrivium. A partir de entonces, la música ha sido sometida a muchos y diversos estudios: filosófico-estéticos, teóricos, acústicos, matemáticos, etc.

Los teóricos medievales justificaban sus construcciones en parte con fundamentaciones teológicas. Otros teóricos, como Rameau y Hindemith, han basado varios aspectos de la teoría musical en el principio del sistema físico-armónico. Ha habido también fundamentos filosóficos en la teoría musical, como por ejemplo el uso que hizo Hauptmann de la dialéctica hegeliana (Lerdahl y Jackendoff 2003,2).

Uno de los enfoques más singulares e interesantes, por relacionarse directamente con la lengua, es el estudio retórico de la música, es decir, una interpretación de las figuras musicales, análogas a las figuras retóricas.

Según López Cano:

Entre 1535 y 1792 algunos tratados de teoría musical conocidos genéricamente con el significativo nombre de *Música Poética*, aplicaron los preceptos de la retórica literaria al estudio de diversas materias musicales. Analizaron los procesos de creación musical a la luz de una *invention* retórico musical, observaron los problemas macroestructurales en el marco de la *disposition* y formularon una *pronuntation* musical que dictaba normas a los intérpretes para la correcta ejecución de las obras. Como toda retórica que se respete, el mayor desarrollo de la *música poética* se dio en la *elocutio*. La *decoratio* musical llegó a especificar más de 120 figuras retóricas musicales (López Cano <http://www.geocities>).

También Cartas refiere que “a principios del siglo XVII, las analogías entre retórica y música impregnaban todos los niveles del pensamiento musical, tanto en los campos del estilo, forma, expresión y métodos de composición, como en el de la praxis interpretativa.” (Cartas <http://www.icono14.net>).

Heinrich Schenker (1868-1935), por su parte, creó un sistema transformacional de análisis musical, que guarda sorprendentes correspondencias con los enfoques lingüísticos. El sistema de Schenker enfoca el problema desde el punto de vista estructural, y propone la división de cualquier pieza musical en varios estratos. Salzer (1999) explica que de estrato en estrato, Schenker intenta llegar al nivel más lejano y recóndito, la estructura más profunda que describe la composición,

englobando todas sus diferentes partes y sus repeticiones. “Estos diversos niveles contextuales —o niveles estructurales— [denominados respectivamente *primer plano*, *plano medio* y *plano de fondo*], están indicados de varios modos” (Salzer 1999, XI). H. Schenker construyó un tipo de estructura profunda y desarrolló el concepto de “coherencia orgánica”, la cual se hace visible en la organización jerárquica de la obra musical. (Salzer 1999, XI).

Arnold Schoenberg, por su lado, redactó entre 1947 y 1949 su libro: *Structural Functions of Harmony* (Funciones Estructurales de la Armonía) el cual contiene “los fundamentales principios estructurales sobre los que descansa la música tonal moderna” (Schoenberg: 1990, 8).

Todos estos enfoques; sin embargo, no se refieren concretamente a la posibilidad de hacer una descripción gramática del sistema armónico-tonal. No muestran una intención señalada de realizar un estudio morfosintáctico de las estructuras de la armonía en la música tonal. Antes bien, teóricos como Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, en su *Teoría generativa de la música tonal*, rechazan la posibilidad de un enfoque puramente lingüístico de la música, y sostienen que:

No debería abordarse la música con ninguna idea preconcebida de que el fundamento de la teoría musical tenga que parecerse a la teoría lingüística. Hay que decir, por ejemplo que sea lo que sea aquello que pueda significar la música, no puede compararse en absoluto con el significado lingüístico; no hay fenómenos musicales comparables al sentido y a la referencia del lenguaje, o a los juicios semánticos como sinonimia, analiticidad e implicación. Del mismo modo, tampoco hay paralelismos sustanciales entre los elementos de la estructura musical y categorías sintácticas como las de nombre, verbo, adjetivo, proposición, sintagma nominal y sintagma verbal. Por último, no hay que dejarse confundir por el hecho de que tanto la música como el lenguaje tienen que abordar estructuras sonoras. No existen equivalencias musicales para parámetros fonológicos como sonoridad, nasalidad, posición de la lengua o posición redondeada de los labios en “o”.

En su lugar, los conceptos fundamentales de estructura musical deben comprender factores como ritmo y organización tonal, intensidad sonora y diferenciación tímbrica, y los procesos motivico-temático. Estos factores y su interacción forman estructuras intrincadas bastante diferentes, aunque no menos complejas, que las de la estructura lingüística” (Lerdahl y Jackendoff: 2003, 6).

La reflexión teórica sobre la música; por tanto, ha dado lugar a una infinidad de enfoques diversos; pero no se han encontrado antecedentes directos de un enfoque puramente lingüístico de la armonía tonal como el que se pretende en este trabajo. Ningún enfoque de la armonía que se base en la gramática como “sistema por el que las palabras y morfemas de una lengua se organizan en unidades mayores, particularmente oraciones (...); [en la gramática como] (...) la disciplina lingüística que tiene como objeto la descripción o el análisis de ese aspecto”, [y en la gramática como] la disciplina lingüística que abarca la sintaxis y la morfología, dejando fuera de su ámbito la semántica y la fonología” (Alcaraz Varó: 1997, 277).

No hay antecedentes directos de un estudio de las formas que presentan los acordes en la armonía tonal desde la morfología (estudio de las formas), porque “la morfología es un término que se aplica simplemente a aquella rama de la lingüística que se interesa por las “formas de las palabras” en construcciones y usos diversos” (Matthews: 1979, 15).

No existen referencias de una orientación de las progresiones armónicas desde la sintaxis como parte de la gramática que se encarga de estudiar las normas que rigen la forma en que las palabras se organizan en constituyentes sintácticos mayores. Porque “(...) la sintaxis debe definir la clase de oraciones posibles en una lengua, de igual manera la morfología debe definir la clase de palabras que hay en ella” (Scalise: 1987, 55).

En síntesis, siendo muchos y diversos los puntos de vista que han servido para el estudio de la música, ninguno ha enfocado la armonía tonal desde la perspectiva de la gramática; en consecuencia, pasamos a sentar las bases en las que se apoya esta perspectiva gramatical de la armonía tonal.

2.2. Lenguaje y música

En opinión popular, la música es un lenguaje universal; sin embargo, una reflexión más profunda sobre este hecho puede llevar a fundamentar teóricamente esta creencia derivada del conocimiento empírico.

2.2.1. El lenguaje como facultad humana de comunicación

El ser humano se hizo superior a los demás animales gracias a que desarrolló su inteligencia, y esta facultad suprema sólo pudo desarrollarse gracias a que fue capaz de verbalizar su experiencia y convertirla en lenguaje. Para que la vida en sociedad fuera posible, fue necesaria la existencia del entendimiento entre los integrantes del grupo, para esto, se hizo necesaria la comunicación, y la comunicación misma sólo fue posible por el lenguaje. Gracias al lenguaje el hombre pudo comunicarse con sus semejantes y logró transmitir conocimiento de manera precisa, y poco a poco fue abandonando sus antiguas y primitivas maneras de comportarse.

En este lejano antepasado, cuyo cerebro era todavía impropio para el razonamiento, el lenguaje pudo empezar siendo puramente emotivo. Al principio sería un simple canto rimando la marcha o el trabajo manual, un grito como el del animal expresando dolor o alegría, manifestando un temor o apetito. Después, provisto el grito de un valor simbólico, sería considerado como una señal capaz de ser repetida por otros; y el hombre, hallando a su alcance este procedimiento cómodo, lo utilizaría para comunicarse con sus semejantes y prevenir o provocar un acto por parte de ellos (J. Vendryes: 1958, 87).

Pero, ¿qué es el lenguaje? Saussure, refiriéndose a esta facultad humana dice: (...) el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al ámbito individual y al ámbito social; no se deja clasificar en ninguna categoría de los hechos humanos, porque no se sabe cómo sacar su unidad (Saussure:1988, 35). Por tanto, el lenguaje no se ciñe a lo general ni lo particular; no puede ser objetivo ni subjetivo y tampoco se puede basar en el capricho y la casualidad. Su esencia es encontrarse en medio de lo particular y lo general, entre lo subjetivo y lo objetivo; entre lo

arbitrario y lo necesario. Este carácter indeterminado del lenguaje, si bien enriquece enormemente su esencia, resulta inaprehensible para el entendimiento y dificulta considerablemente su definición; sin embargo, Martinet explica que: “En el habla corriente *el lenguaje* designa propiamente a la facultad que tienen los hombres de entenderse por medio de signos vocales” (Martinet: 1984,14).

Por tanto, aunque el lenguaje es multiforme y es renuente a clasificarse en ninguna categoría de los hechos humanos, bien podemos concluir, de acuerdo con Martinet, que el lenguaje es uno: *la facultad abstracta que tienen los seres vivos para comunicarse entre sí*, pues “aunque el *homo sapiens* es la única especie viviente que posee el don de la palabra, de ningún modo es el hombre el único animal capaz de establecer algún tipo de comunicación” (Hockett: 1976, 548).

2.2.1.1. Los conceptos de facultad y comunicación

La definición de lenguaje propuesta en el apartado anterior remite a dos esclarecimientos más que sirvan para dilucidar el concepto de lenguaje: las nociones de facultad y de comunicación.

Los seres vivos estamos provistos de varias facultades, una de las cuales es precisamente la de ejercer comunicación con los demás seres con los que convivimos. La palabra facultad, en este sentido, está relacionada con potencia o capacidad para ejercer una transformación sobre algo, o bien, de producir algo. “Aristóteles considera que potencia y acto son nociones que se aplican principalmente a la comprensión del paso de entidades menos formadas a entidades más formadas, por lo cual se subraya en tales conceptos elementos dinámicos” (J. Ferrater en Martínez Celdrán: 1995, 35). Independientemente de que se constituya en acto, o no, una facultad es una capacidad en potencia que posibilita la ejecución de una acción.

En cuanto al concepto de comunicación, Hockett, en su *Curso de lingüística moderna*, propone una definición elemental de este concepto: “son hechos de comunicación todos aquellos por medio de los cuales un organismo estimula a otro” (Hockett: 1976, 551). De acuerdo con esta

definición de Hockett, la facultad de comunicación se actualiza en diversos niveles y con varios propósitos, pues el estímulo incita, provoca y excita en los organismos una reacción determinada; por tanto, el concepto básico de comunicación abarca múltiples manifestaciones, desde la complicada estimulación química que se da entre las células para transmitirse la información genética, hasta la complicación sistemática de la comunicación humana.

2.2.1.2. El lenguaje como realización concreta de una facultad abstracta

En el ser humano, la unicidad del lenguaje, como facultad abstracta que tienen los seres vivos para comunicarse entre sí, se actualiza de forma heterogénea, pues existen varias manifestaciones concretas de esta facultad, ya que el ser humano tiene necesidades de comunicación de muy diversa índole. En efecto, el lenguaje, como facultad abstracta, responde a las necesidades concretas de comunicación que derivan del contacto entre los seres vivos, los cuales utilizan para sus relaciones comunicativas los diversos medios que la naturaleza pone a su disposición. El lenguaje, por tanto, puede ser químico-olfativo, mecánico-táctil, lumínico-visual, acústico-auditivo, etc. Basta con que dos individuos se pongan de acuerdo en conferir cierto significado a un gesto, olor, movimiento u objeto determinado, para que se actualice el lenguaje como facultad, pues el hecho comunicativo básico consiste en proveer al signo de un sentido que le conceda valor simbólico, y todos los órganos de los sentidos tienen la facultad de producir su propio lenguaje y crear sistemas de signos adecuados a ellos. “Un músico, un novelista o poeta, cualquier persona que tenga algo que decir, se constituye en un agente de comunicación que se expresa por medio de un lenguaje, y cada lenguaje resulta ser específico y correspondiente a necesidades igualmente específicas” (Chávez: 1961, 8)

Existen así, diversos sistemas artificialmente creados para distintos fines de comunicación y expresión cuyos mensajes pueden o no ser conceptuales, pues las partes humanas susceptibles de recibir estimulación no son sólo las que tienen que ver con el entendimiento y razón, sino también

las que tienen que ver con las partes afectivas y morales del ser humano. Por eso “se han desarrollado varios medios específicos para la expresión y el entendimiento, que llamamos lenguajes. El hombre se expresa en diversas formas: las palabras son el medio del lenguaje literario; los números, el lenguaje matemático; los sonidos, el lenguaje musical, etc. (Chávez: 1961, 8). Por tanto, “todo sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje (...)” (Lotman: 1970, 17). En efecto, en la práctica todos los modos de comunicación derivados del lenguaje como facultad son llamados también lenguajes; sin embargo, de acuerdo con Lotman, no todos alcanzan la categoría tal, pues no todos son instrumentos sistemáticos de comunicación.

De lo anterior se puede concluir que, la facultad abstracta de comunicación se actualiza de muchas y diversas formas; sin embargo, no todas estas actualizaciones son instrumentos sistemáticos de comunicación. De acuerdo con esta afirmación, sólo las realizaciones concretas de la facultad humana de comunicación que alcanzan el carácter sistemático son lenguajes; por tanto, [podemos entender] “por lenguaje [concreto] cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular” (Lotman: <http://sisbib.unmsm.edu.pe>). Hay comunicación química entre las células, pues se da una transmisión de información genética entre ellas, pero aún cuando este tipo de comunicación alcanza un alto grado de complejidad, esta comunicación no se realiza por medio de un sistema arbitrario de signos, es decir, no se trata de un sistema de símbolos convencionales que se utilizan concientemente para transmitir una información, pues no existe un conjunto de reglas que gobiernen las relaciones; por tanto, este modo de comunicación no puede considerarse lenguaje concreto. Lo mismo ocurre con la mayoría de las formas de comunicación animal.

2.2.1.3. La música como lenguaje

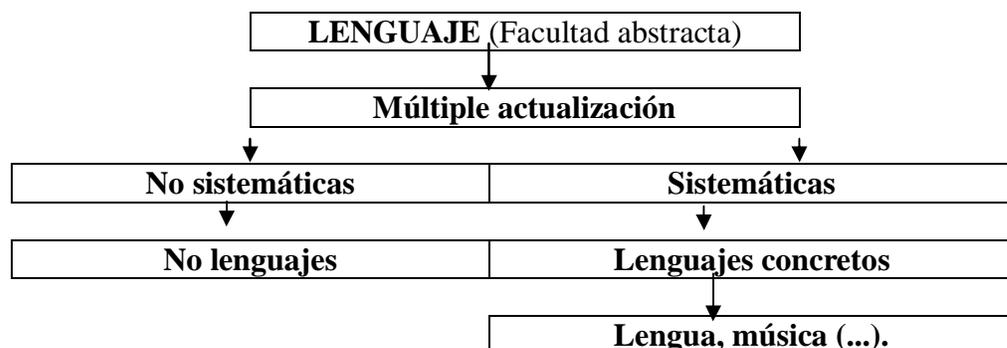
El concepto de lenguaje, visto de esta manera, incluye tanto a la lengua como a la música y permite considerar al arte sonoro como una de las tantas actualizaciones del lenguaje abstracto, puesto que se trata de una forma de comunicación sistemática. “En este mismo sentido, puede hablarse del “lenguaje” del teatro, del cine, de la pintura, de la música, del arte en general como de un lenguaje organizado de modo particular” (Lotman: 1970, 18).

En resumen, según Hockett, hay comunicación cuando un organismo estimula a otro; la música estimula la parte afectiva y emocional del ser humano, por tanto, la música comunica. Esto permite considerar a la música como una forma concreta de comunicación que deriva del lenguaje como facultad abstracta. Ahora bien, la organización del sonido musical supone un conjunto de reglas arbitrarias que gobiernan las relaciones, es decir, tiene carácter sistemático, luego entonces, la música es un lenguaje concreto derivado de la facultad abstracta de comunicación. En otras palabras, la música estimula, por tanto comunica. La música comunica de forma sistemática, luego entonces es un lenguaje que puede ser tratado como materia de la lingüística.

La música como lenguaje es un sistema con poder de expresión, mediante el cual se pueden recibir y transmitir mensajes con un contenido que, si bien no estrictamente informativo, sí de estímulo del sentimiento, la sensibilidad y la fantasía; por tanto, si el lenguaje es sólo la capacidad potencial de comunicación humana, entonces la música, al igual que la lengua, es un producto concreto de esa facultad, pues “también la música es una manifestación, “formada” por medio de sonidos (...), y en ella aparece con máxima claridad la regularidad de los sonidos expresivos”(Snell: 1966, 44). La música es uno de los medios de comunicación y expresión, en tanto que realiza una conexión entre el emisor y el receptor. Puesto que todo sistema que sirve a los fines de comunicación y expresión entre dos o más individuos, puede definirse como lenguaje, entonces es posible definir la música como un lenguaje que organiza sus elementos sonoros de un

modo muy particular. “El arte es uno de los medios de comunicación. Evidentemente, realiza una conexión entre el emisor y el receptor (...)” (Lotman: 1970, 17).

En síntesis, el lenguaje siendo uno, se ha manifestado de forma multiforme. La facultad abstracta de comunicación ha encontrado diversos canales para su manifestación concreta, ha respondido a diversas necesidades de comunicación y se ha dirigido a diversas facultades humanas como el entendimiento, la voluntad y el sentimiento. Por tanto, así como lo esencial en un reloj es que sea un aparato para medir el tiempo, así mismo, lo esencial en el lenguaje es que sea un “instrumento sistemático de comunicación”. El reloj puede ser de arena, de sol, electrónico, puede ser de forma cuadrada, redondo, etc., pero todo esto es accidental, y no afecta en nada a su esencia, pues mientras sirva para medir el tiempo seguirá siendo reloj. De la misma manera, el lenguaje puede ser natural (español, francés, alemán portugués, etc.) o secundario como el lenguaje de las matemáticas, el lenguaje de los sordomudos o cualquiera de los lenguajes artísticos, como la música o la pintura. El hecho de que se exprese por medio de palabras, signos visuales (señas), formas y colores, o sonidos articulados, no corresponde a su esencia sino a los diferentes accidentes que sufre toda esencia, pero mientras sirva para establecer una relación comunicativa entre un emisor y un receptor mediante un código sistematizado, será un lenguaje, pues deriva de esa capacidad abstracta de comunicación que todos los seres vivos poseen.



2.2.1.4. Las propiedades generales del lenguaje en la música

Hemos afirmado que la música es uno de tantos lenguajes que utiliza el ser humano para establecer comunicación sistemática con sus semejantes. Intentamos ahora justificar aún más esta aseveración estableciendo el grado en que los rasgos que propone Hockett se ajustan a la música como lenguaje y aún como lengua. Hacemos; por tanto, un cotejo de las propiedades generales del lenguaje que formula Hockett en su *Curso de lingüística moderna*, colocando, una junto a la otra, la lengua y la música. Dice Hockett que:

“(…) a pesar de la variación que muestran las distintas lenguas en muchos aspectos, todas tienen en común -como sistemas de comunicación- una serie de características o propiedades básicas que no se dan juntas en ninguno de los sistemas de comunicación no humanos que se conocen, en los que sólo se dan separadamente unas u otras” (Hockett: 1976, 552).

Este autor propone quince rasgos del lenguaje humano:

- 1) *vía vocal-auditiva*, 2) *transmisión irradiada y recepción dirigida*, 3) *fáding rápido*, 4) *intercambiabilidad*, 5) *retroalimentación total*, 6) *especialización*, 7) *semanticidad*, 8) *arbitrariedad*, 9) *carácter discreto*, 10) *desplazamiento*, 11) *dualidad*, 12) *productividad*, 13) *transmisión tradicional*, 14) *prevariación* y 15) *reflexividad*.

El propio Hockett advierte que:

“No todas [las propiedades] son lógicamente independientes ni pertenecen necesariamente al conjunto de las propiedades que sirven realmente para definir una lengua humana como tal. Por lo demás, la lista no es exhaustiva y es posible que la investigación revele la presencia de algún otro rasgo igualmente importante” (Hockett: 1976, 552).

“PROPIEDADES GENERALES DEL LENGUAJE”			
Rasgo	En la lengua	Aplicación en la música	
		Lo que estima Hockett	Lo que se propone en este trabajo
1 <i>Vía Vocal-Auditiva</i>	“En el lenguaje, las señales que se emiten consisten íntegramente en pautas de sonido; producido mediante movimientos del aparato respiratorio y del sector superior del digestivo (...) Las señales se reciben por medio de los oídos (...)”. (Hockett: 1976, 552).	Auditiva no vocal	En la música, las señales que se formulan se emiten por los instrumentos, o por el aparato vocal y son recibidas por medio del oído. Existe alguna diferencia en la emisión, pero en la recepción coinciden.
2 <i>Transmisión Irradiada</i>	“El sonido (...) se mueve en todas direcciones a partir del punto en que se origina (...) la audición suele estar	sí	Lo mismo ocurre con el sonido en la música.

	razonablemente orientada respecto a la localización de la fuente sonora” (Hockett: 1976,554).		
3 <i>Fáding Rápido</i>	“(…) las señales son evanescentes, y a menos de ser captadas en el momento justo se pierden en forma irrecuperable” (Hockett: 1976, 554).	sí	Igual en la música
4 <i>Intercambiabilidad</i>	“(…) todo hablante adulto de una lengua es en principio también un oyente y está teóricamente capacitado para decir cualquier cosa que es capaz de entender cuando otro la dice; las excepciones son sólo patológicas” (Hockett: 1976,555).	?	Todo “músico” es en principio también un oyente y está teóricamente capacitado para “tocar” en su instrumento cualquier cosa que es capaz de entender cuando otro la toca; las excepciones se dan cuando alguno de los participantes no es músicos.
5 <i>Retroalimentación</i>	“(…) cualquier hablante de una lengua humana oye todo lo que dice en el momento de decirlo” (Hockett: 1976, 556), y puede, en el transcurso, corregir su discurso.	sí	Cualquier músico oye todo lo que toca en el momento de tocarlo, y puede, en el transcurso, corregir su discurso.
6 <i>Especialización</i>	“(…) todo sistema de comunicación está especializado en el grado en que sus consecuencias energéticas directas sean biológicamente irrelevantes” (Hockett: 1976,556).	sí	El lenguaje musical requiere un alto grado de especialización que permita un alto grado de complicación en la ejecución, sin desperdicio de energía.
7 <i>Semanticidad</i>	“Cuando los elementos de un sistema de comunicación tienen denotación –es decir, tienen lazos asociativos con cosas y situaciones del entorno de quienes lo emplean-, y cuando el funcionamiento del sistema reposa sobre tales lazos, decimos que el sistema es semántico” (Hockett: 1976, 557).	No (en general)	La música no tiene denotación; pero tiene connotación: rasgos subjetivos que proporcionan significaciones múltiples asociadas a las sonoridades musicales. Por tanto, tiene cierto grado de semanticidad.
8 <i>Arbitrariedad</i>	“En un sistema semántico de comunicación, decimos que hay iconicidad en la medida en que cada símbolo se parece a su denotación en contornos físicos (...)En la medida en que un símbolo o sistema no es icónico decimos que es arbitrario” (Hockett: 1976, 558).	—	La música no tiene denotación directa; sin embargo, podemos encontrar cierto tipo de iconicidad en algunas obras de música descriptiva. La arbitrariedad está presente también en algunas obras que pretenden una referencia, por ejemplo, el <i>leitmotiv</i> .
9 <i>Carácter Discreto</i>	“Siempre que de un conjunto continuo físico de posibilidades se extraen en esta forma ciertas regiones perfectamente discernibles unas de otras decimos que hay <i>cuantización</i> : lo que se obtiene es un repertorio de señales discretas” (Hockett: 1976, 559)	En parte	El “sistema fonológico” de la música es extraído de un conjunto continuo de posibilidades, es decir, que tiene carácter discreto.
10 <i>Desplazamiento</i>	“Unos pocos sistemas semánticos, entre los que se encuentra el lenguaje y sistemas derivados, como la escritura, tienen la propiedad de que aquello a que se refiere la comunicación puede estar alejado en tiempo y espacio del momento y lugar en que se establece la comunicación” (Hockett: 1976, 560).	—	La música, al no tener un referente preciso y objetivo, puede referirse al pasado, al presente y al futuro. También se puede referir al mundo real o a mundos imaginarios. Hay desplazamiento cuando la música nos remite a lugares y tiempos distintos del momento y lugar en que se establece la comunicación.
11 <i>Dualidad</i>	“Toda emisión de una lengua consiste en	—	La música es un lenguaje doblemente

	un ordenamiento de fonemas (...), y en un ordenamiento de morfemas (...), cada uno de los cuales está representado diversamente por algún breve ordenamiento de fonemas”(Hockett: 1976, 561).		articulado. En la armonía, por ejemplo, la primera articulación consiste en el ordenamiento de acordes para formas progresiones, mientras que la segunda articulación consiste en el ordenamiento de sonidos para formar acordes.
12 <i>Productividad</i>	“(…) un sistema de comunicación en el que es posible crear y comprender sin dificultad mensajes nuevos es un sistema productivo” (Hockett:1976, 562).	sí	En la música la productividad es evidente, pues las posibilidades de crear y comprender “mensajes” nuevos es infinita.
13 <i>Transmisión Tradicional</i>	“En la continuidad de hábitos lingüísticos de generación en generación interviene además [de la facultad genética de comunicación], la tradición. Todo comportamiento tradicional es <i>aprendido</i> , pero no todo comportamiento aprendido es tradicional” (Hockett: 1976, 564).	sí	Generalmente la música se aprende de manera tradicional, sólo los grandes genios parecen haber nacido con la música.
14 <i>Prevariación</i>	“Los mensajes lingüísticos pueden ser falsos y pueden no tener ningún significado en el sentido lógico” (Hockett: 1976, 565).	—	En la música se pueden crear “mensajes” sin sentido lógico, incoherentes, lo cual manifiesta su falsedad; su falta de belleza. Además, la música es apta para crear mundos imaginarios que no tienen ningún significado lógico.
15 <i>Reflexividad</i>	“En una lengua es posible comunicarse acerca de la comunicación misma” (Hockett: 1976, 566), es decir, se puede hablar del lenguaje utilizando el mismo lenguaje.	?	Este rasgo es el único que definitivamente no está presente en la música porque no se puede hablar de música con la música misma, sino utilizando la lengua, es decir, otro tipo de lenguaje.
Cuadro 1. Propiedades generales del lenguaje humano, según Hockett.			

Concluimos que, excepto una, la reflexividad, todas las propiedades del lenguaje que propone Hockett están presentes, en mayor o menor medida, en la música.

Cabe destacar que estos rasgos son manipulados por Hockett de manera arbitraria, pues maneja los conceptos de lenguaje, lengua y sistema de comunicación como si fueran sinónimos, es decir, no especifica con exactitud a qué grado del lenguaje son aplicados estos rasgos; sin embargo, es evidente que estas características son propias no sólo del lenguaje sino de la lengua como sistema de comunicación, pues se pueden aplicar a cualquiera de ellas, pero no a todos los lenguajes ni mucho menos a todas las formas de comunicación. No obstante, tomadas como tamiz estas propiedades, evidencian el grado en que se ajustan a la música como lenguaje, y aún como lengua, corroborando la inclusión de este arte como materia de la lingüística, y confirmando la

gran analogía entre lengua y música, ambas, actualizaciones concretas de la facultad humana de comunicación.

2.3. La lengua y la música

Ya se dijo que puede hablarse de una pluralidad de formas de actualización del lenguaje que son utilizadas por el ser humano para comunicarse y expresarse ante sus semejantes; el lenguaje es multiforme, y multiforme es su manifestación. “Por el lenguaje humano los hombres se comunican simbólicamente. Pueden hacerlo por señas, por dibujos, por ruidos, etc. Sin embargo, generalmente, los hombres para comunicarse hablan” Beristáin: 1976, 16), es decir, emiten sonidos articulados que llegan al oído de otro ser que no sólo oye, sino escucha y confiere sentido a lo oído. Entre todas las manifestaciones del lenguaje sobresale pues, la lengua, como lenguaje auditivo, llamado también lenguaje oral o articulado. “La lengua es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje” (Saussure 1988, 41).

La lengua es un sistema de símbolos relacionados entre sí por medio de reglas, subrayando en esta definición, el carácter sistemático de este instrumento concreto de comunicación; manifestación directa del lenguaje como facultad. “La lengua (...) es uno de los más [importantes] y antiguos [instrumentos de comunicación y expresión], (...) [y es] también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana” (Lotman: <http://sisbib.unmsm.edu.pe>). Por eso, su estructura influye poderosamente sobre los demás sistemas de comunicación (lenguajes), los cuales, se han estructurado a “modo de lengua”.

En efecto, la música tonal también “es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje” y está estructurada a modo de lengua, es decir, como un sistema de símbolos relacionados entre sí por medio de regla, es “un instrumento de comunicación [o de expresión] con arreglo al cual la experiencia humana se analiza de modo diferente (...) en unidades

dotadas de un contenido (...) y de una expresión fónica que hacen posible la comunicación” (Martinet: 1984, 31).

2.3.1. Diversidad de lenguas y tonalidad

La lengua sirve para la comunicación entre las personas de una misma comunidad lingüística, por tanto, hay tantas lenguas como grupos humanos diferentes existen. “Una lengua es un instrumento de comunicación con arreglo al cual la experiencia humana se analiza de manera diferente en cada comunidad en unidades dotadas de un contenido semántico y de una expresión fónica (...)” (Martinet: 1984, 31). La lengua, desde este punto de vista, es un inventario de signos que los hablantes emplean a través del habla y que no pueden modificar a capricho. La lengua, en consecuencia, es un código particular que sirve para comunicarse dentro de cada comunidad humana. La lengua es un conjunto sistematizado de signos y las reglas para su empleo. El código o lengua es lo que permite al emisor elaborar un mensaje, y al receptor, interpretarlo, y sea escrito o no, tiene forzosamente un sistema gramatical propio. “La lengua funciona, [pues], como un código; es decir, como un arsenal de signos lingüísticos, [y] los signos de este código son elegidos y articulados (relacionados y combinados ordenadamente) conforme a ciertas reglas” (Beristáin: 1984, 14). La lengua, por tanto, es un conjunto de formas verbales que una comunidad de personas usa para entenderse entre sí. En este sentido, se llama lengua al sistema que cada sociedad humana posee para comunicarse, aunque los lingüistas muchas veces usan indistintamente las palabras lengua e idioma, pues para ellos no hay gran diferencia entre estos términos⁵.

Semejante a lo anterior, podemos hablar de distintos sistemas musicales, de la misma manera que podemos hablar de distintas lenguas, pues la tonalidad, al igual que la lengua, es un sistema, es decir, un “conjunto organizado de elementos relacionados entre sí y con el todo,

⁵ El idioma es la lengua de un pueblo o nación; es decir, la lengua que lo caracteriza, lo cual justifica esta identidad de vocablos. El término idioma alterna, pues, con el de lengua, referido a las lenguas vivas, es decir, a las lenguas nacionales modernas, equivale a lengua y, en ocasiones, a lenguaje.

conforme a reglas o principios, de tal modo que el estado de cada elemento depende del estado del conjunto de los elementos, y la modificación introducida en un elemento afecta a todo el sistema” (Beristáin: 1985, 480).

En efecto, visto el problema de manera sincrónica, podemos comprobar que existen diversos sistemas de organización sonora, y que esta disimilitud reside tanto en el sustrato sonoro, es decir, en el conjunto de sonidos que un sistema determinado usa, como en sus reglas de organización combinatoria⁶. El sistema musical tonal, tomado desde este punto de vista, puede considerarse como una de tantas lenguas que existen en una región determinada y en un período de tiempo igualmente determinado, es decir, una “lengua musical” propia de un grupo humano con características regionales y culturales propias.

Como se señaló anteriormente, se ha tratado de considerar la música como un “lenguaje universal”, pero desde el punto de vista presente, esto dista mucho de ser verdad, pues, al igual que las distintas lenguas, existen tantos sistemas musicales como grupos humanos hay diferenciados por razones geográficas y culturales. Quizá esto suene un poco exagerado, pero es verdad que “en la infinidad de sonidos posibles, cada civilización descubre relaciones, intervalos privilegiados (...)” (Candé: 1981, 104), es decir, que cada grupo humano, influido por su cultura y su sensibilidad ha seleccionado, de un número de posibilidades infinitas, un conjunto discreto de sonidos y ha establecido determinadas relaciones interválicas⁷ entre ellos para hacer su música característica. Esta selección de sonidos, sacados de entre las posibilidades infinitas, forma el

⁶ Como no es el objetivo de este trabajo profundizar en el estudio de los diversos sistemas musicales del mundo actual, sólo diré que el sistema musical chino se diferencia perfectamente del sistema hindú, de los heterogéneos sistemas de África y de los diversos sistemas que se han dado en la cultura occidental. Las diferencias están tanto en el conjunto de sonidos utilizados, como en las relaciones interválicas que se establecen entre ellos.

⁷ La definición de intervalo es: la distancia o deferencia de altura que existe entre un sonido y otro, por tanto, las relaciones interválicas se refieren a las relaciones de diferencia de altura entre los sonidos.

sistema fonológico de la música⁸. “Las escalas fundamentales, que forman el repertorio de [sonidos e] intervalos característicos de un sistema musical, son a la música, en cierto modo, lo que un inventario alfabético de fonemas es al lenguaje” (Candé: 1981, 104).

Por otro lado, enfocando el problema de manera diacrónica, podemos ver que a lo largo de la historia occidental se han desarrollado sistemas de organización sonora bien caracterizados y plenamente definidos. Como ya se mencionó, encontramos aquí cierta analogía entre el desarrollo del español como lengua y el proceso que dio origen al sistema musical occidental llamado tonalidad. La lengua española deriva del latín, mientras que la tonalidad deriva de la “modalidad”, sistema musical heredado de los griegos y que estuvo en uso durante toda la Edad Media, llegando, incluso, hasta el Renacimiento. Sabemos que el idioma español, como las otras lenguas romances, es producto directo de la mezcla entre latín vulgar que los soldados romanos llevaron a la Península Ibérica, y uno de los dialectos que se hablaba en Castilla. La mixtura se dio paulatinamente hasta transformarse en una lengua totalmente distinta de las que le dieron origen.

Algo parecido sucedió con el origen de la tonalidad: la modalidad, como sistema de organización sonora funcionó eficientemente para la música monódica (Canto gregoriano), pero a medida que se fue originando y desarrollando la polifonía y la técnica del contrapunto⁹, nuevos elementos estructurales se fueron perfilando hasta dar origen a una “lengua musical” totalmente diferente a la que le dio origen. Esto trajo como consecuencia que la “lengua” de la música antigua, al igual que el latín, quedara en desuso para dar paso a un nuevo sistema de organización sonora llamado tonalidad.

⁸ El sistema fonológico constituye el repertorio completo de sonidos articulados que, de un sin número de posibilidades, se seleccionan para usarse en infinidad de combinaciones para formar los signos significativos. Cada lengua tiene su propio sistema fonológico, como queda de manifiesto cuando comparamos nuestro español con el francés o el inglés y comprobamos que en aquellas lenguas hay fonemas que no están contenidos en la nuestra, lo cual dificulta enormemente su aprendizaje como segunda lengua, pues nuestros órganos de fonación se condicionan desde nuestra infancia para producir con facilidad los fonemas determinados que contiene nuestra lengua y se les dificulta la emisión de otros sonidos extraños.

⁹ Técnica musical que consiste en el entretrejo o combinación de dos o más melodías

De la misma manera que los cambios que se fueron dando en el proceso que dio origen al español abarcaron varios estratos de la lengua, pues hubo cambios fonéticos, fonológicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, etc., los cambios que se dieron en el proceso de transformación de la modalidad a la tonalidad abarcaron varios aspectos. Sin embargo, el uso de un conjunto determinado de sonidos y sus relaciones interválicas teorizadas por los griegos, permaneció. En efecto, aunque se supone que a lo largo de la historia de la música occidental las relaciones interválicas entre los sonidos, y aun los sonidos mismos, han variado, en general se considera que siguen siendo los mismos desde el tiempo de los griegos, aunque las reglas de combinación han variado con el desarrollo de las distintas épocas y estilos musicales, dando lugar a distintos sistemas que bien podemos comparar con diversas lenguas.

Efectivamente, uno de estos sistemas de organización sonora que se ha dada a lo largo de la historia musical es la tonalidad: “sistema lingüístico musical” que organiza las estructuras sonoras de manera peculiar; conjunto sistematizado de signos y reglas para su empleo que ha sido utilizado por músicos de la cultura occidental como instrumento de expresión durante una época determinado.

El término tonalidad parece que fue introducido en la música por el compositor y musicólogo belga José Fétis hacia mediados del siglo pasado [siglo XIX]. Pretendía denominar un sistema musical, cuyo uso se había generalizado durante varios siglos, según el cual un periodo musical es concebido (...) como una unidad toda ella relacionada y al propio tiempo derivada de un solo centro tonal fundamental, la tónica (Rodolph Reti: 1965, 28).

En consecuencia, la práctica musical del los período barroco, clásico y romántico, hizo que se consolidaran la tonalidad como sistema, es decir, como una serie de recursos musicales relacionados entre sí¹⁰. El fundamento sonoro de los sistemas occidentales, no sólo de la tonalidad,

¹⁰Una “lengua” musical enormemente rica y compleja cuya fuerza básica se centra básicamente en tres aspectos: la definición de un repertorio básico de sonidos con características interválicas que le proporcionan las escalas de intervalos ordenados de alturas; los conceptos de consonancia contra la disonancia, esencial en las relaciones tonales, y los fuertes conceptos de relaciones jerárquicas que saturan la mayoría de la música tonal. El uso de éstos y otros principios estructurales de la tonalidad colmó esta “lengua” musical común para millares de compositores de la época.

es el “sistema temperado”¹¹, teorizado matemáticamente en la antigüedad griega, por Pitágoras. Se trata de una selección de sonidos, de entre las posibilidades infinitas, para formar las relaciones interválicas que caracterizan nuestro sistema musical occidental¹².

Pues bien, la tonalidad, como sistema lingüístico musical, tiene como sustrato sonoro a este conjunto de sonidos característicos que no sólo son el fundamento de este sistema gramatical de la música, sino que es, y ha sido, el fundamento de otros sistemas completamente diferentes a la tonalidad. Lo que lo hace diferente es su sistema lingüístico propio que permite la articulación de sonidos de una manera particular y diferente a otros sistemas como la Modalidad o al sistema Dodecafónico.

En síntesis, la tonalidad es una especie de lengua musical que se hizo común para los músicos occidentales de los siglos XVII, XVIII y XIX. Este sistema musical fue tan importante que se hizo prácticamente coloquial y se extendió a todo el mundo occidental¹³. La tonalidad tiene como lengua de partida la modalidad: sistema musical derivado de los griegos que estuvo en uso durante la Edad Media y parte del Renacimiento, y después de un periodo de decadencia, este sistema quedó en desuso, aunque como la música de esos períodos se sigue ejecutando en las salas de concierto, este sistema sigue vigente, además de que sigue vivo en la mayoría de la música

Ciertamente la mayor parte de la música occidental de los siglos XVII al XIX se estructura conforme a la tonalidad, que consiste en la jerarquización de siete de los doce sonidos alrededor de uno más importante llamado tónica. En el sistema tonal el papel de un sonido llamado tónica se afirma a través de las relaciones que con ella establecen los otros grados de la escala y los acordes que se forman sobre ellos. La tonalidad se basa, pues, en la serie de relaciones que esta tónica establece con los restantes sonidos de su escala y las tríadas que sobre ellos se constituyen.

¹¹ Este sistema temperado se diferencia de otros sistemas que utilizan otros intervalos. Cuando escuchamos música china o hindú, por ejemplo, ésta nos parece rara pues sus intervalos no corresponden a los que estamos acostumbrados. Esto significa que otros sistemas musicales han seleccionado, de entre las posibilidades infinitas, otro tipo de relación interválica es decir otro tipo de relaciones discretas entre los sonidos.

¹² De manera escueta, se puede decir que se trata de una división del intervalo de 8ª. en doce partes iguales llamadas semitonos. A partir de esta diferencia o distancia de semitono se establecen las relaciones interválicas más grandes: de tono (Dos semitonos) de tono y medio, etc. Todo esto supone un repertorio de sonidos perfectamente establecido y diferenciado de otros, lo cual equivale al repertorio fonético de una lengua.

¹³ La importancia de la tonalidad se refleja en los títulos de las obras de estos periodos, los cuales normalmente mencionan la tonalidad en que está escrita la obra, ejemplo: “Symphony No 6 Op.68 (Pastorale) in Fa mayor de Ludwig van Beethoven”.

popular, amén de que se habla de un neotonalismo en el complicado mundo de la música contemporánea de concierto.

2.3.2. El sistema fonológico lingüístico-musical

La más elemental de las semejanzas entra la lengua y la música es que ambas utilizan como elemento estructural primario el sonido. El hablante utiliza sonidos para emitir mensajes y el compositor también utiliza el sonido para estructurar sus ideas musicales. La lengua, como sistema abstracto, cuenta en su nivel fónico, con unidades mínimas llamadas fonemas. Cada uno de los fonemas tiene significado porque se opone a otro dentro del sistema fonológico y da lugar a mensajes distintos cuando es incluido en contextos idénticos.

En todas las lenguas se dan oposiciones distintivas (fonológicas) y el fonema es un término de estas oposiciones; es un elemento del significante que no posee significado en sí mismo, pero diferencia significados. El fonema es una unidad lingüística abstracta que tiene en cada caso una realización concreta —sus variantes o *alófonos*— determinada por diversos factores de variación. “Unidad fonológica no susceptible de ser disociada en unidades fonológicas más pequeñas y más simples (Trubetzkoy, 1973: 32-33, citado en <http://elies.rediris.es/elies4/Cap5.htm>)

En la lengua la unidad fonológica más pequeña en que se puede dividir un conjunto fónico toma el nombre de fonema, en la música encuentra su equivalencia con el sonido producido por los instrumentos. El conjunto de estos elementos fónicos forma el sistema fonológico de una lengua, y por analogía, de la música. Los fonemas son:

(...) unidades fonológicas diferenciadoras, indivisibles y abstractas. Diferenciadoras, porque cada fonema se delimita dentro del sistema por las cualidades que lo distinguen de los demás y porque es portador de una intención significativa diferencial. Son indivisibles porque no pueden descomponerse en unidades menores, como ocurre con la sílaba o el grupo fónico. (...) (Gili Gaya: 1962, 83).

Ahora bien, “¿cómo distinguimos los fonemas? (...) ¿cómo adquirimos conciencia del valor significativo de un fonema frente a los demás de un sistema fonológico dado? (Gili Gaya: 1962, 86) Por contraste u oposición, dice el propio Gili Gaya.

El concepto de distinción o diferencia presupone el de contraste, el de oposición. No puede distinguirse una cosa de otra, si no están opuestas entre sí, si no se relacionan por contraste. Una cualidad fónica tendrá función distintiva cuando se oponga a otra cualidad fónica; esto es, cuando ambas formen una oposición fónica. Las diferencias fónicas que en una lengua dada permiten distinguir las significaciones, son oposiciones fonológicas, distintivas o relevantes. Por el contrario, las diferencias fónicas que no permiten esta distinción son fonológicamente irrelevantes o no pertinentes (Alarcos Llorach: 1968, 39).

En la lengua, el sistema para identificar fonemas consiste en sustituir un fonema por otro en idéntico contexto, si esta sustitución da como resultado palabras con significado distinto, entonces estamos ante dos fonemas diferentes. En español, por ejemplo, el fonema /b/ en *beso* cambiado por /p/ hace otra palabra: *peso*, y si lo cambiamos /k/, *queso*, etc. En este caso, los fonemas /b/, /p/, /k/, que están actuando en el nivel de la lengua como unidades distintas. “El procedimiento utilizado se llama *conmutación*, y consiste en sustituir un trozo fónico de un significante por otro trozo existente en la misma lengua, de modo que el resultado fónico evoque una significación diferente; esto es, que sea el significante de otro signo” (Alarcos Llorach 1968, 43).

Este sistema de identificación de fonemas en la lengua puede aplicarse a la música para diferenciar los sonidos. Si dentro de un motivo, dentro un giro melódico cualquiera, cambiamos un sonido por otro y cambia el sentido melódico de este motivo, entonces estamos ante sonidos diferentes. De la misma manera, si una vez constituido un acorde cambiamos cualquiera de sus sonidos cambiando la estructura del acorde, estamos ante sonidos diferentes. De este modo se establecen las llamadas “oposiciones fonológicas” que caracterizan al sistema de la lengua, y de la música.

El sistema fonológico del español está formado por 22 fonemas. Cada uno de estos fonemas en la lengua se define por una serie de rasgos que los caracterizan. El sistema está constituido por cinco vocales (/a/ /e/ /i/ /o/ /u/) y diecisiete consonantes, y dentro de éstas, las que

corresponden a un solo fonema (/ch/ /d/ /f/ /l/ /m/ /n/ /ñ/ /p/ /r/ /rr/ /t/) y los que no corresponden a un solo fonema (/s/ /b/ /g/ /j/ /k/ /y/) El alfabeto ortográfico es un poco diferente, dado que hay signos que no corresponden a un solo fonema.

En la música el repertorio de sonidos, el “sistema fonológico musical” está constituido por las notas (/do/ /re/ /mi/ /fa/ /sol/ /la/ /si/)¹⁴, las cuales, al igual que los fonemas de la lengua, permiten hacer infinidad de combinaciones. “A estas unidades fonológicas, que, en una lengua dada, no son divisibles en unidades sucesivas más pequeñas y simples, se les da el nombre de fonemas” (Alarcos Llorach: 1968, 41), y su conjunto forma el sistema fonológico de una lengua, y en el caso de la música, el “sistema fonológico musical”.

Ahora bien:

Un fonema no puede ser analizado en elementos sucesivos más pequeños, pero sí en elementos más pequeños simultáneos: los rasgos distintivos. Éstos relacionan las unidades abstractas fonemas con las propiedades acústicas y articulatorias de las variantes en las que se materializan. Los rasgos distintivos son los últimos constituyentes de una lengua y es posible definir el fonema como una matriz de rasgos (<http://elies.rediris.es/elies4/Cap5.htm>).

Dice Quilis que: “Un estímulo acústico cualquiera comprende cuatro elementos físicos constitutivos: cantidad, intensidad, frecuencia del armónico fundamental y estructura formántica de la onda sonora. Estos elementos físicos se complementan con un patrón complejo de dimensiones psicológicas” (Quilis: 1988, 74).

Estos elementos físicos constitutivos del sonido lingüístico coinciden con las llamadas cuatro cualidades del sonido musical. Estas cualidades son: *altura* (frecuencia del armónico fundamental), que depende de la frecuencia (ciclos por segundo) de la vibración; *duración*

¹⁴ Estos son los sonidos llamados naturales, los que en el piano se tocan con las teclas blancas, pero en medio de algunos sonidos se encuentran otros que corresponden a las teclas negras del piano y que son llamados alterados: /do#-reb/ /re#-mib/ /fa#-solb/ /sol#-lab/ y la#-sib); por tanto, los sonidos musicales no son siete sino doce, aunque otra falla del sistema alfabético musical sólo permite nombrar siete. Esta serie de doce sonidos, llamada escala cromática, con sus diversas transposiciones a registros graves, medios y agudos, constituye el verdadero sistema fonológico de la música.

(cantidad), que depende del tiempo que dure la oscilación; *intensidad*, que obedece a la fuerza con que se haga vibrar el cuerpo sonoro, y *timbre* (estructura formántica de la onda sonora), que es una cualidad especial que estriba en la forma de la onda sonora¹⁵.

2.3.3. La doble articulación en la lengua y en la armonía tonal

Una característica imprescindible de la lengua es que sus elementos son articulados, pues los sonidos inarticulados no pueden constituirse en signos, no pueden ser significantes que evoquen un significado. “El hombre, al hablar, articula sus sonidos. Articular los sonidos, en este sentido, consiste en que lo hace siempre de manera semejante, y de acuerdo a ciertas reglas de combinación que cumplen todos los hablantes para poder comunicarse” (Beristáin 1976, 54). Los sonidos que conforman los signos lingüísticos, palabras, son sonidos articulados, es decir, se combinan y relacionan de manera similar y conforme con ciertas reglas ya establecidas que hay que cumplir.

Idiomas distintos tienen distintos sistemas de articulación; pero sin un sistema de articulación no hay lenguaje; en cada caso los sonidos deben tener una ordenación fija según “fonemas”, esto es, según formas ejemplares significativas que se oponen unas a otras de manera específica (...) Los sonidos de un idioma concreto pueden ordenarse siempre en una tabla, en la que se ponen de manifiesto las oposiciones específicas que regulan los sonidos de este idioma (Snell: 1966, 38).

De la misma manera, en la música, los sonidos no ordenados, combinados y relacionados entre sí, no constituyen acorde tonal. Pero la adecuada articulación de sonidos permite obtener acordes que dentro del sistema tonal van a ser “unidades susceptibles de empleo gramatical” (Beristáin: 1984, 44). Los sonidos que conforman los acordes tonales son combinados conforme a ciertas reglas que la propia tonalidad como sistema dicta¹⁶.

¹⁵ Para la descripción de las estructuras armónico-tonales, objetivo medular de esta tesis, centramos la atención en la cualidad sonora denominada altura, ya que los otros componentes sonoros: intensidad, duración y timbre, aunque presentes en cualquier sonido musical, para las combinaciones armónico-tonales no son rasgos pertinentes, es decir rasgos que influyan cualitativamente en las combinaciones.

¹⁶ La regla general para la construcción de los acordes es que sus notas guarden entre sí el intervalo de tercera.

Pues bien, entre las características más tangibles de la lengua está su *doble articulación*. “Reservamos el término de lengua para designar un instrumento de comunicación doblemente articulado (...)” (Martinet: 1984, 31).

La *primera articulación* de la lengua consiste en combinar adecuadamente las palabras de acuerdo con ciertas reglas sintácticas que cada lengua posee. Toda información se transmite en una sucesión de unidades (signos lingüísticos, palabras), cada una de los cuales está dotada de una forma vocal y de un sentido, mismos que se pueden encontrar en otro contexto para comunicar otro hecho diferente.

La *segunda articulación*, por su parte, permite que cada uno de estos signos lingüísticos (palabras), dotados de un contenido semántico propio, se analicen en una sucesión de unidades constitutivas (fonemas), cada una de las cuales contribuye a distinguirlas de otras unidades. Cada lengua posee un número limitado de sonidos (fonemas) que combinados mediante las reglas que establece la segunda articulación, dan como resultado un número casi infinito de palabras. En la lengua, el fonema es el elemento más simple y carece de significación por sí mismo, además de que su número es limitado, pero al combinarse adecuadamente pueden obtenerse infinidad de signos que sí son significativos.

La música tonal, al igual que la lengua, es movimiento organizado de sonidos a través de un continuo de tiempo, y es también una “lengua” doblemente articulada. En efecto, si “reservamos el término de lengua para designar un instrumento de comunicación doblemente articulado”, entonces la música tonal es equivalente a una lengua.

En la armonía tonal, la *primera articulación* permite combinar adecuadamente los acordes de acuerdo con ciertas reglas sintácticas que el sistema tonal proporciona.

La *segunda articulación*, en cambio, permite que cada uno de estos “signos armónicos”: acordes dotados de un “significado funcional” diferente, se analizan en una sucesión de unidades

constitutivas menores (sonidos), cada una de las cuales contribuye a distinguirlas de otras unidades. La música también posee un número limitado de sonidos que combinados mediante las reglas que establece la segunda articulación, dan como resultado un gran número de acordes. En la música, el sonido es el elemento más simple y carece de significación por sí mismo, además de que su número es limitado, pero al combinarse adecuadamente pueden obtenerse acordes que tienen una función determinada dentro de las sucesiones armónicas. En la música tonal, la segunda articulación abarca un campo mayor que el puramente armónico, ya que los sonidos aislados no sólo se combinan para formar acordes, sino para formar diversas combinaciones melódicas y rítmicas.

2.4. El signo lingüístico y armónico

“El más perfecto de los lenguajes simbólicos es la lengua, que es de naturaleza oral. En efecto, generalmente los hombres para comunicarse hablan, pronuncian sonidos simbólicos: signos lingüísticos que representan y generan conceptos” (Beristáin: 1976, 35). La lengua es un sistema de símbolos relacionados entre sí por medio de reglas, estos símbolos o signos lingüísticos son las palabras. El signo lingüístico es la unidad mínima de la oración, constituido por un significante y un significado. Se considera que la palabra, signo lingüístico, es la mínima unidad lingüística con significado; sin embargo, la noción de palabra es compleja y ambigua. Tradicionalmente se define el concepto palabra partiendo de su sentido: “una palabra es una forma lingüística que expresa una noción (por ejemplo: “perro”, “sol”, “cantar”, etc.,)” (Guiraud: 1964, 18), sin embargo, el concepto palabra también se puede definir desde el punto de vista formal: “se trata de un tipo de construcción, de una combinación de formas simples fijadas en una secuencia indescomponible” (Guiraud: 1964, 19). En español, existen palabras morfológicamente sencillas; compuestas de un solo elemento: *sol*, *dos*, *que*, etc. Estas palabras no se pueden dividir en fragmentos más pequeños que sean portadores de parte del significado y que contribuyan, al mismo tiempo, al significado

total de la palabra. Pero la mayoría de las palabras están formadas por segmentos que contribuyen a dar el significado general, lo cual significa que las palabras son unidades compuestas.

Llevando estos conceptos a la armonía tonal, lo que podemos considerar como símbolos o signos armónicos son los acordes¹⁷, los cuales forman el arsenal de “signos armónicos” que “son elegidos y articulados (relacionados y combinados ordenadamente) conforme a ciertas reglas”, pues al igual que en la lengua, el discurso armónico se presenta como una sucesión de acordes colocados en cierto orden.

En efecto, “El habla humana está formada, por lo general, de frases; las frases están construidas con palabras y las palabras están formadas por sonidos” (Snell: 1966, 13). En la música tonal el discurso armónico está formado por progresiones, las progresiones están construidas con acordes y los acordes están formados por sonidos. Por tanto, también el discurso musical se deja descomponer, para su análisis, en elementos más o menos complejos: progresiones, cadencias, acordes, intervalos armónicos, sonidos. Una progresión constituye una sucesión de acordes que dan la idea de tener un principio y un fin bien determinado, es decir, un todo formado por un conjunto armónicamente autónomo. Las partes que componen las progresiones están compuestas por acordes que a su vez puede descomponerse en combinaciones sonoras elementales, intervalos de tercera, quinta, séptima, etc., reunidas todas bajo la denominación general de intervalo armónico.

El acorde es la mínima unidad armónica con “significado funcional”. Tradicionalmente se define el concepto acorde como la ejecución simultánea de tres o más sonidos superpuestos por terceras; sin embargo, el concepto acorde también se puede definir desde el punto de vista formal: “se trata [exactamente], de un tipo de construcción [vertical de sonidos], de una combinación de

¹⁷Usualmente se define el concepto acorde como: “Ejecución simultánea de tres o más sonidos superpuestos por terceras”. Se trata de un tipo de construcción sonora que consiste en una combinación de intervalos armónicos simples fijados en una simultaneidad que en el discurso musical tonal adquieren un significado funcional.

formas simples [intervalos] fijadas en una [simultaneidad] indescomponible” (Guiraud: 1964, 19). Por tanto, el estudio de las formas armónicas se centra en el acorde, pues se supone que el acorde es la más pequeña unidad armónica con sentido armónico-musical.

En la música tonal también existen combinaciones armónicas morfológicamente sencillas compuestas por un solo intervalo armónico, sin embargo, pese a que en la mayoría de los casos estos intervalos armónicos sí adquieren un “significado funcional” dentro del discurso, existe discrepancia entre algunos especialistas que consideran que estos intervalos no forman un acorde y sólo los suponen como un intervalo armónico. Estos intervalos armónicos simples podrían, por analogía, corresponder a las palabras simples de la lengua, no obstante, estos intervalos sí se pueden dividir en sus elementos constitutivos, los cuales, por sí solos tiene un carácter funcional. La mayoría de los acordes están formados por intervalos que contribuyen a dar el “significado funcional”, ya que los acordes son unidades compuestas.

2.4.1. Significante y significado en los signos lingüístico y armónico

“El signo lingüístico es una unidad indivisible que tiene dos caras (semejantes a las dos caras de una moneda): el significante, que es el sonido en el cual está contenido el concepto, y el significado, que es el concepto que nos despierta en la mente el estímulo provocado por el significante” (Beristáin 1976, 35). En efecto, las palabras, consideradas como signos lingüísticos, están compuestas de dos elementos: el significante, compuesto de sonidos en los cuales está contenido el concepto, y el significado que es el concepto que el significante evoca en la mente del oyente después del estímulo del significante.

De la misma manera, el acorde, considerado como “signo armónico”, tiene dos componentes: el significante, es decir, la combinación de sonidos e intervalos armónicos que son perceptibles por el sentido del oído; “los sonidos [simultáneos], articulados e interrelacionados que escuchamos (...) o [ejecutamos]” (Beristáin: 1984, 11), y el “significado”, el cual no es conceptual

sino funcional; un significado interno dentro del sistema armónico. Surge aquí el problema del significado en la música, pues ésta no evoca conceptos, aunque, como ha quedado aceptado más arriba, su mensaje sí estimula la imaginación y conmueve al que escucha. Por tanto, en el terreno que ahora pisamos, preferimos asignar el concepto de significado a la función que cada acorde o signo armónico desempeña dentro del sistema tonal, por lo que es válido designar este componente del signo armónico como “significado funcional”¹⁸.

2.4.1.1. Expresión y contenido en el signo lingüístico y armónico

Desde otro punto de vista, significante y significado son equivalentes a expresión y contenido. “Hjelmselv ha hablado(...) de expresión y contenido que son *funitivos* que contraen la función de signo y que son solidarios(...), de donde se infiere que no puede haber ni contenido sin expresión, ni expresión sin contenido”.(Beristáin: 2001, 460). En este sentido, el signo lingüístico, contiene dos planos: “el plano de los significantes constituye el plano de la expresión, y el de los significados el plano del contenido” (Barthes en Beristáin: 2001, 461) Ahora bien, para Hjelmselv, cada plano implica dos estratos: sustancia y forma, es decir, que el plano del contenido abarca sustancia y forma al igual que el plano de la expresión.

Plano de la expresión:

La sustancia de la expresión es la masa fónica (...), el *continuum* de sonidos que es el mismo para todas las lenguas (...); la zona amorfa en que cada lengua distinta incluye arbitrariamente cierto número de figuras o fonemas. En otras palabras: la sustancia de la expresión es la materia acústica de sonidos, el sistema fonológico, aquel cierto número de posibilidades acústico-articulatorias dadas en una lengua sin que le precedan en el tiempo ni en un orden jerárquico o viceversa.

La forma de la expresión es la sustancia de la expresión ya estructurada en los significantes de la lengua: los fonemas; es decir, la materia sonora ya organizada, la cual, vinculada con la forma del contenido (el significado ya estructurado) por una relación de presuposición que es recíproca, constituye el signo (Beristáin: 2001, 461).

¹⁸ En el lenguaje armónico tonal el significado de un acorde puede corresponder, por analogía, a la sensación de agrado o desagrado que provoca en el oyente la combinación consonante o disonante de los sonidos que integran el acorde.

Plano del contenido:

La sustancia del contenido es el *continuum* amorfo de pensamiento, de ideas, de sentido, antes de que en cada lengua reciba distinta forma, el *continuum* amorfo que en cada lengua es ordenado, articulado, conformado de manera diferente.

La forma del contenido es la conformación específica que en cada lengua recibe la sustancia del contenido (Beristáin: 2001, 461).

EXPRESIÓN		CONTENIDO	
SUSTANCIA	FORMA	SUSTANCIA	FORMA
Masa fónica, zona amorfa, de sonidos utilizables para la articulación de la forma de la expresión.	La sustancia de la expresión ya estructurada, la materia sonora ya organizada en signos específicos.	“ <i>Continuum</i> amorfo de pensamiento, de ideas, de sentido”. El pensamiento en potencia.	La conformación específica del pensamiento. El significado conceptual de la lengua.

Cuadro 2. Elementos del signo lingüístico

Enfocando el “signo armónico” desde este punto de vista, encontramos una gran correspondencia entre el signo lingüístico y el acorde tonal. La sustancia de la expresión en la música es igual que la sustancia de la expresión en la lengua: “la masa fónica (...), el *continuum* de sonidos (...); la zona amorfa”, la gama de sonidos utilizables para la articulación e integración de la forma de la expresión.

La forma de la expresión lingüística también guarda una gran similitud con la forma de la expresión en la música. Aquí también se trata de “la sustancia de la expresión ya estructurada, es decir, la materia sonora ya organizada en ritmos, melodías y armonías.

En este elemento del “signo armónico” encontramos; sin embargo, alguna diferencia con el signo lingüístico. En la lengua, la forma de la expresión es el significante, el cual adquiere normalmente formas predeterminadas. En efecto, con las “infinitas” posibilidades de combinación fonética, elemento material de la sustancia de la expresión, se organiza la forma de la expresión en estructuras o signos lingüísticos cuyo número sin embargo, es limitado. En la armonía tonal sucede

exactamente lo mismo: con las “infinitas” posibilidades de combinación sonora, se organizan los acordes, “forma de la expresión”, dando un número limitado de acordes. Pero esto sólo sucede en el plano armónico, pues en realidad en la música la forma de la expresión, el significante, no cuenta con un repertorio de signos ya establecido, pues aunque existen algunas fórmulas comunes, ese conjunto de ritmos y melodías que integran la forma de la expresión, queda abierto a la libre creatividad del compositor y se “inventa” en cada obra.

Tampoco hay una gran diferencia entre la sustancia del contenido de la lengua y la sustancia del contenido en la música. “El *continuum* amorfo de pensamiento, de ideas, de sentido”, en la lengua, es, con mucho, el mismo en la música. La sustancia del contenido en la lengua es el “pensamiento o referente extralingüístico o paradigmas ideológicos manifestados en la lengua” (Beristáin: 2001, 462), lo cual coincide con la sustancia del contenido en la música, constituida por todo el pensamiento musical en potencia que pueda ser actualizado en “diferentes realizaciones potenciales que de las invariantes [sonoras] pueden actualizarse en un [evento musical]” (Beristáin: 2001, 462).

La diferencia mayor está en la forma del contenido: “la conformación específica que en cada lengua recibe el *continuum* amorfo de pensamiento”, misma que en la lengua se conforma en el significado conceptual, mientras que en la música ese mismo significado es más bien sensitivo. En la lengua la forma del contenido adquiere un significado entendible porque es conceptual, en cambio en música, la forma del contenido es un significado sensitivo e indeterminado, lo cual abre la posibilidad de una pluriinterpretación del mensaje musical.

EXPRESIÓN		CONTENIDO	
SUSTANCIA	FORMA	SUSTANCIA	FORMA
Masa fónica, zona amorfa, de sonidos utilizables para la articulación de la forma de la expresión.	La sustancia de la expresión ya estructurada, la materia sonora ya organizada en signos específicos: acordes.	“ <i>Continuum</i> amorfo de pensamiento, de ideas, de sentido”. El pensamiento musical en potencia.	La conformación específica del pensamiento musical. El significado sensitivo y expresivo de la música
Cuadro.3. Elementos del signo musical			

2.4.1.2. Arbitrariedad del signo lingüístico y armónico

Otra característica del signo lingüístico es su carácter arbitrario, es decir, la relación entre el significado y el significante del signo lingüístico es un acuerdo libre entre los hablantes de una lengua; por tanto, cada grupo de hablantes manipula distintos significantes para un mismo significado.

En la armonía tonal esta característica del signo no está bien definida, pues no se puede hablar de un significado conceptual; sin embargo, existe música en la que se intenta conscientemente referirse a algo totalmente extramusical, por ejemplo, la música descriptiva que pretende describir objetos o acciones a partir de los sonidos. En algunos casos de esta música no existe la arbitrariedad porque los sonidos son onomatopéyicos, es decir, que el signo es icónico. En otros casos, en cambio, cuando no se intenta describir, sino expresar algún sentimiento o estado de ánimo mediante el sonido musical (*leitmotiv*, por ejemplo), sí hay arbitrariedad porque no existe una conexión directa entre los sonidos que forman el significante, y el significado que se pretende expresar.

3. LAS ESTRUCTURAS GRAMATICALES DE LA ARMONÍA TONAL

Aceptada la música como lenguaje, y estructuralmente análoga a la lengua, procedemos a analizar su estructura armónica a partir de la morfosintaxis de la lengua. Centramos ahora la atención en la descripción de las formas y funciones en la armonía tonal: plano musical donde se revelan con mayor claridad las estructuras gramaticales. Lo anterior es posible sólo porque en la música tonal, al igual que la lengua, “el discurso se presenta como una sucesión de formas colocadas en cierto orden. [Y] se deja descomponer por análisis en elementos más o menos complejos” (Guiraud: 1964, 17).

3.1 Gramática y armonía tonal

La descripción de las estructuras armónicas de la música tonal la hacemos con base en la gramática: rama de la lingüística que estudia la forma y composición de las palabras y la interrelación lógica de éstas dentro del discurso. Comparamos esta disciplina lingüística con la armonía tonal que tiene como objeto de estudio los mismos aspectos morfosintácticos de la música de los siglos XVII, XVIII y XIX.

El estudio de la gramática muestra el funcionamiento de las palabras en una lengua; por tanto, la gramática estudia cómo se organizan las palabras y los grupos de palabras con el fin de cumplir con el objetivo principal del lenguaje que es la comunicación humana. La gramática tradicional se divide en varias partes:

Morfología. Parte de la gramática que estudia la estructura interna de las palabras. Estudia las formas de las palabras y sus transformaciones (género, número, modo, tiempo)

Sintaxis. Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar oraciones. Estudia la relación y orden de las palabras dentro de la oración.

Ortografía. Parte de la gramática que sistematiza el empleo correcto de las letras dentro de las palabras así como el uso de los signos de puntuación.

Prosodia. Parte de la gramática que estudia las reglas de pronunciación y acentuación (agudas, graves, llanas, esdrújulas, sobre esdrújulas, etc)

Analogía. Parte de la gramática que estudia los accidentes y propiedades de las voces consideradas aisladamente (sinónimos, antónimos, parónimos, homónimos) En este trabajo, sin embargo, adoptamos el término gramática como morfosintaxis: el estudio de la forma de las palabras y su interrelación sintáctica dentro del discurso

Pues bien, si toda lengua posee su propia gramática, y si aceptamos que la tonalidad en la música es equivalente a una lengua, lógico es que ésta posea su propia gramática, es decir, su propia morfosintaxis, disciplina lingüística que estudia cómo se organizan los sonidos en el discurso musical con el fin de cumplir con el objetivo principal de esta “lengua”: la expresión. Como cualquier sistema lingüístico, la tonalidad tiene su sistema gramatical propio que sienta las reglas de la organización estructural y funcional propia y peculiar de los sonidos para formar melodías y armonías..

(...) Gramática musical. Arte de ejecutar y escribir correctamente la lengua musical”. Se dice correcta y no bellamente porque lo único capaz de ser enseñado es la corrección, no la belleza. La gramática se divide en analogía, sintaxis, prosodia y ortografía. En la música la armonía, la melodía y el ritmo pueden sujetarse provechosamente a esa misma división. (...) la analogía armónica nos da a conocer los acordes aisladamente, con sus propiedades; la prosodia y la ortografía (...) nos enseñan, respectivamente, a ejecutar y a escribir, y la sintaxis, a ordenarlos en la frase musical (Bernal Jiménez: 1950, 14).

La gramática en la música tonal es llamada *Armonía*¹⁹. Su objeto de estudio son las estructuras morfofuncionales de los acordes. Es una especie de gramática descriptiva, funcional o estructural en donde se estudian las estructuras morfofuncionales de los acordes de una manera estática o sincrónica. El estudio de este elemento de la música, denominado armonía, se basa en el

¹⁹ La armonía es la combinación simultánea de sonidos de altura diferente. Normalmente la armonía sirve de soporte de la melodía, desarrollándose también dentro del espacio y el tiempo pues comprende sonidos de diferente altura y duración. La estructura tonal se manifiesta más concretamente en el elemento armónico y es dentro de éste que se puede establecer con mayor precisión una gramática.

uso característico de los sonidos musicales según la autoridad de los grandes compositores de los siglos XVII, XVIII y XIX, y el juicio de los teóricos especialistas.

La armonía, como disciplina lingüístico-musical, al igual que el estudio gramatical de una lengua, se pueda dividir en varias partes:

a) Morfología armónica. Parte de la armonía que estudia la estructura interna de los acordes. Desde este punto de vista se pueden estudiar las formas de los acordes y sus transformaciones (mayor, menor, disminuido, aumentado) posiciones (abierta cerrada) estados e inversiones (Fundamental, 1ª inversión, 2ª inversión, etc.).

b) Sintaxis armónica. Parte de la armonía que enseña a coordinar y unir los acordes para formar progresiones. Estudia la relación y orden de los acordes dentro de las sucesiones armónicas.

c) Ortografía armónica. Es la parte de la armonía que estudia la escritura correcta de los sonidos (notas) dentro de los acordes así como la conducción adecuada de las voces para evitar relaciones armónicas prohibidas. Esta parte queda fuera de esta tesis.

3.2. Morfología del signo armónico

Las formas que presentan las palabras se estudian desde la morfología. Porque “la morfología es un término que se aplica simplemente a aquella rama de la lingüística que se interesa por las “formas de las palabras” en construcciones y usos diversos” (Matthews: 1979, 15). El estudio de las formas gramaticales, morfología, se centra en los signos o palabras, y una palabra la podemos analizar en términos de unidades fonológicas: sílabas, letras o fonemas, y considerar estos elementos como primitivos o mínimos formativos de la palabra, es decir, como elementos de la segunda articulación.

En un primer acercamiento a la forma de las palabras, “la primera unidad superior al fonema, y que puede abarcar uno o varios es la sílaba” (Quilis: 1972, 123). “La sílaba es el fonema

o conjunto de fonemas que se pronuncian con cada una de las intermitencias de voz” (Escarpanter: 1981, 5). “(...) la noción de la sílaba aventaja a los fonemas; las palabras cantadas han sido divididas en sílabas, jamás en fonemas (...)” (Hala 1966, 4).

En música, la unidad superior al sonido simple es el intervalo: distancia o diferencia de altura entre dos unidades fónicas diferenciales²⁰.

En la lengua, el contraste u oposición entre dos fonemas es aprovechado para formar sílabas, las cuales pueden, a su vez, ser formantes de unidades mayores. “La naturaleza de las sílabas se ha fundado sobre la percepción sensorial del sujeto que escucha y que tiene, al comienzo, la impresión de un *crecendo* de intensidad, seguida de un *decrecendo*” (Hala:1966, 9). “En español hay por lo menos una vocal en cada sílaba y ella sola puede constituir sílaba” (Escarpanter: 1981, 5).

En el sistema armónico tonal el fenómeno análogo es la formación de intervalos, consistente en la relación de oposición entre dos sonidos cuyo contraste de altura permite distinguirlos, al mismo tiempo que establece entre ellos una relación mutua. La naturaleza de los intervalos se funda también en la percepción sensorial ascendente o descendente del que escucha. En el caso de las sílabas se parte de la “discontinuidad en la intensidad del efecto auditivo; discontinuidad causada por las diferencias de sonoridad de los fonemas” (Hala: 1966, 9). Esto mismo podría enunciarse de los intervalos musicales, pues la percepción sensorial ascendente o descendente se basa en la discontinuidad causada por las diferencias de altura de los sonidos; por tanto, el intervalo, al igual que la sílaba, podría definirse como la articulación de sonidos que constituyen una unidad caracterizada por un movimiento ascendente o descendente; una sonoridad

²⁰ En armonía intervalo se refiere a dos sonidos de altura diferente que suenan de forma simultánea.

compuesta por dos sonidos que constituyen una unidad auditiva; un sistema de movimiento articulatorio ascendente o descendente²¹.

Ahora bien, el estudio de la sílabas implica varios aspectos: el tamaño, pues la sílaba puede tener desde un fonema hasta cinco, su clasificación como diptongo, triptongo, etc. y su estructuración: una consonante y una vocal, dos o tres consonantes apoyadas en una vocal, etc.

De la misma manera, el estudio de los intervalos involucra varios aspectos entre los que destaca su extensión, es decir, la distancia que existe entre los dos sonidos que forman el intervalo. El intervalo no es el conjunto de sonidos que se pronuncian en una sola emisión de voz, como la sílaba, sino, la relación sucesiva o simultánea que se va estableciendo entre los sonidos para formar melodías y, o, armonías. El número de elementos que intervienen en la conformación de los intervalos es invariable, pues los intervalos se forman y se calculan siempre de un sonido a otro²².

Pues bien, así como un primer acercamiento a la forma de la palabra nos llevaría a descomponerla en unidades fonológicas y silábicas, de igual manera el análisis de la estructura de un acorde podría hacerse únicamente a partir de los intervalos y sonidos que los conforman, lo cual equivaldría a descomponerlo en sus unidades fonológicas y silábicas.

La morfología armónico-tonal, en este primer nivel, sería simple y sencilla, dado que las estructuras de los acordes tonales responden siempre a la superposición de terceras. Por tanto, desde este punto de vista, podremos advertir que al igual que las palabras se forman por sílabas,

²¹ Las relaciones interválicas se dan básicamente de dos maneras: relaciones melódicas, horizontales o sucesivas cuando un sonido suena primero y después el otro; y relaciones armónicas, verticales o simultáneas cuando los dos sonidos que forman el intervalo suenan al mismo tiempo. Por otro lado, aunque la palabra intervalo es susceptible de aplicarse también al tiempo, es decir, a la duración del sonido, en este trabajo, relacionado principalmente con la organización del espacio sonoro-musical, el término designa a una unidad auditiva formada por la percepción sucesiva o simultánea de dos sonidos diferentes entre sí por su altura.

²² También se puede atender a la sensación consonante o disonante que provocan los sonidos en determinadas relaciones interválicas.

los acordes tonales se componen por intervalos de tercera, y que los intervalos están compuestos de sonidos.

Analicemos, en primer lugar, el acorde de tres sonidos, llamado tríada²³.

C	
B	
A	
G	*
F	
E	*
D	
C	*



Cuadro 4. Tríada.

En primer lugar, se advierte que la tríada está formada por los sonidos C-E-G²⁴, de abajo hacia arriba. En segundo lugar, que los sonidos guardan entre sí una distancia de tercera²⁵. No obstante, las nociones anteriores no nos dicen mucho acerca de la morfología de los acordes, pues para esto hay que tomar en cuenta la distancia interválica real que media entre estos sonidos separados por terceras, es decir, la calificación de los intervalos. Esto, por tanto, constituye apenas un primer acercamiento a la morfología del acorde, donde se le considera formado por intervalos armónicos de tercera y los sonidos conformantes de estos intervalos. En efecto, profundizando un poco este análisis, nos lleva a poner atención en la distancia real que media entre cada uno de los sonidos que conforman el acorde, lo cual, aún dentro de un análisis de unidades morfológicas,

²³ Los sonidos se representan en un partitura por medio de las notas: signos en forma ovalada que se colocan sobre el pentagrama. En este trabajo, sin embargo, se adopta también el sistema anglosajón de representar los sonidos por medio de letras: C = do, D = re, E = mi, F = fa, G = sol, A = la y B = si.

²⁴ Por el hecho de intervenir en la conformación de un acorde, a cada una de los sonidos se les atribuye una función dentro del mismo. El sonido C es la fundamental, mientras que las otras dos notas, E y G, toman su nombre de la distancia que media entre ellas y la fundamental: el sonido E se encuentra a distancia de una tercera, por lo cual se denomina tercera, al mismo tiempo que el sonido G es la quinta, por guardar esta distancia con la fundamental.

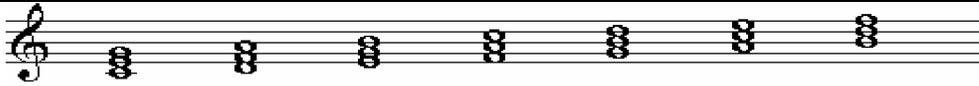
²⁵ La forma tradicional de computar los intervalos comprende dos pasos: la clasificación y la calificación. La clasificación consiste en contar el número de grados que media entre los dos sonidos que comprende el intervalo a calcular, mientras que la calificación consiste en contar los tonos y semitonos que separan los dos sonidos del intervalo. De acuerdo con la clasificación, entre C y E hay tres grados: tercera (C-D-E), y entre E y G, también hay un intervalos de tercera (E-F-G). También es digno de notarse la distancia interválica entre C y G, entre las cuales se forma una quinta por haber cinco grados (C-D-E-F-G)

permite apreciar con mayor exactitud su estructura. Esto nos lleva a evidenciar que a pesar de que los dos sonidos que se superponen a la fundamental guardan distancias interválicas de tercera, esta tercera no es la misma entre C-E que entre E-G. Entre los sonidos C-E hay una distancia de tercera mayor, mientras que entre E-G la distancia es de tercera menor²⁶. Comparando, por otro lado, la estructura interválica entre este acorde y los contruidos sobre los otros grados de la escala, se advierte que, a pesar de que todos están contruidos por terceras superpuestas, en realidad las estructuras son diferentes.

²⁶ Los calificativos mayor, menor, justo, aumentado y disminuido derivan de la calificación, es decir, del conteo de los tonos y semitonos que separan los sonidos que forman el intervalo en cuestión. Contar el número de tonos y semitonos que separan las notas que forman un intervalo equivale a calificar el intervalo, lo cual permite una mayor exactitud en el cálculo de los intervalos, pues al complementar la clasificación (conteo de los grados que separan las notas de un intervalo), nos proporciona la distancia exacta entre dos sonidos. Ya se mencionó que el sistema fonológico de la música tonal está integrado por los sonidos C-D-E-F-G-A-B, sin embargo, esto no es totalmente cierto. En realidad el sistema fonológico del sistema temperado está integrado por doce elementos llamados semitonos, que constituyen cada una de las divisiones en partes iguales de un intervalo de octava, es decir, la distancia que media entre un sonido y su repetición: entre do₄ y do₅, por ejemplo. Un semitono, por tanto, es un doceavo de octava. La escala que contiene todos los semitonos es llamada cromática, mientras que la escala compuesta por tonos y semitonos se llama diatónica. Escala cromática: C—C#-Db—D—D#-Eb—E—F—F#-Gb—G—G#-Ab—A—A#Bb—B—C. Al contar los tonos y semitonos en un intervalo se toma en cuenta que dos semitonos hacen un tono, por tanto, entre C-D hay un tono, porque existe entre ellos dos semitonos, en cambio entre E-F y B-C sólo hay un semitono. De esta forma se procede para realizar la calificación de los intervalos.

CALIFICACIÓN DE LOS INTERVALOS															
	De C a....											Nombre y calificativo	Distancia en tonos y semitonos	Distancia en semitonos	
C												*	8ª justa	5 tonos y dos medios tonos	12
B												*	7ª mayor	5 ½ tonos	11
A#-Bb											*		7ª menor	4 tonos y dos medios tonos	10
A											*		6ª mayor	4 ½ tonos	9
G#-Ab								*					6ª menor	3 tonos y dos medios tonos	8
G								*					5ª justa	3 ½ tonos	7
F#-Gb							*						4ª aumentada	3 tonos	6
F					*								4ª justa	2 ½ tonos	5
E				*									3ª mayor	2 tonos	4
D#-Eb			*										3ª menor	1 ½ tonos	3
D		*											2ª mayor	1 tono, (dos semitonos)	2
C#-Db	*												2ª menor	1 semitono	1
C	*												Unísono	No hay distancia	0

La tabla muestra la distancia interválica que media entre los sonidos a partir C, pero el cálculo se puede hacer a partir de cualquier sonido, sólo hay que contar el número de tonos y semitonos que separa los sonidos. Del mismo modo, el conteo se puede hacer de forma descendente.



C								
B							*	
A# Bb								
A						*		
G# Ab								
G					*			
F# Gb								
F				*				X
E			*				X	
D# Eb								
D		*			X			X
C# Db								
C	*			X		X		
B			X		X		X	(3,3,6)
A# Bb								
A		X		X		X		(3,4,5)
G# Ab								
G	X		X		X			(4,3,5)
F# Gb								
F		X		X				(4,3,5)
E	X		X					(3,4,5)
D# Eb								
D		X						(3,4,5)
C# Db								
C	X							(4,3,5)
Sonidos	I	II	III	IV	V	VI	VII	Identities interválicas
Grados								

Cuadro 5. Acordes diferentes sobre cada uno de los grados de la escala

Podemos observar que la tríada construida sobre los grados I, IV y V tienen la misma distribución de terceras (identidad interválica (4, 3, 5)²⁷), mientras que las tríadas de II, III y VI tienen una estructura igual entre sí (identidad interválica (3, 4, 5)), pero diferente a los grados I, IV y V. De la misma manera se puede observar que la tríada construida sobre el VII grado tiene una estructura interválica diferente a todas las demás (identidad (3, 3, 6)).

²⁷ Los números de las identidades interválicas representan el número de semitonos que separa las dos notas del intervalo. Son denominadas distancias y se computan contando como uno cada uno de los semitonos adyacentes que separan las notas. El primer número se refiere a la distancia que media entre los dos sonidos que forman el intervalo, mientras que el segundo alude a la distancia restante que complementa la 8ª. Esta es otra forma de calcular las distancias interválicas.

Los acordes que se construyen superponiendo primero una tercera mayor sobre la fundamental, y luego una tercera menor, se denominan, mayores. Los acordes en los que se incorpora primero una tercera menor y luego una mayor, se designan como menores. Y las tríadas estructuradas con dos terceras menores, como es el caso de la tríada de VII, se llaman de 5ª disminuida. Es posible también estructurar una tríada superponiendo dos terceras mayores sobre la fundamental. Esta tríada, denominada de 5ª aumentada, no está contenida en la tabla porque su construcción requiere del uso de una alteración, es decir, de sonidos ajenos a la escala tonal de que se trate.

Ahora bien, superponiendo sobre la tríada un sonido más a distancia de tercera se obtiene un acorde de séptima. Este tipo de acorde es de uso muy frecuente, sobre todo el acorde de séptima de dominante que es con mucho el acorde más usado después del de tónica. La morfología de estos acordes resulta por demás interesante. Se trata de analizar cómo están conformados estos acordes desde el punto de vista morfológico. Siguiendo los parámetros tonales que especifican un repertorio de sonidos determinados para cada tonalidad, es decir, adoptando para la construcción de los acordes de séptima sólo las notas que forman la escala de la tonalidad en cuestión, se puede ver que sólo es posible obtener cinco acordes de séptima cuya morfología es diferente.



C								
B							*	
A# Bb								
A						*	X	
G# Ab								
G					*	X		
F# Gb								
F				*	X		X	
E			*	X		X		
D# Eb								
D		*	X		X		X	
C# Db								
C	*	X		X		X		
B	X		X		X		X	(3,3,4,2)
A# Bb								
A		X		X		X		(3,4,3,2)
G# Ab								
G	X		X		X			(4,3,3,2)
F# Gb								
F		X		X				(4,3,4,1)
E	X		X					(3,4,3,2)
D# Eb								
D		X						(3,4,3,2)
C# Db								
C	X							(4,3,4,1)
Sonidos / Grados	I	II	III	IV	V	VI	VII	Identities interválicas

Cuadro 6. Los acordes de séptima

Al construir acordes sobre cada uno de los grados de una escala usando sólo los sonidos de la misma se obtienen estructuras que se repiten, tanto si se trata de tríadas, como si se trata de acordes de cuatro sonidos²⁸.

²⁸ En realidad, las nociones armónicas implican el estudio de otros aspectos relacionados con la morfología: la *posición* de los acordes y su *estado*. Disponer un acorde en forma cerrada o abierta se refiere a la posición, y usarlo en estado fundamental o en inversión es relativo a su estado. Un acorde está en posición cerrada cuando los sonidos que lo forman se encuentran uno junto a la otro sin dejar más espacio entre ellos que el que los separa como terceras. Disponerlo en forma abierta es acomodar los sonidos de modo que dentro del espacio que los separa quede lugar para colocar algún sonido más, desde luego de los que conforman el acorde. La posición de los acordes no modifica en

TRÍADAS				ACORDES DE CUATRO SONIDOS				
Mayor (4,3,5)	Menor (3,4,5)	5 ^a - (3,3,6)	5 + (4,4,4)	7 ^a de dominante (4,3,3,2)	7 ^a de sensible (3,3,4,2)	7 ^a disminuida (3,3,3,3)	7 ^a mayor (4,3,4,1)	7 ^a menor (3,4,3,2)
Grados de la escala sobre los que se construye cada una de las estructuras.								
I IV V	II III VI	VII	III	V	VII	VII	I IV	II III VI

Cuadro 7. Las estructuras acórdicas que se repiten

3.2.1. La morfología en sentido más profundo

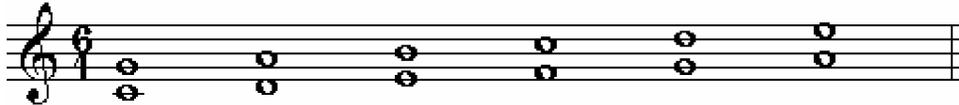
La descripción morfológica que se ha intentado hasta ahora, da como resultado un conocimiento fundamental sobre la estructura de los acordes, sin embargo, será bueno intentar llevar este estudio a un segundo grado para profundizar y sobrepasar el análisis de los signos armónicos en unidades morfológicas simples. En efecto, cuando analizamos una forma concreta, ya sea palabra o acorde, nos preguntamos cuál es exactamente su significación, refiriéndonos no ya a la forma individual; no a la palabra o acorde compuesto por elementos más pequeños, sino a una unidad abstracta con un significado concreto. Es cierto que los signos están compuestos por estos elementos: sonidos; letras o notas, lo cual es una propiedad del signo, pero no del significado que está siendo simbolizado. Adentrándonos en este otro nivel de análisis de los signos, podremos ver que una palabra o acorde es una unidad abstracta compuesta por partículas más pequeñas, que lejos de considerarse formativos compuestos simplemente por sonidos, son partículas que contribuyen a dar al signo su significado.

En una lengua flexiva como el español, los signos son susceptibles de descomponerse en sus elementos formativos llamados morfemas. De la misma manera, en la armonía tonal, los

nada su morfología, pues se considera que la estructura inicial del acorde no es afectada si se disponen las notas en forma abierta. Lo anterior aparentemente contradice la regla de formar acordes sólo por terceras superpuestas, ya que en realidad la primera inversión está formada por una tercera y una cuarta y la segunda inversión por una cuarta y una tercera. Sin embargo se tiene en cuenta que las relaciones resultantes en las inversiones son producto de la manipulación de los mismos sonidos que forman el acorde en estado fundamental.

acordes son descomponibles en “morfemas armónicos”: intervalos simultáneos que ya indican la función del acorde dentro del sistema. Las unidades más pequeñas: formativos de las palabras, se conocen generalmente, aunque no universalmente, como morfemas. El morfema es “el elemento mínimo con significación individual de las emisiones de una lengua. En términos saussurianos, un morfema es un signo mínimo” (Scalise: 1987, 51). “(...) el morfema es la unidad mínima, indivisible o primaria; la palabra es meramente un elemento más de una jerarquía de unidades complejas o no mínimas en la que se incluyen la frase, la proposición, la oración y otras unidades más extensas si cabe” (Matthews: 1979, 24). Parafraseando a Matthews, podría decirse que el intervalo armónico es la unidad armónica mínima, y que el acorde es sólo un elemento más de una jerarquía de unidades más complejas. Los morfemas son el resultado de las combinaciones de los fonemas, mientras que los intervalos armónicos son el resultado de las combinaciones simultáneas de los sonidos. El morfema es, pues, el signo gramatical mínimo en que se pueden descomponer las palabras y constituyen la unidad mínima de análisis morfológico. Sin embargo “La hipótesis de que los morfemas son los elementos mínimos con significación de una lengua no se puede sostener (...). En muchos casos, el papel de signo mínimo debe asignarse a un nivel superior, el nivel de la palabra” (Scalise: 1987, 54). La morfología lingüística, o estudio de la forma, nos dice que las palabras están formadas por elementos que contribuyen a su significado final. La forma de los sustantivos, generalmente compuesta, está formada por un elemento que permanece invariable el cual es el portador de la significación principal. Esta parte, llamada raíz por algunos autores, es el lexema. El sustantivo contiene también elementos variables que complementan su significación, éstos son los morfemas que a su vez se dividen en gramemas y derivativos. Los gramemas indican los accidentes gramaticales del sustantivo: género y número, mientras que los derivativos, como su nombre lo dice, indican otras características derivadas del nombre,: diminutivo, aumentativo, colectivo, etc.

Llevando estos conceptos al terreno de la armonía tonal, vemos que la forma de los acordes mayores y menores, los cuales, aunque metafóricamente, podrían compararse con los sustantivos, está constituida por un intervalo invariable que contiene su “significación funcional” principal. Este intervalo, que bien podría encontrar equivalencia con el lexema de las palabras, y por analogía, se podría considerar lexema del acorde, es la 5ª justa (distancia 7) que se forma entre la fundamental y la quinta de estos acordes M y m.



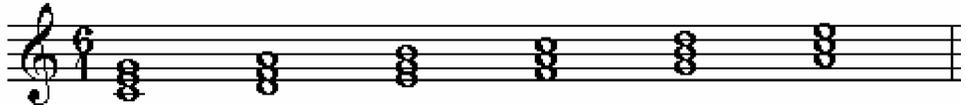
F						
E						*
D# Eb						
D					*	
C# Db						
C				*		
B			*			
A# Bb						
A		*				*
G# Ab						
G	*				*	
F# Gb						
F				*		
E			*			
D# Eb						
D		*				
C# Db						
C	*					

Cuadro 8. El “lexema” de los acordes mayores y menores

El cuadro muestra el intervalo invariable de 5ª justa, “lexema de estos acordes mayores y menores. Dentro de la estructura tonal, este intervalo lexema no puede variar sin que la estructura y significación funcional de estos acordes se altere también.

El sustantivo contiene un gramema que indica el género masculino o femenino. De la misma manera, los acordes contienen elementos variables que complementan su significación funcional. Estos elementos podrían encontrar equivalencia en los morfemas del sustantivo. Los intervalos gramemas, por tanto, indican los “accidentes gramaticales” del acorde. El intervalo

equivalente al gramema de género es el intervalo de tercera. Este es un intervalo variable, pues en el interior del acorde la tercera puede ser mayor o menor. En general se considera que el acorde es mayor si su tercera es mayor, y es menor cuando su tercera es menor. Este intervalo gramema, influye directamente en la sonoridad brillante y equilibrada de las tríadas mayores y opaca, y un tanto inestable en las menores.

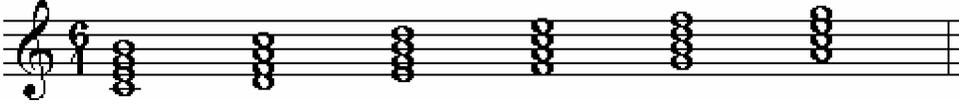


F						
E						*
D# Eb						
D					*	
C# Db						
C				*		*
B			*		*	
A# Bb						
A		*		*		*
G# Ab						
G	*		*		*	
F# Gb						
F		*		*		
E	*		*			
D# Eb						
D		*				
C# Db						
C	*					
	I	II	III	IV	V	VI

Cuadro 9. Los acordes mayores y menores constituidos por lexema y gramema, intervalos de 5ª j y 3ª M y m, respectivamente

Observando la tabla se podrá comprobar que las tríadas de I, IV y V son mayores, ya que se tercera es mayor, mientras que las de II, III, y VI son menores porque éste es el calificativo de sus terceras. Esto nos da la morfología general de las tríadas mayores y menores. Las tríadas mayores están conformadas, de abajo hacia arriba, por una tercera mayor y una quinta justa, en tanto que las tríadas menores se componen de una tercera menor y una quinta justa. Por lo que se refiere a los acordes de 7ª, el lexema, intervalo invariable, sigue siendo la 5ª justa, mientras que el

gramema de género continúa siendo la tercera en combinación con la 7ª. En efecto, los acordes de 7ª que tienen la 3ª mayor, tienen también 7ª mayor, y los que tienen la 3ª menor tienen igualmente la 7ª menor.



C							
B							*
A# Bb							
A						*	*
G# Ab							
G					*	*	
F# Gb							
F				*	*		*
E			*	*		*	
D# Eb							
D		*	*		*		*
C# Db							
C	*	*		*		*	
B	*		*		*		*
A# Bb							
A		*		*		*	
G# Ab							
G	*		*		*		
F# Gb							
F		*		*			
E	*		*				
D# Eb							
D		*					
C# Db							
C	*						
Sonidos / Grados	I	II	III	IV	V	VI	VII

Cuadro 10. "Lexemas y gramemas" en los acordes de 7ª

Los acordes de I y IV, denominados de 7ª mayor, tienen la 3ª y la 7ª mayor, mientras que los de II, III y VI, designados como 7ª menor, poseen la 3ª y la 7ª menor.

Ahora bien, el sustantivo contiene también un gramema de número que se refiere al singular y plural. En armonía es difícil implantar un gramema de número en los acordes. Lo que sí es real es que hay otras estructuras acórdicas que no caen dentro del concepto mayor y menor. Es

el caso del acorde tríada del VII grado, denominado acorde de 5ª disminuida, estructurado con dos terceras menores. En este acorde especial y único dentro de los acordes tonales, la 5ª disminuida es quizá el lexema invariable de este acorde singular, pero la 3ª menor no puede considerarse como gramema de género. Posiblemente esta variación de la quinta sea la que permita encontrar una analogía con el gramema de número en el sustantivo, pues de hecho, los mismos adjetivos: aumentado y disminuido, implican cantidad, aunque no especifican precisamente al singular y plural.



B	*	
A# Bb		
A		
G# Ab		
G		
F# Gb		
F	X	
E		
D# Eb		
D	X	
C# Db		
C		
B	X	(3,3,6,)

Cuadro 11. El acorde de 5ª disminuida

Dentro de los acordes de 7ª existen tres estructuras cuya morfología es igualmente difícil por no contener la designación de mayor o menor. Estas organizaciones son las que se fundan sobre el V y VII grado de la escala. El acorde de V7 contiene el intervalo de 5ª justa, mismo que ha sido considerado como lexema, elemento invariable, sin embargo, su tercera es mayor mientras su 7ª es menor, lo cual parece una contradicción. Se trata de una estructura especial y única entre los acordes de 7ª, porque, mientras todos los demás acordes sólo contienen una disonancia, la 7ª, el

V7 contiene dos disonancias, la 7ª menor (distancia 10) que se forma entre la fundamental y la 7ª; y la 5ª disminuida (distancia 6) formada entre la 3ª y la 7ª.

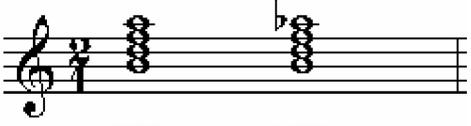


*				*			*			*		
G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G
	Ab		Bb			Db		Eb			Gb	

Cuadro 12. El acorde de séptima de dominante

Los acordes de 7ª construidos sobre el VII grado son igualmente singulares en su estructura. El denominado 7ª de sensible VII7, contiene 3ª y 7ª menor (distancias 3 y 10), pero su 5ª es disminuida. Contiene, al igual que el V7, dos disonancias: la que se forma entre la fundamental y la 7ª, y la que se forma entre la fundamental y la 5ª disminuida.

Sobre el mismo VII grado, derivado del modo menor, se forma otro acorde designado como de 7ª disminuida VII7-. En el modo mayor este acorde requiere el uso de un sonido alterado. La estructura de este acorde se forma a partir de la superposición de tres 3as menores, lo cual da como resultado una 5ª disminuida (distancia 6) y una 7ª, también disminuida (distancia 9), estructura única y especial entre los acordes de 7ª. Este acorde contiene tres intervalos considerados como disonantes: la 7ª disminuida, y dos 5as disminuidas, una formada entre la fundamental y la 5ª, y otra formada entre la 3ª y la 7ª-.



VII7	*			*			*			*			
VII7—	*			*			*			*			
	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	Gab	A	A#	B
			Db		Eb			Gb		Ab		Bb	

Cuadro 13. Los acordes de 7ª de sensible y 7ª disminuida

Estos intervalos disonantes y contradictorios, sin embargo, contribuyen a otorgar el significado funcional del acorde de 7ª sobre los grados V y VII, cuya fuerza y empuje tonal de tensión y movimiento, contrastante con la estabilidad y equilibrio de los acordes mayores y menores, permite establecer una analogía entre estos acordes y el verbo, como significante de una acción. Aunque los otros acordes de 7ª también son disonantes, la disonancia no es igual. En aquellos la disonancia es estática, mientras que en los acordes recientemente descritos la disonancia es dinámica y direccional, porque exige la marcha y resolución hacia una dirección determinada por la dinámica de sus disonancias.

Los movimientos intencionales son designados, de manera natural y evidente, por verbos y, precisamente los verbos sencillos y originarios designan movimientos físicos (...): andar, coger (...)
El movimiento intencional se orienta hacia un determinado objetivo, el movimiento llega a su fin: el andar, cuando se ha llegado; el coger cuando se tiene el objeto en la mano (Snell: 1966, 60).

Y son estos acordes de 7ª los más dinámicos; los que impulsan a una acción, los que requieren una resolución que lleve al reposo de un acorde estable, el más estable de todos, el de tónica, llegando así al sosiego total, lo cual equivale a la consumación de la acción “significada” e impulsada por el acorde “verbo”.

3.3. La sintaxis armónica

La sintaxis es la parte de la gramática que se encarga de estudiar las normas que rigen la forma en que las palabras se organizan en constituyentes sintácticos mayores. Enfocar la armonía tonal desde la perspectiva de la sintaxis equivale a estudiar en qué formas se combinan los acordes para formar progresiones, es decir, el orden lineal de aparición de los acordes dentro de las progresiones, aunque este orden en algún momento puede ser violentado; la agrupación de acordes dentro de categorías sintácticas, y la estructura jerárquica mediante la que se organizan las progresiones armónico-tonales. La sintaxis estudia cómo se combinan las palabras para formar

unidades de significado superior. Esta disciplina lingüística puede, por analogía, aplicarse a la música para estudiar cómo se combinan los acordes para formar progresiones.

3.3.1. Sintagma y Paradigma

Los signos lingüísticos establecen entre sí dos tipos de relación: las relaciones paradigmáticas y las relaciones sintagmáticas. Las relaciones paradigmáticas se establecen tomando en cuenta, por un lado, el parecido de su forma y, por otro, el parecido del concepto que expresan.

En nuestra mente, como si fuera un gran estante con muchos cajones, las palabras se encuentran asociadas, ordenadas, clasificadas, por el parecido de su forma y también por el parecido del concepto que expresan. (...) El paradigma, asociación mental entre las palabras, ya sea por el parecido de su forma, ya sea por el parecido de la idea que expresan, se caracteriza porque las palabras que lo forman no siempre aparecen en un orden determinado ni en un número definido (Beristáin *et al*: 1976, 87).

Las relaciones sintagmáticas, por su parte, consisten en acomodar o combinar de manera precisa las palabras para formar expresiones significativas. Se trata de una relación lineal cuya combinación debe obedecer, con la mayor precisión posible, a las reglas del sistema, de tal manera que si se altera el orden, cambia el sentido general de la expresión, si no es que se pierde definitivamente.

A las relaciones horizontales, lineales, que se establecen entre las palabras en la cadena hablada, en el habla, las llamamos relaciones sintagmáticas y sus unidades forman el sintagma que se caracteriza por un orden relativamente fijo y un número determinado de elementos (Beristáin *et al*: 1976, 88).

PARADIGMA		SINTAGMA
POR SU FORMA	POR SU CONCEPTO	RELACIÓN HORIZONTAL
Libro	Plato	Perro, atropellado, murió, hoy, un.
Librero	Vaso	Un perro murió atropellado, hoy. Hoy murió un perro atropellado.
Librería	Cuchara	
Libreta	Tenedor	
Cuadro 14. Relaciones paradigmáticas y sintácticas en los signos lingüísticos		

Relaciones análogas existen en la armonía tonal. Los acordes se relacionan paradigmáticamente cuando, de acuerdo al parecido o igualdad de su estructura interna, y a la sensación consonante o disonante, de brillantez u opacidad, alegre o triste, dinámico o estable, de tensión o distensión, agitación o reposo, se asocian, clasificándose en mayores, menores, disminuidos, aumentados, etc.

TRIADAS			ACORDES DE 7ª		
POR SU FORMA		POR SU SENSACIÓN DE DIRECCIONALIDAD	POR SU FORMA		POR SU SENSACIÓN DE DIRECCIONALIDAD
MAYOR	MENOR	5ª DISMINUIDA	7ª MAYOR	7ª MENOR	DOMINANTE Y SENSIBLE
I, IV y V	II, III y VI	VII	I y IV	II, III y VI	V7, VII7 y VII7-

Cuadro 15. Relaciones paradigmáticas entre los acordes

Las relaciones sintagmáticas, en cambio, se establecen cuando un conjunto de acordes pertenecientes a una clasificación paradigmática diferente, se asocian para formar progresiones, es decir sintagmas armónicos con sentido musical pleno.

ACORDES PERTENECIENTES A DISTINTOS PARADIGMAS	RELACIONES SINTAGMÁTICAS DE LOS ACORDES
I, V7, II, VI, I.	I, VI, II, V7, I

Cuadro 16. Relaciones sintagmáticas

“Este es el primer nivel de organización —la articulación primera o primaria del lenguaje en la que [los signos] o elementos similares se agrupan en modelos sintácticos— nivel que se le conoce por el nombre de sintaxis (...)” (Matthews: 1979, 22).

3.3.2. Las categorías gramaticales en la lengua y en la armonía tonal

Hablar de categorías gramaticales es hablar de la clasificación de las palabras tomando en consideración dos aspectos básicos: su función gramatical y su significado. Desde el punto de vista de su sentido “A. Sechehaye, el ilustre discípulo de Saussure, nos habla de las cinco categorías de la imaginación que se corresponden [con] las cinco partes de la oración.” (Roca Pons: 1980, 109) De la significación de las palabras deriva su función dentro del sintagma.

Entidades	Procesos	Cualidades	Maneras	Relaciones
Substantivos	Verbos	Adjetivos	Adverbios	Preposiciones y Conjunciones

Cuadro 17. Las cinco categorías de la imaginación y su correspondencia con las partes de la oración

Por lo que se refiere a la armonía tonal, donde no hay significado conceptual en los acordes, las categorías gramaticales se determinan únicamente por su función dentro de las progresiones. Ya en el capítulo sobre la gramática se dijo que la armonía es análoga a la gramática funcional, porque su estudio trata de indagar cómo se emplean los acordes dentro de las progresiones de acuerdo a la diferente función tonal que cada uno de ellos desempeña. En el sistema armónico tonal a cada uno de los grados que conforman la escala se les confiere un nombre determinado que se refiere precisamente a la función que cada uno de estos grados desempeña dentro de la tonalidad, es decir, a su “categoría gramatical”.

I	Tónica
II	Supertónica
III	Mediante
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Superdominante
VII	Sensible
VIII	8ª de la tónica

Cuadro 18. Las 7 categorías armónico-gramaticales

“En cuanto portadores de sentido independiente, las palabras son (...) sustantivos, adjetivos o verbos” (Snell: 1966, 59). Quizá sean éstas las categorías gramaticales más importantes, pues en la lengua existen algunas palabras que son más importantes que otras. En torno a estas palabras nucleares, principales o primarias, se agrupan las otras palabras de menor importancia las cuales modifican y complementan a las de primera importancia. Por lo general estas palabras secundarias

no pueden aparecer solas, pues dependen de las primarias. También existen palabras que bien podríamos considerar como de tercera importancia porque su función es la unión o enlace de palabras y sintagmas.

De acuerdo con la función que desempeñan dentro del sintagma, las palabras pueden dividirse en tres grupos:

- a) Nucleares, principales o primarias.
- b) No nucleares o secundarias.
- c) Nexos o palabras de enlace”. (Beristáin *et al*: 1976, 92).

Los núcleos determinan la naturaleza categorial del segmento en el que aparecen.

Se ha acudido con frecuencia al criterio de la supresión de los complementos como procedimiento para determinar los núcleos. Se suele decir en esta línea que los núcleos pueden prescindir de sus complementos, pero no los complementos de sus núcleos, porque el núcleo es el elemento constante que permanece en el sintagma, tanto si sus complementos están presentes (...), como si no lo están (Luna Traill: 1997, 51).

Así mismo, en la armonía tonal existen algunos acordes cuya función es de primera importancia, por lo que son más importantes que otros. Alrededor de estos acordes nucleares, principales o primarios se agrupan los otros de menor importancia, los cuales complementan a los primeros. Por lo general estos acordes secundarios no aparecen solos, pues dependen de los primarios. También existen acordes que bien podríamos considerar como de tercera importancia porque su función es la unión o enlace entre acordes y progresiones. Es el caso del acorde de III grado cuya función, en muchos casos, se limita a ser acorde de paso (nexo).

Una tríada aislada está completamente indefinida en su significado armónico; puede ser la tónica de una tonalidad o un grado de otras varias. La adición de una o más tríadas puede restringir su significado a un número menor de tonalidades (Schoenberg: 1954, 23).

Por tanto, los acordes, de acuerdo al grado sobre el que se construyen, desempeñan básicamente tres funciones: *tónica*, *subdominante* y *dominante*, es decir, que se concentran en tres grupos encabezados por la tónica (I grado), la subdominante (IV grado) y la dominante (V grado). A cada uno de estos tres grados principales corresponde cuando menos un grado secundario que

desempeña una función complementaria dentro del sistema. Los grupos tonales, como se apuntó más arriba, están integrados de la siguiente manera:

TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE
I, III y VI	IV y II	V y VII
Cuadro 19. Grupos tonales		

En la lengua la noción de función puede referirse a función semántica o función morfológico-sintáctica. En la armonía tonal, por la naturaleza de sus signos no conceptuales, aunque sí estimulantes de la imaginación y sentimientos, se excluye la función semántica propiamente dicha, pero permanece la función morfológica y sintáctica de los signos o acordes.

Knud Tøgeby (...) en su *Structure immanente de la langue française*. (Copenhague, 1951)(...), se abstiene rigurosamente de fundar estas definiciones sobre la significación [función semántica de los signos], considerando la lengua como un juego de puras relaciones formales (Citado en Guiraud: 1964, 73).

Esta consideración lingüística de Knud Tøgeby es perfectamente adaptable a la armonía tonal cuya evidente ausencia semántica de sus signos no obstaculiza sus relaciones formales, por lo que su discurso constituye un *juego de puras relaciones formales*²⁹.

²⁹ Este juego de puras relaciones formales, sin embargo, no excluye completamente la función semántica, pues, aunque el “vocabulario armónico”, formado por los acordes, no tiene referente exterior, es decir, no transmite ninguna información que el oyente pueda descifrar conceptualmente; el juego entre forma y función al interior del sistema armónico-tonal, permite establecer cierta semejanza con el sistema semántico de la lengua.

El significado en la lengua adquiere un carácter sistemático que permite el establecimiento de estructuras de significado más o menos complejas. La semántica de la armonía tonal, por su carácter no conceptual, no puede adquirir estructuras muy complejas, sin embargo, la analogía es aquí tan evidente, que dentro del sistema armónico-tonal podemos encontrar fenómenos equivalentes a la sinonimia, homonimia y quizá a la polisemia.

“La sinonimia es una relación de semejanza de significados entre determinadas palabras. Los sinónimos son palabras que se escriben diferentes pero que tienen un igual, o parecido, significado. Por tanto, podemos instaurar que una relación de sinonimia se establece entre dos significantes que tienen un mismo significado. Coche y automóvil son dos palabras que guardan entre sí este tipo de relación, pues las dos expresiones diferentes se refieren a un mismo contenido.

En armonía tonal, esta relación de sinonimia bien podría encontrarse entre los acordes de un mismo grupo tonal, los cuales constituyen significantes deferentes con un mismo “significado funcional” dentro del discurso armónico. En el grupo tonal de dominante, por ejemplo, se encuentran los acordes de V y VII grados, los cuales se escriben deferente y suenan deferente pero desempeñan una misma función tonal dentro del sistema, es decir, que tienen un mismo “significado funcional”. Aún más, ambos acordes pueden ser tríadas o acordes con 7ª, y la 7ª en el acorde de VII grado puede ser de sensible o disminuida, lo cual diversifica aún más las “expresiones de un mismo contenido armónico”. El uso de los “acordes sinónimos” permite evitar la monotonía causada por el uso constante y reiterado de un mismo acorde que desempeña la misma función armónica, por tanto, un acorde de V grado bien podría sustituirse por cualquiera de los otros acordes que tienen la misma función y cuya sonoridad es diferente.

En música existe un fenómeno llamado enarmonía cuyo efecto equivale con mayor exactitud a la sinonimia. La equivalencia es tan exacta que se podría aseverar que sinonimia y enarmonía son sinónimos, pues ambos términos se refieren al mismo fenómeno, uno en la lengua y otro en la música. La enarmonía se da cuando dos palabras diferentes se refieren a un mismo sonido, acorde o tonalidad: do# y reb son enarmónicos porque aunque son nombrados con dos términos diferentes, se refieren a un mismo sonido.

Aunque en la enarmonía la sinonimia si es exacta, pues se trata de dos nombres que se refieren exactamente al mismo sonido, habría que aclarar que este fenómeno guarda una mayor relación con la lengua, ya que no se refiere exclusivamente a la sonoridad musical que se produce, sino a los nombres que se usan para referirse a un mismo sonido, tonalidad o acorde. En cambio, en la sinonimia armónica que estamos tratando se tiene en cuenta, no el término exterior con el que se nombre a cada uno de los acordes, sino a la diferente sonoridad musical que producen y al mismo “significado funcional” que las diferentes sonoridades desempeñan dentro de las progresiones armónicas.

La homonimia es la “identidad formal o fónica entre palabras de distinta significación y distinto origen. La homonimia es el fenómeno contrario a la sinonimia, pues se trata de un mismo significante con dos significados diferentes; una misma expresión con dos contenidos. La palabra gato se usa tanto para designar al animal felino doméstico como para nombrar a la herramienta que se usa para levantar objetos pesados.

Atendiendo exclusivamente a la igualdad fónica que se produce entre los acordes, y sin tomar en cuenta el término que se usa para nombrarlos, podemos encontrar homonimia entre el acorde de V7 y el acorde de 6ª aumentada (6ª+), llamado también de 6ª alemana.

La homonimia es la relación semántica que se establece entre dos palabras cuando éstas presentan identidad fónica o gráfica pero diferencia en el significado. Además, las palabras homónimas pueden ser homógrafas u homófonas. En armonía, los acordes homónimos también pueden ser homógrafos y homófonos. Los acordes homónimos homófonos son aquellos que coinciden “fonológicamente” pero presentan “significados funcionales” diferentes y pueden ser homógrafas o no. En el caso de los acordes de V7 y 6ª+, éstos suenan exactamente igual; son homófonos, pero su “significado funcional” es diferente, sin embargo, no son homógrafos porque su escritura es diferente. El “significado funcional” de ambos acordes homónimos es como sigue: el V7 funciona siempre como dominante, mientras que el de 6ª+ tiene más función de subdominante, pues en el discurso armónico por lo regular precede a la dominante o a la tónica.

En el sistema armónico tonal existe también un tipo de homonimia, que al igual que la enarmonía, es más de tipo lingüístico que de sonoridad musical, ya que se basa en el término usado para referirse a dos tonalidades distintas y no en la identidad de sonoridad musical (homofonía). Bajo esta óptica se consideran homónimas las tonalidades de Do mayor y do menor, ya que las dos tonalidades son nombradas con el mismo término, “do”, aunque una es mayor y la otra menor.

Se llama polisemia a la capacidad que tiene una sola palabra para expresar muy distintos significados. Se trata de un fenómeno parecido a la homonimia, de hecho es una ampliación de ésta, pues la polisemia se da cuando un término se le pueden atribuir varios significados. La palabra instrumento, por ejemplo, es por demás polisémica, pues ésta denota casi cualquier objeto que se use para realizar algún trabajo. Al igual que la homonimia, en el caso de la polisemia se asignan varios significados a un solo significante.

Pues bien, rebasando el ámbito de una sola tonalidad se podría aplicar el concepto de polisemia a casi todos los acordes. De acuerdo con esto, un acorde podría adquirir varios significados funcionales” dentro de la tonalidad. El acorde de do mayor, por ejemplo puede tener los siguientes “significados funcionales”:

- Tónica (I) de do mayor.
- Dominante (V) de fa mayor.
- Subdominante (IV) de sol mayor.
- Tónica secundaria (VI) de mi menor.
- III grado de la menor.
- VII grado mayor de re menor.

Lo mismo sucede con casi todos los acordes cuyo “significado funcional” depende del contexto tonal. Esto es una especie de polisemia, pues se trata de un mismo significante; una misma sonoridad susceptible de adquirir diversos “significados funcionales”.

Un tipo especial de polisemia lo encontramos en el acorde de VII grado con séptima disminuida y en el acorde de 5ª aumentada. Estos acordes, llamados errantes por Schoenberg, ya que no tienen una sola referencia tonal, son polisémicos porque pueden referirse a varias tonalidades, aunque desempeñando la misma función armónica.

En realidad con estos acordes ocurre un fenómeno más parecido a la homonimia, y quizá, contrario al de polisemia, puesto que el significado funcional de estos acordes no cambia, sólo la referencia tonal difiere. En el ejemplo anterior, referente a polisemia, pudimos ver cómo un mismo acorde adquiere “significados funcionales” diferentes dentro de

3.3.3. Función y forma en los signos lingüísticos y armónicos

Todas las palabras tienen *función* y *forma*. La función se refiere al papel que desempeñan dentro del sintagma, mientras que la forma es la manera como está construida la palabra, misma que, en algunos casos, puede ser modificada sin que se modifique su función. “Una misma forma puede desempeñar diferentes funciones. Una misma función puede ser desempeñada por diferentes formas” (Beristáin *et al*: 1976, 90).

Lo mismo ocurre en la armonía tonal en donde todos los acordes tienen función y forma, y, al igual que en la lengua, una misma forma puede desempeñar diferentes funciones y una misma función puede ser desempeñada por diferentes forma. En el cuadro 14 se muestran los acordes asociados por su forma. Los acordes tríadas construidos sobre el I, IV y V grados del modo mayor tienen la misma forma, todos se califican como mayores, mientras que los construidos sobre el II, III y VI se consideran como menores. La función de estos acordes, sin embargo, es distinta, pues cada uno de ellos tiene una jerarquía diferente dentro del sistema tonal.

Como ya se señaló, en la lengua una misma forma puede desempeñar diferentes funciones, mientras una misma función puede ser desempeñada por diferentes formas. Pero hay también funciones que sólo pueden ser desempeñadas por una determinada forma. Hay, por tanto, funciones privativas y no privativas. Función privativa es el núcleo del sujeto, la cual sólo puede

contextos tonales también diferentes. En el caso de los acordes de VII⁷ disminuida y 5^{a+}, el “significado funcional” no cambia. En este sentido se trata más de monosémia que de polisemia. Sin embargo, aunque estos acordes son monosémicos con respecto a la función armónica, son polisémicos respecto a que pueden pertenecer a 3 o 4 tonalidades diferentes desempeñando la misma función dentro de ellas. Creo que sería más exacto aplicar a estos acordes y sus diversos significados tonales el concepto de homonimia homofónica, no homógrafa, pues se trata de una misma sonoridad que cuando se escribe diferente se puede referir a tonalidades diferentes, aunque, como ya se dijo, con la misma función armónica. Esto equivale a palabras que suenen igual pero se escriben diferente, y por escribirse diferente adquieren diferente significado. En contextos armónico-tonales más complicados, sin embargo, los acordes pueden usarse con un “significado funcional” diferente, pero el estudio de estas nociones no pertenecen a este trabajo cuyo objetivo es demostrar la analogía entre la música y el lenguaje y proponer la posibilidad de estudiar el lenguaje musical mediante las teorías de la lingüística, así que pasamos a analizar otros conceptos relacionados con el significado y su equivalencia en la música.

ser desempeñada por un sustantivo. Función no privativa es, por ejemplo, el complemento del predicativo, que puede ser desempeñada por un sustantivo o por un adjetivo: Juan es artista (sustantivo), Juan es virtuoso (adjetivo). En realidad el sustantivo tiene cuatro funciones privativas, funciona como sujeto, complemento directo, complemento indirecto y agente. También se dice que cuando otra clase de palabra desempeña una de las funciones privativas del sustantivo, ésta se *sustantiva*. El sustantivo tiene también otras funciones no privativas, es decir, que pueden ser desempeñadas por otras palabras: Núcleo del predicado no verbal, predicativo: “sustantivo que modifica al sujeto mediante un verbo copulativo”, núcleo del complemento circunstancial, complemento adnominal, sustantivo o frase sustantiva y aposición.

En la armonía tonal también hay funciones que sólo pueden ser desempeñadas por una determinada forma. Hay, asimismo, funciones privativas y no privativas. Función privativa es la de núcleo tonal, la cual sólo puede ser desempeñada por la tríada de tónica, mayor o menor. Función no privativa es, por ejemplo, la función de subdominante la cual puede ser desempeñada por un acorde mayor de IV grado o por un acorde menor de II grado. Pero así como la función de núcleo del sujeto puede ser desempeñada también por un pronombre, así el núcleo tonal, I grado, puede ser sustituido por un acorde de VI grado, el cual desempeña el papel de tónica en determinados pasajes armónicos. En estos casos no se puede hablar exactamente de función privativa de los acordes, pues en realidad las tres funciones tonales: tónica, dominante y subdominante pueden ser desempeñadas cuando menos por dos acordes, I-VI: tónica; V-VII: dominante; IV-II: subdominante. También es digno de tener en cuenta que en la armonía las funciones son determinadas por la relación interválica que existe entre la tónica y los acordes de los diferentes grados, con los cuales se establece una relación de dependencia; por tanto, la función, en este sentido, no tiene mucho que ver con la forma. En efecto, si atendemos a la forma, observamos que las tríadas de I, V y IV del modo mayor, acordes que tienen la misma forma,

pueden desempeñar varias funciones, pues cada uno de estos acordes desempeña una función diferente: tónica, dominante y subdominante.

Hay, sin embargo, algunas formas que sólo pueden desempeñar una función, lo cual sí corresponde a la función privativa. Es el caso del acorde tríada de VII grado, cuya forma característica y diferente de los demás acordes de la escala, sólo puede desempeñar el papel de sensible, categoría armónica que finalmente se somete a la función de dominante.

Respecto a los acordes de 7ª, podemos observar que, al igual que en las tríadas, las estructuras se repiten. En el cuadro número 5 se advierte que las formas del I y IV grados son equivalentes, y que otro tanto sucede con los acordes de 7ª de II, III y VI grados. Las funciones tonales que estos acordes de cuatro sonidos desempeñan son las mismas de los acordes de tres sonidos; por tanto, tampoco es posible hablar de función privativa.

En los acordes de 7ª que pertenecen a la función de dominante, sin embargo, sí se puede hablar de función privativa, la cual deriva de sus formas también exclusivas. El acorde de V7 posee una estructura particular, ningún otro acorde de 7ª dentro del sistema tonal tiene esta misma distribución de terceras. Esto hace que esta forma individual desempeñe privativamente el oficio de dominante, y que ninguna otra estructura de acorde de 7ª pueda desempeñar esta función; por tanto, cualquier otro acorde de 7ª que al modificar sus sonidos adquiriera esta forma exclusiva, pasa inmediatamente a ser considerado como dominante, porque se *dominatiza*. En este caso, por tanto, estaríamos hablando tanto de función privativa, como de forma privativa. Respecto a los acordes de 7ª que se construyen sobre el VII grado, puede enunciarse exactamente lo mismo que para el V7, pues se trata de formas y funciones privativas de estos acordes. En efecto, estas construcciones tienen estructuras particulares y propias que sólo pueden desempeñar el papel de sensible que, como ya se mencionó, pertenece a la dominante.

En síntesis, una misma forma puede desempeñar varias funciones, y una misma función puede ser desempeñada por varias formas. Una tríada mayor puede desempeñar la función de tónica, subdominante y dominante, mientras que la función de tónica puede ser desempeñada por un acorde mayor o menor, aunque nunca disminuido o aumentado. La única función y forma privativa es la de dominante en los acordes de 7.

3.3.4. El orden sintáctico en la armonía tonal

Como fue señalado, las palabras, al igual que los acordes, tienen función y forma, y son susceptibles de agruparse en categorías diferentes, y la relación que se establece entre ellas puede ser paradigmática y sintagmática. Las relaciones sintagmáticas que se establecen entre las palabras están dadas conforme a las categorías gramaticales y en cuanto a su función y forma, pero las palabras se relacionan unas con otras en primer lugar por su orden: “el procedimiento más natural e instintivo para indicar las relaciones entre ellas (...)” (Guiraud: 1964, 23).

Entre las muchas posibilidades de formar enunciados, sucede con frecuencia, que el que habla nombre primero el objeto del que quiere predicar algo y, después, expresa el predicado(...) Esto se ha constituido en el caso corriente, y la designación del objeto del cual se predica algo se convierte en el sujeto de la oración (Snell: 1966, 70).

El orden de las palabras en algunas lenguas como el inglés es más riguroso. La sucesión en estas lenguas es de orden fijo y no es posible variarlo. En español hay algunos casos de este orden fijo como el del artículo que obligatoriamente debe aparecer antes del sustantivo. No obstante las palabras en una frase en español pueden variar su orden sin que cambie radicalmente su sentido, aunque sí se da un matiz distinto. En el discurso lingüístico por lo general el sujeto aparece antes del predicado, no obstante, puede invertirse sin que el sentido y significación de la oración cambie substancialmente: *Los campos están verdes; verdes están los campos*. Esta sucesión de palabras es susceptible de cambiar su orden sin que cambie sustancialmente el sentido de lo expresado. Esto quiere decir que el sujeto y el predicado de las oraciones no siempre aparecen en un orden fijo. En

cualquier oración el sujeto puede aparecer antes del predicado, o en medio de él; sin embargo, lo más frecuente es que el sujeto vaya antes del predicado.

De la misma manera, los acordes en el sistema tonal se relacionan por el orden en que, según las reglas, deben aparecer. Por ejemplo el orden inalterable de los acordes en las cadencias³⁰: V—I, IV—I, IV—V—I, etc. El orden de aparición es fijo, sin que esto quiere decir que en ningún momento se pueda romper ese orden preestablecido para crear un efecto especial, como el de cadencia de engaño: V—VI. Por lo general la dominante precede a la tónica, aunque algunas veces puede invertirse y cambiar la sucesión dando el significado armónico de este fenómeno como cadencia rota. “El modo sistemático en que la música tonal es escuchada, es un indicador de que el contenido tonal de la estructura musical no es arbitrario, sino que está determinado por la función tonal de sus partes y por la manera en que las mismas se organizan sintácticamente”(Isabel Cecilia Martínez <http://www.sacom.org>).

En las oraciones el sujeto puede estar representado por una sola palabra o por varias. Cuando una sola palabra manifiesta el sujeto, ésta, generalmente, es un sustantivo o un pronombre: palabra que puede sustituir al nombre. Algo similar sucede en las progresiones armónicas. La parte que, por analogía, podría coincidir con el sujeto de la oración puede estar compuesta por un solo acorde, aunque puede contener por lo menos dos. Si hay un solo acorde éste será el I grado, y si existen dos tendría que ser el VI grado, que es el acorde que puede sustituir y complementar al primer grado por formar parte del mismo grupo tonal de tónica, como se hace en las cadencias rotas. En este caso hay una analogía arbitraria entre sustantivo y el acorde de tónica y acorde de superdominante respectivamente.

³⁰ Las cadencias son sucesiones de acordes que dan la idea de un final. Se utilizan para cerrar un periodo musical, una sección o la pieza entera.

Un sujeto lingüístico, manifestado por varias palabras, forma una frase sustantiva que tiene como núcleo un sustantivo y otras palabras que lo complementan. De la misma manera cuando el “sujeto armónico” está conformado por varios acordes constituye lo que por analogía se podría llamar *frase tónica*. Lo mismo que en la lengua, esta frase está constituida por dos acordes, cuyo núcleo es la tónica y el otro acorde que lo complementa. I-VI. Aquí podía intercalares el acorde de III grado por formar parte del mismo grupo tonal de tónica, sin embargo, la fuerza tonal de este acorde es casi nula, por lo que en la mayoría de las veces se le considera como acorde de paso, que por analogía con las palabras en la lengua puede ser un nexo. I—III—VI. De hecho las palabras que forman el sujeto lingüístico van unidas por nexos.

Como se estableció más arriba, los sustantivos y los pronombres que forman el sujeto tienen diferente género: son masculinos o femenino. Los acordes que forman el “sujeto armónico” tienen también una distinción análoga al género de las palabras: son mayores y menores. La analogía es un tanto arbitraria, sin embargo, los acordes que podrían corresponder al género masculino son los acordes mayores, por su sonoridad brillante y estático equilibrio, mientras que los acordes “femeninos” son los menores; de carácter dulce y a veces triste. En el modo mayor el acorde de tónica es mayor, mientras que el del VI grado es menor, al igual que el del III grado. En la lengua el género se manifiesta por una marca en la terminación de la palabra, mientras que en los acordes se manifiesta por su 3ª, la cual es mayor en los acordes mayores y menor en los acordes menores.

3.3.5. Oración y progresión

Si analizamos un discurso podremos observar que en la lengua los signos se suceden formando sintagmas, diferenciándose entre sí tanto por su sonido como por su significado.

En el discurso armónico-tonal sucede lo mismo: los acordes se suceden para formar progresiones y los acordes se diferencian entre sí tanto por su sonoridad como por su significado

funcional. El discurso lingüístico a su vez, está formado por segmentos que están formados por sintagmas o frases, palabras, morfemas y fonemas. En la armonía tonal serían: progresiones, frases, acordes, intervalos y sonidos.

Porque no hay frases más que en relación con el habla, palabras con sentido sólo dentro de la frase, y los sonidos articulados aparecen solamente en palabras (...). Los sonidos articulados, las palabras y las frases pertenecen pues, al lenguaje, que existe como algo característico del hombre (...) (Snell: 1966, 14).

Desde el punto de vista lingüístico el enunciado es “la mínima expresión por medio de la cual se puede establecer comunicación” (Beristáin *et al*: 1976, 111). Muchas veces una sola palabra puede adquirir la categoría de enunciado aprovechando la situación en la que se dan. El letrero en una gasolinera: *no fumar*, es un ejemplo de enunciado que para entenderse no necesitan de contexto lingüístico: otras palabras y sintagmas del discurso, aunque sí de un contexto situacional. Por sí solos cumple con el objetivo de comunicar. Sin embargo, en la mayoría de los casos, para poder entender un enunciado se necesita del contexto lingüístico.

Pasando todo esto a la armonía tonal para establecer la analogía que existe en este sentido, se puede tomar el enunciado como equivalente a progresión, y se puede definir como la mínima sucesión armónica por medio de la cual se puede establecer la sensación formal es decir de un principio, una continuación y un final, en otras palabras, de un todo. Hay en esto cierta diferencia: en la lengua una sola palabra puede adquirir la categoría de enunciado, pero en la música no es posible que un solo acorde sea tomado como una progresión porque sólo tiene valor funcional dentro del contexto; en el conjunto tonal entero. Además, la audición de un solo acorde hace indefinida su pertenencia a una tonalidad.

Cierto orden confiere a tal sucesión de acordes la función de progresión. Una sucesión no tiene propósito fijo; una progresión pretende un objetivo (...). Una progresión tiene la función de establecer o contradecir una tonalidad. La combinación de acordes que constituyen una progresión depende de su propósito, ya sea establecimiento, modulación, transición, contraste o reafirmación [de una tonalidad]. Una sucesión de acordes puede carecer de función, puede no expresar

inequívocamente una tonalidad ni requerir una continuación concreta. Tales soluciones se utilizan con frecuencia en [la música no tonal] (Schoenberg: 1954, 23).

El enunciado lingüístico, como se dijo antes, puede estar conformado por una sola palabra, aunque por lo general está constituido por varias palabras. La mayoría de los enunciados constan de dos partes bien diferenciadas lo cual permite llamarlos enunciados bimembres. Las dos partes que conforman estos enunciados llamados oraciones se identifican plenamente porque en una se dice algo, y en otra se expresa la persona o cosa de la que se dice ese algo. “La oración no es sólo un agregado de palabras, sino una estructura con derecho propio; aunque la oración desarrollada se compone de palabras (...), las palabras no se construyen en su forma específica como sustantivos, verbos, adjetivos, etc., hasta estar en la oración” Snell: 1966, 65). ”La oración es un enunciado bimembre que es autónomo sintácticamente”. (Beristáin *et al*: 1976, 184).

Ya se apuntó que, llevando estas nociones a la armonía tonal y cambiando el nombre de oración por progresión, se pueden establecer tanto analogías como diferencias. El sintagma armónico, progresión, está, desde luego, conformado por dos o más acordes, puesto que, como ya se dijo, no puede aparecer un solo acorde. Las partes o miembros de las progresiones, sin embargo, no son precisamente dos, aunque basta con dos acordes de función diferente para dar la idea de progresión, es decir, una sucesión de acordes con sentido pleno; una totalidad armónica. Pero como decíamos antes, la progresión armónica no es bimembre aunque quizá sí, trimembre puesto que hay tres funciones tonales básicas: tónica, dominante y subdominante. Una progresión armónica para que sea tal, deberá contener cuando menos un acorde de cuando menos dos grupos tonales, preferentemente tónica y dominante. Lo que sí es requisito es que el acorde de tónica sea el acorde de inicio y de final, mientras que en el transcurso se pueden intercalar acordes de subdominante, y, o dominante, siguiendo siempre el orden establecido por las reglas de la tonalidad.

La oración, por tanto, es un conjunto de palabras ordenadas de tal manera que adquieran un sentido completo (...). Un sintagma constituido por un sujeto y un verbo conjugado, que posee autonomía sintáctica” (Luna Traill: 1998, 42). Estas definiciones, sin embargo, se basan principalmente en el sentido, es decir, en el significado que adquieren las palabras al constituirse en oración. “Desde un punto de vista estrictamente morfosintáctico, la oración es una estructura bimembre, una relación entre el sujeto y el predicado” (Beristáin: 2001, 372), simplemente “un sintagma constituido por dos miembros en relación predicativa” (Luna Traill: 1998, 42). La oración es una unidad autónoma puesto que no está incluida como constituyente en otras unidades gramaticales. Su independencia sintáctica está fijada por su unidad comunicativa autosuficiente, pues desde el punto de vista semántico, “no precisa nada más para ser interpretada como representación de un determinado estado de cosas, dentro, claro está, del contexto discursivo en el que pueda estar inserta” (Alcaraz Varo: 1997, 394). Todo esto implica que se le escriba entre pausas bien determinadas y que cuando se habla se hagan las características entonaciones finales.

Para aplicar estas nociones a la armonía tonal, bien podríamos parafrasear las definiciones diciendo que *una progresión es un conjunto de acordes ordenados de tal manera que adquieran un sentido completo, es decir, un sintagma armónico constituido por lo menos por un acorde de tónica y uno de dominante resuelto*³¹, lo cual equivaldría al verbo conjugado. Un sintagma armónico que posee autonomía sintáctica. Estas definiciones no pueden basarse en el significado que adquieren los acordes al constituirse en progresión, sin embargo sí se puede hablar del sentido o lógica que se percibe dentro de ella. No obstante, la definición de progresión se hace desde un punto de vista estrictamente morfosintáctico: la progresión armónica es una estructura bimembre o trimembre, que establece una relación entre tónica, dominante y subdominante, es decir, un

³¹ Resolver un acorde dentro de la armonía tonal, es enlazarlo con otro acorde que se constituye como acorde de resolución. Un acorde de dominante normalmente resuelve sobre un acorde de tónica.

sintagma constituido por lo menos por dos miembros en relación determinada. Al igual que la oración, la progresión armónica es una unidad autónoma puesto que no está incluida como constituyente en otras unidades armónicas. Su independencia sintáctica está determinada por su unidad tonal, una progresión no precisa nada más para ser interpretada como representación de una determinada tonalidad, dentro del contexto discursivo en el que pueda estar inserta. Todo esto implica que la progresión armónica esté perfectamente delimitada, no por signos de puntuación, sino por sucesión de acordes, cadencias, que dan la idea de final, y por tanto son equivalentes a los signos de puntuación que delimitan las oraciones.

3.3.6. La delimitación de la oración y la progresión

La unidad de sentido y autonomía sintáctica de la oración es fácil de concluir, puesto que está dirigida al entendimiento conceptual de quien escucha. *Juan vende flores en el mercado*, es una oración cuya unidad de sentido es evidente porque “desde el punto de vista semántico: no precisa nada más para ser interpretada como representación de un determinado estado de cosas”, y cuya autonomía sintáctica también es clara, puesto que tiene sus dos miembros (sujeto: *Juan*, y predicado: *vende flores en el mercado*) perfectamente delimitados y “no está incluida como constituyente en otra unidad gramatical” mayor. Pero el hecho de que la oración anterior constituya una unidad de sentido y sea, además, autónoma sintácticamente, no quiere decir que no se pueda agregar o quitar elementos sin afectar seriamente a estos dos atributos de la oración. De hecho, siguiendo las reglas que determinan las combinaciones posibles, la misma oración podría quedar como *Juan vende flores*, y aunque no especifica el lugar de la venta, esto no quiere decir que su sentido y autonomía se pierda. También se podrían agregar elementos y al mismo tiempo conservar tanto la unidad de sentido como su autonomía: *Los domingos Juan vende flores en el mercado*. De hecho se podrían agregar, en cadena quizá infinita, palabras que hicieran más completa la información sin perder ni la autonomía sintáctica ni la unidad de sentido, aunque

ciertamente sería más difícil de entender, pues con tal cantidad de información es fácil perder el sentido. *Los domingos Juan vende en el mercado las flores que cultiva en su invernadero durante la semana.* Aunque este último ejemplo cae dentro del concepto de oración compuesta por tener dos verbos conjugados en su estructura, es innegable que, como oración, conserva su autonomía y su unidad de sentido. Por tanto, ¿dónde termina el discurso lingüístico? Seguramente donde se ha alcanzado el objetivo informativo que lo genera; donde el sentido de la forma de quien escribe o habla indica que debe terminar; donde se ha dicho lo que se quería predicar del sujeto, donde se ha realizado la acción significada por el verbo.

En el caso de las progresiones armónicas en la armonía tonal, la unidad de sentido y autonomía sintáctica es más difícil de determinar, puesto que la lógica de su sentido no se descubre con el entendimiento, sino con el sentido musical, el sentido de la forma. Schoenberg se pregunta: “¿por qué, cómo y cuando termina una pieza musical?” Él mismo da la respuesta: “Termina en cuanto se ha alcanzado el objetivo propuesto. Pero cuál es ese objetivo es algo que sólo podemos analizar por indicios imprecisos: satisfacer el sentido de la forma, agotar las posibilidades expresivas puestas en juego, exponer claramente la idea de que se trata, etc.” (Schoenberg: 1974, 142). Esta idea de delimitación musical puede tomarse y aplicarse a la progresión para demarcar perfectamente su extensión, misma que, al igual que las oraciones, es de longitud variable. Las progresiones armónicas, igual que las oraciones gramaticales, conservan la autonomía sintáctica y la unidad de sentido que dicta la tonalidad. “No creo, pues, que una pieza musical tenga que tener necesariamente una longitud dada, ni más larga ni más corta; ni que un motivo considerado como célula generadora del conjunto admita sólo una única forma de realización” (Schoenberg: 1974, 144). Pero, ¿cómo determinar, entonces, las progresiones en la armonía tonal? ¿Cómo delimitar la extensión de esta cadena sucesiva de acordes, considerado como equivalente a la oración en el discurso lingüístico? Por supuesto, a través de las leyes de la

tonalidad, que proveen “de artificios regulares y mecánicos que permiten dar a las ideas musicales un aspecto de coherencia” (Schoenberg: 1974, 144). En el caso de las progresiones, el límite de las mismas es cuando se alcanza el reposo después de la tensión provocada por la dominante; cuando la dominante resuelve a la tónica en una cadencia³². Al igual que un discurso lingüístico se forma con una cadena de número indeterminado de oraciones perfectamente delimitadas, así, el discurso armónico-musical se compone de una sucesión de progresiones demarcadas nítidamente por la aparición del acorde de I grado en su inicio y en su final.

Efectivamente, los preceptos tonales indican que una pieza debe comenzar y terminar con la tónica, es decir, con el sonido que da el nombre a la tonalidad, el sonido que desempeña la función principal dentro del sistema. “El sentimiento formal[se ocupa], al elegir una tonalidad, en tratar su primera nota como fundamental, y en presentarla como el alfa y omega de todo acaecer musical, como un señor patriarcal que impusiera su fuerza y su voluntad a un territorio delimitado (...), especialmente al comienzo y al final”. (Schoenberg: 1974, 146). Aplicando este mandato tonal a la armonía, diremos que toda pieza deberá iniciar y terminar con el acorde de tónica, I grado, y llevando esta norma, de la macro estructura de una obra tonal, a la micro estructura, es decir, a las más pequeñas células autónomas con unidad de sentido”, las progresiones armónicas, bien podremos comprobar que el precepto se cumple, pues toda progresión inicia y termina con el acorde de tónica. Sin embargo la aparición del acorde de I grado en el inicio y el final de una progresión no es suficiente para determinar o delimitar cada progresión dentro de un discurso armónico. Son necesarios ciertos enlaces, ciertas sucesiones de acordes que otorguen al discurso la idea de una conclusión. Estas sucesiones de acordes son las llamadas cadencias.

La cadencia es para la música [tonal] lo que el punto y aparte o punto final es para la gramática. Es decir, la cadencia sirve para cerrar o terminar todo un pensamiento musical. Cadencia es entonces, un conjunto de dos o más acordes que cierra una idea musical (Palma: 1941, 82).

³² Sucesión determinada de acordes que da la sensación de finitud.

El estudio detallado de las cadencias no pertenece a los objetivos de esta tesis, pero es importante su mención por su carácter delimitador de las progresiones armónico-tonales. Por tanto, es elemental conocer el nombre y el orden de aparición de los acordes que forman las cadencias:

CADENCIAS			
SIMPLES		COMPUESTAS	
AUTÉNTICA	PLAGAL	DE PRIMER ASPECTO	DE SEGUNDO ASPECTO
V-I ó VII-I	IV-I ó II-I	IV-V-I ó II-V-I	IV ó II-I³³-V-I

Cuadro 20. Tabla de cadencias

Las cadencias delimitan las progresiones; cierran todo un pensamiento musical, como lo dice Athos Palma. Esto se logra por la observación de un orden riguroso en la sucesión de los acordes, misma que termina inevitablemente en el acorde de tónica. Cabe destacar el papel decisivo que desempeña la dominante (V grado). Toda progresión armónico-tonal inicia y termina con el acorde de tónica, pero excepto en la cadencia plagal (IV-I), todas las demás cadencias, fin de la progresión, tienen al acorde de dominante precediendo al de tónica. Esto enfatiza el papel conclusivo de la dominante cuando es enlazado, dirigido o resuelto sobre la tónica. Por tanto, toda progresión armónica tiene unos pilares que la sostienen, los cuales están constituidos por el acorde de I grado, y un acorde de primer grado que finaliza una progresión bien puede ser el inicio de otra progresión subsiguiente, repitiéndose, de este modo, el encadenamiento de progresiones hasta que la obra musical termina. De esta manera se delimita la progresión armónica como “una unidad gramatical capaz de abarcar, como elementos suyos, a todas las demás unidades gramaticales menores, conocidas por ello como “partes de la oración”.” (Beristáin: 2001, 372).

³³ Este I grado en esta cadencia debe aparecer en segunda inversión, lo que significa que hay que disponer los sonidos a partir de la 5ª.

3.3.7. Estructura interna de la oración y la progresión

Así como en una lengua las oraciones deben ser estructuradas siguiendo los preceptos que la propia lengua dicta, así, las progresiones deben expresar la tonalidad, es decir, deben obedecer a la lógica que el mismo sistema tonal les imprime.

En la comunicación lingüística, por lo general se unen varias oraciones cuyos contenidos conceptuales tienen una relación directa, y conforman lo que suele denominarse un discurso. Ya se había dicho que la oración es la unidad sintáctica de la lengua, está compuesta por varias palabras, contiene en su estructura una idea completa y en su conjunto encierra un significado independiente del significado de cada una de las palabras que la componen.

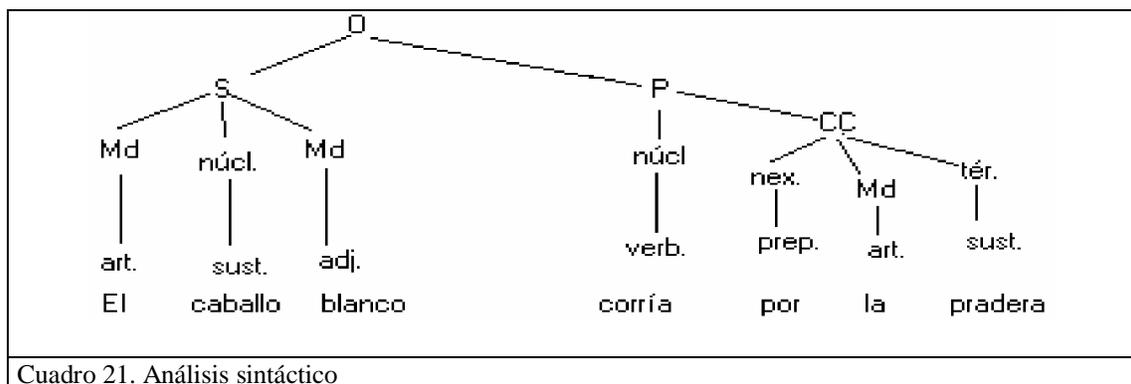
Pues bien, aunque existen las denominadas oraciones unimembres, las que se caracterizan porque no poseen sujeto; por ser impersonales (llueve), en la estructura normal de la oración se distinguen diversas partes, de las cuales las principales son: el sujeto y el predicado.

El sujeto es un elemento esencial y siempre presente en el sentido de la oración. El sujeto lo constituye un sustantivo, núcleo, pero puede estar conformado por otras varias palabras. El sujeto puede estar complementado por otras palabras que lo integran y lo califican. Estas pueden ser: un adjetivo, un artículo o una aposición.

El predicado se compone de varios términos que se distinguen claramente: El núcleo: un verbo, esencial en la oración, la acción que es realizada por el sujeto. El complemento del predicado que está formado por las demás palabras que se agregan al verbo, y que permiten completar la idea que emana de ese verbo conjugado. Analizar para determinar la estructura interna de una oración, equivale, pues, a identificar las diferentes funciones y formas que la integran. De esta manera se puede concluir que todo elemento gramatical, dentro de la oración, tiene una justificación en relación con los otros elementos que la integran y que “las palabras,

desde el punto de vista gramatical deben explicarse de acuerdo con las relaciones que establecen unas con otras dentro de la oración” (Beristáin: 1976, 338).

Ejemplo de análisis sintáctico de la oración: *El caballo blanco corría por la pradera*. Los dos miembros de la oración están perfectamente delimitados. Sujeto: *el caballo blanco*, y predicado: *corría por la pradera*. El sujeto, a su vez, está conformado por una frase sustantiva integrada por un núcleo: caballo y dos modificadores directos: el artículo *el* y el adjetivo *blanco*. El predicado está integrado por un núcleo: el verbo conjugado *corría* y un complemento circunstancial compuesto por una frase sustantiva integrada por un nexo: *por*, un artículo modificador directo: *la*, y un sustantivo, núcleo del c.c: *pradera*.



La estructura interna de una progresión tiene mucha similitud con la de la oración. Ya en un párrafo anterior se intentó delimitar la progresión, ahora vamos a atender a su estructura interna.

Si una lengua dada, L, contara con una nómina de n elementos, digamos A, B, C, D, E, y con un conjunto de reglas que permitiese cierto tipo de combinaciones y prohibiese otras, los resultados alcanzados, serían teóricamente infinitos, dada la posibilidad de ampliarlos por duplicación o recursión (López Morales: 1974, 19).

La estructura interna de las progresiones armónico-tonales obedece al conjunto de reglas que permiten cierto tipo de combinaciones y prohíben otras. Ya se dijo que las progresiones están delimitadas por la presencia del acorde de tónica en su inicio y en su final, y que sus límites están

marcados por las cadencias, es decir, el conjunto de acordes que dan la idea de conclusión. Tenemos, con esto, las reglas que ordenan el inicio y el final de una progresión, pero, ¿qué hay con la estructura interna; con el transcurso de la progresión? ¿Cómo deben sucederse los acordes una vez iniciada la progresión, y antes de llegar a la cadencia que la delimita?

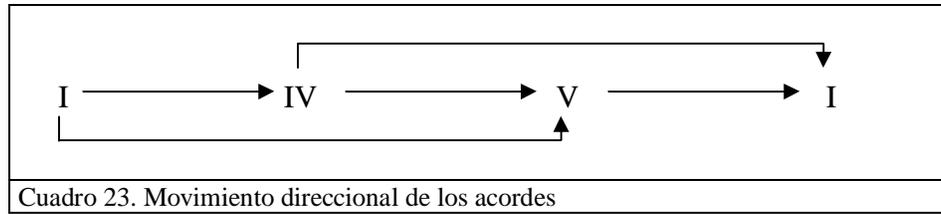
Los acordes se suceden siguiendo el orden arbitrario que la propia tonalidad ha impuesto, es decir, el conjunto de reglas que permiten unas combinaciones e inhiben otras; el orden establecido por el hábito que excluye todo lo desacostumbrado.

Ya se dijo antes que los acordes se congregan en tres grupos funcionales básicos: tónica, subdominante y dominante:

TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE
I, III³⁴ y VI	IV y II	V y VII
Cuadro 22. Grupos tonales		

Si toda progresión inicia y termina con la tónica, y si antes del acorde de tónica final debe aparecer un acorde cadencial: dominante o subdominante, se deduce de aquí un orden elemental en las sucesiones tonales: I-V-I ó I-IV-I. De hecho, una gran cantidad de música popular fundamenta su armonía en la sucesión básica I-V-I, intercalando aisladamente el IV grado que se dirige directamente la tónica (IV-I), o a la dominante para después ir a la tónica (IV-V-I). Estas sucesiones fundamentales establecen ya un orden jerárquico; un movimiento direccional entre los acordes que encabezan sus respectivos grupos tonales. El acorde de I grado puede dirigirse al IV o al V, mientras que estos últimos pueden dirigirse también a la tónica. Pero entre el IV y el V el movimiento direccional sólo se da en un sentido: IV-V, pero no V-IV.

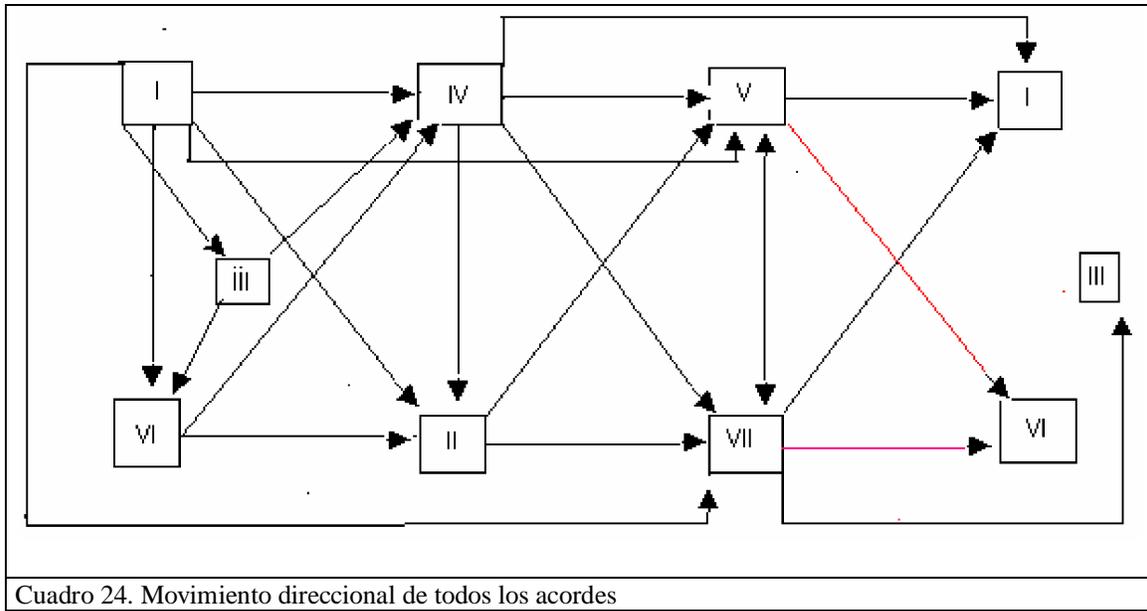
³⁴ Algunos autores clasifican el III grado en el grupo tonal de dominante. La razón es que existe una gran afinidad entre la tríada de V grado y la de III, pues comparten dos sonidos. El sonido G y B forman parte tanto del III como del V. Sin embargo, con el I grado existe el mismo tipo de afinidad, dado que los sonidos E y G forman parte de ambos grados. Lo cierto es que el acorde formado sobre este grado es el menos usado, apenas se emplea como acorde de paso, como nexos entre el I y el VI o el I y el IV.



Este es el movimiento direccional que siguen los acordes más importantes dentro de las progresiones armónico-tonales, y de este movimiento direccional deriva la estructura interna de las mismas. Se parte siempre de la tónica para dirigirse a la subdominante o a la dominante, y una vez situados en cualquiera de esta dos, se sigue avanzando hasta terminar nuevamente en el acorde de tónica, mismo que puede ser el inicio de una nueva progresión.

El uso único de estos acordes principales permite obtener estructuras armónicas elementales y características de la tonalidad, sin embargo, la presencia de los acordes secundarios dentro de las progresiones enriquece tanto la sonoridad como la estructura interna de éstas. Algunas de las reglas que regulan la presencia de estos acordes dentro de las progresiones son:

- a) Como sistema jerárquico, las reglas armónicas determinan que un acorde primario puede dirigirse al secundario de su mismo grupo, pero no al inverso. Esto sólo es posible en el grupo tonal de dominante en donde se da el movimiento en ambas direcciones.
- b) Un acorde secundario puede dirigirse a otro principal de un grupo distinto.
- c) Lo más importante es la dirección que adquiere el movimiento armónico. Los acordes secundarios, como se ha dicho, se subordinan a los principales, por tanto, es lógico que sigan la misma tendencia direccional en sus movimientos.



Cuadro 24. Movimiento direccional de todos los acordes

El orden de los acordes en la estructura interna de las progresiones es riguroso. Las direcciones de los movimientos, indicadas por las flechas, están determinadas por reglas específicas del lenguaje tonal. Sin embargo, esto no significa que no se pueda alterar³⁵ el orden tonal de los acordes dentro de las progresiones y cadencias, pues como se dice: “la confirmación de la regla es la excepción”.

De esta manera se pueden establecer las partes que conforman las progresiones, las cuales están determinadas por el paso de un grupo tonal a otro y por la dirección que el movimiento debe tomar. La progresión armónico-tonal más simple está constituida por la sucesión I-V-I ó I-IV-I: tónica-dominante-tónica o tónica-subdominante-tónica. Una progresión más complicada en su estructura comprende los tres grupos tonales en el orden establecido: tónica-subdominante-dominante-tónica (I-IV-V-I). A partir de ahí, y siguiendo los movimientos permitidos, se pueden

³⁵ Situaciones espaciales como una cadencia de engaño o una modulación implican la alteración del orden tonal, sin embargo, todas esas situaciones están debidamente reglamentadas por la gramática musical (armonía). La cadencia de engaño consiste en resolver el acorde de V grado sobre el VI, sobre el IV o sobre algún otro acorde que implique algo insólito que provoque una reacción en el oyente. La modulación, por su parte, consiste en desplazar el centro tonal hacia otro sonido, de modo que el sonido que originalmente fungía como tónica deje de desempeñar este papel, mientras que otro sonido lo asume. Cuando esto sucede se dice que se ha modulado. Una pieza que estuviera escrita en do mayor, por ejemplo, podría, en su transcurso, modular a fa, sol mayor o cualquier otra tonalidad que conviniera a los fines expresivos del compositor.

obtener estructuras, más complicadas, de la cuales algunas resultan ser de uso corriente dentro de la música popular, por ejemplo: I-VI-II-V-I. Siguiendo las direcciones establecidas en el cuadro 23, se puede establecer el número total de progresiones simples, es decir, con una sola dominante. Efectivamente, siguiendo el orden predeterminado se puede establecer la estructura de las progresiones y determinar el número de sus miembros. Siendo tres los grupos tonales, las progresiones podrán ser bimembres cuando intervienen sólo dos grupos diferentes: I-V-I, y trimembres cuando intervienen los tres grupos tonales: I-IV-V-I. Los grados secundarios se subordinan a los primarios y actúan como complementos o como sustitutos; por tanto, cuando aparecen seguidos dos acordes del mismo grupo tonal, ha de considerarse como si se tratara de una frase tónica, subdominante o dominante, según sea el caso. En el cuadro 24, aparece una clasificación de las progresiones bimembres y trimembres. Sólo la última progresión podría considerarse compuesta, pues está integrada por todos los grados de la escala ordenados de tal forma que no se violentan las reglas tonales. Aparece dos veces un acorde perteneciente al grupo tonal de dominante, sólo que la primera vez no resuelve sobre el primer grado, sino sobre el tercero, lo cual no quebranta la regla sino que la confirma, dado que el tercer grado forma parte del grupo tonal de tónica³⁶.

³⁶El orden de los acordes, por tanto, es el que preestablece la tonalidad: Tónica (I), subdominante (IV), dominante (VII), tónica sustituida por el III seguido del VI, subdominante, representado por el II, dominante (V) y tónica (I).

Bimembres (dos grupos tonales)			Trimembres (tres grupos tonales)			
Tónica	Dominante	Tónica	Tónica	Subdominante	Dominante	Tónica
I	V	I	I	IV	V	I
I	VII	I	I	IV	VII	I
			I	II	V	I
Tónica	subdominante	Tónica	I	II	VII	I
I	IV	I	I	IV—II	V	I
I	II	I	I	IV—II	VII	I
			I—VI	II	V	I
			I—VI	II	VII	I
			I—VI	IV	V	I
			I—VI	IV	VII	I
			I—VI	IV—II	V	I
			I—VI	IV—II	VII	I
Progresión compuesta						
Tónica	Subdominante	Dominante	Tónica	Subdominante	dominante	Tónica
I	IV	VII	III—VI	II	V	I

Cuadro 25. Tabla de progresiones tonales

A partir de las progresiones tonales representadas en el cuadro 24 surgen las progresiones compuestas que tienen dos o más dominantes, o las progresiones modulantes que inician en una tonalidad y terminan en otra, y por supuesto, las libertades que se toman los grandes compositores para alterar, según su sensibilidad, estas sucesiones preestablecidas por el sistema tonal.

3.3.8. Análisis morfosintáctico de un Preludio de J. S. Bach

Con los conceptos hasta aquí vertidos se puede plantear el análisis morfosintáctico de un trozo musical concreto, sin embargo, para que este análisis sea más exacto son necesarios otros conocimientos armónicos que complementen los anteriores y den posibilidad de un análisis más certero. En efecto, en el final del apartado anterior se hace mención de dos nociones esenciales a la armonía: la presencia de otras dominantes dentro de las progresiones y el concepto de modulación³⁷.

³⁷ Uno de los postulados armónicos, referente al la presencia de otras dominantes dentro de los “sintagmas armónicos”, estipula que cada un de los grado de la escala pueden aparecer precedidos por su dominante. Esto significa que cada acorde de la escala, independientemente de las relaciones tonales que guarda con la tónica, y en

Las nociones sobre las dominantes auxiliares y la modulación vienen a corroborar la posibilidad del estudio de la armonía tonal con base en la gramática de la lengua, posibilidad que queda abierta para realizarse con mayor profundidad. Sin embargo, un análisis armónico-tonal concreto muestra, con hechos, que tal estudio es factible.

Helena Beristáin dice que:

La forma de saber si se ha aprendido gramática es tratar de analizar los constituyentes de las oraciones, identificando sus funciones y sus formas. *Aprender gramática no consiste en memorizar reglas y definiciones. Ha aprendido y entendido la gramática aquél que es capaz de explicar cómo se relacionan unas palabras con otras para formar enunciados, oraciones, el discurso en general* (Beristáin 1976, 337).

Con base en lo anterior se intenta un análisis sintáctico del “Preludio No. 1, en do mayor, del Clave Bien Temperado” de J. S. Bach³⁸.

apariencia, pasando por alto las reglas de la armonía, puede ser precedido por un acorde con el cual guarda una relación de dominante-tónica. En otras palabras, si cada uno de los acordes de la escala se constituyera en tónica tendría necesariamente un acorde que funcionara como dominante, pues bien, este acorde dominante es el que puede aparecer precediendo a su virtual tónica. Por supuesto los acordes que funcionan como dominantes secundarias o dominantes auxiliares son los acordes del grupo tonal de dominante, por tanto no es sólo el acorde de V grado sino también el VII, ambos con o sin 7^a.

El concepto de modulación, por su parte, se refiere al cambio temporal de tónica. Por lo regular una pieza musical que está en una determinada tonalidad nunca permanece todo el tiempo en esa misma tonalidad, sino que en el transcurso el centro tonal se desplaza hacia otros sonidos. Este desplazamiento, llamado modulación, erige como tónica temporal a un nuevo sonido. Por lo general este desplazamiento tonal es temporal, pues siempre llega el momento de regresar a la tónica original. Existen gruesos tratados sobre la modulación, por lo que su estudio es arduo y escabroso, por tanto, nos limitamos a enunciar su mecanismo sin profundizar en el mismo.

³⁸ Tomado De: Bach. The – Well Tempered Clavier –Book. 1. Schirmer’s Library of Musical Classics.

PRÆLUDIUM I. 1)

(Moderato. $\text{♩} = 112$)

The image displays a musical score for a piece titled "PRÆLUDIUM I. 1)". The tempo is marked as "Moderato" with a metronome marking of $\text{♩} = 112$. The score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the treble clef, often with slurs and ties. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and single notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



Este prelude se basa en una sucesión de acordes en forma de arpeggios³⁹. Cada acorde aparece dos veces dentro de cada compás, por lo que para el análisis se considera como si fuera

³⁹ Cuando los sonidos que conforman un acorde son ejecutados de manera sucesiva, uno después de otro, se nombra como arpeggio.

sólo uno. En el cuadro 25 se transcriben estos mismos arpeggios, escribiéndolos como acordes (sonidos simultáneos) para su mejor comprensión. Así mismo, se realiza el cifrado de los acordes que aparecen en el prelude.

The image displays three systems of musical notation for the first 30 measures of the Prelude No. 1. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with vertical lines indicating chord changes. Below each system is a red line connecting chord symbols. The symbols are: I, II7, V7, I, VI II, V7, I, IV7, II7, V7, I (measures 1-11); (VII7), II, VII7, I, IV7, II7, V7, I, (V7), IV, (VII7), VII7 (measures 12-23); V, I, V, (VII7*), I, V, I, IV, V (measures 24-30).

Cuadro 26. Tabla de acordes del prelude No 1 Del Clave Bien Temperado de Bach

En el cuadro 27 aparecen los acordes ordenados en estado fundamental, es decir estableciendo sus sonidos por terceras a partir de la fundamental, mientras que en el prelude algunos de ellos aparecen en inversión, esto es, acomodando sus sonidos en orden diverso.

Además, algunos sonidos aparecen duplicados dentro del acorde, lo cual no afecta en nada su estructura. Por ejemplo: el acorde II7 consta de los sonidos D-F-A-C (así esta representado en el cuadro 27), pero en el preludio aparecen C-D-A-D-F. Si se eliminan los sonidos duplicados y se acomodan por terceras vemos que efectivamente se trata del acorde D-F-A-C. Lo mismo sucede con otros acordes que aparecen invertidos. El cuadro 26 muestra el conjunto total de los acordes que aparecen en el preludio, eliminando las que aparecen repetidos, además, se especifica la tonalidad a la que pertenece cada uno de ellos. Se señalan también las dominantes auxiliares que en el cuadro aparecen entre paréntesis.

A													
G# Ab										*			
G								*					
F# Gb													
F			*							*			
E				*				*			*		
D# Eb													*
D			*			*				*			
C# Db													
C	*	*		*	*			*			*		*
B			*			*	*			*			
A# Bb									*			*	
A		*		*	*			*			*		*
G# Ab													
G	*		*			*	*		*			*	
F# Gb					*								*
F		*									*		
E	*						*		*			*	
D# Eb													
D		*			*								
C# Db									*				
C	*						*					*	
	I	II7	V7	VI	V7 de sol	I de sol	IV7 de sol	II7 de sol	VII7- del II de do	VII7- de do	IV7 do	V7 del IV	VII7 del V
Cuadro 27. Tabla de acordes que aparecen en el Preludio, colocados en estado fundamental													

Al analizar el preludio se observar, en primer lugar, que éste consta de 9 progresiones armónicas perfectamente delimitadas por la presencia del acorde de primer grado en el inicio y en el final de cada segmento. La estructura sintáctica de cada progresión queda como sigue:

Número de progresión	Grupos tonales que intervienen en cada progresión.			
	Tónica	Subdominante	Dominante	Tónica
1	I	117	V7	I
2	1- VI	VI-II	V7	I
3	I	IV7-II7	V7	I
4	I	(VII7- II)* II	VII7	I
5	I	IV7-II7	V	I
6	I	(V7- IV) IV	(VII7-) VII7- V	I
7	I		V	I
8	I		V	I
9	I	IV	V	I

Cuadro 28. Las progresiones armónicas del preludio No 1 del Clave Bien Temperado de Bach

La progresión No 1 es trimembre, está integrada por los tres grupos tonales. El II y el V aparecen con 7^a.

La progresión No 2 es modulante. Su estructura comprende los tres grupos tonales, sólo que inicia en do mayor y termina en sol mayor. En el comienzo de la progresión aparentemente aparecen dos acordes del grupo tonal de tónica (I y VI de do mayor), sin embargo, el VI grado de do mayor es, al mismo tiempo, II de sol mayor. Si el VI de do se considera II de sol, entonces la nueva tonalidad se aborde a partir del grupo tonal de subdominante, a este acorde sigue uno de dominante y se cierra la progresión en el I grado, tónica de la nueva tonalidad. Este procedimiento para modular es llamado: modulación por acorde común, por acorde pivote o por acorde equívoco, y es de uso corriente entre los compositores barrocos.

La estructura de la progresión No 3, en sol mayor, también es trimembre. Contiene en su conformación acordes de los tres grupos tonales. El grupo tonal de tónica está representado únicamente por el I grado, mientras que la siguiente función tonal constituye una “frase subdominante”, pues está constituida por los dos acordes que conforman este grupo tonal (IV7 y II7). La progresión prosigue con la dominante y termina en la tónica.

En la progresión No 4 se abandona la tonalidad de sol mayor para regresar a do mayor. El regreso nuevamente se realiza a partir de un acorde de subdominante, el II grado. Este acorde

aparece precedido de un acorde perteneciente al grupo tonal de dominante VII7-, que funciona como dominante auxiliar. Una vez situados en la subdominante, la progresión prosigue con la dominante, representado por el VII7-, y termina en la tónica de do mayor.

La progresión No 5 está estructurada exactamente igual a la No 3, sólo que la 5 está en do mayor, mientras que la 3 está en sol mayor.

La progresión No 6 presenta cierta complejidad en su estructura. Se trata de una progresión trimembre en donde el grupo tonal de tónica aparece representado sólo por el I grado. Siguiendo a la tónica aparece la subdominante precedida de su dominante auxiliar. Si se considera la dominante auxiliar como un complemento o modificador de las funciones, entonces en esta progresión la subdominante está constituida también por una “frase”, al igual que la dominante, pues ésta también aparece precedida de su dominante auxiliar, además de que aparecen los dos acordes que conforman este grupo tonal, (VII7-V7). La progresión cierra con el acorde de I grado.

Las progresiones 7 y 8 son bimembres. Sólo están conformadas por dos de los grupos tonales (I-V-I). La 7 presenta una dominante auxiliar que resuelve de forma extraordinaria. Después del V aparece su dominante auxiliar que resuelve sobre el I. La progresión 8 finaliza sobre un primer grado cuya estructura interna pertenece a una 7ª de dominante, por tanto se constituye en dominante auxiliar del IV en la siguiente progresión.

Finaliza el preludio con una progresión armónica trimembre que comprende los acordes pertenecientes a los tres grupos tonales (I-IV-V-I)

CONCLUSIÓN

Las interrogantes planteadas como centro del problema a resolver en esta tesis: ¿es la música uno de tantas manifestaciones del lenguaje humano, una de tantas formas de expresión para considerarla como materia de la lingüística?, y ¿habrá suficientes analogías entre lengua y música para hacer posible que la gramática lingüística, como estudio de la forma y función de las palabras en la lengua, pueda aplicarse a la descripción de estos mismos aspectos en la armonía tonal?, han sido resueltas afirmativamente. Se puede concluir, por tanto, que efectivamente la música es uno de tantos lenguajes utilizados por el ser humano como instrumento de comunicación y expresión; que la música guarda una gran similitud con la lengua y que se pueden aprovechar esas semejanzas para describir las estructuras armónicas de la música tonal a partir de la gramática de la lengua.

En efecto, aunque el propio Saussure tuvo dificultades para dar una definición precisa de lenguaje, pues un concepto “multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico (...), individual y social”, siempre es difícil de precisar, la definición general de Martinet: “el lenguaje designa propiamente la facultad que tienen los hombres de entenderse por medio de signos vocales”, permite incluir a la música dentro del concepto de lenguaje. De lo anterior se concluye que la facultad es una, pero su actualización es heterogénea. Entre los diversos modos concretos de comunicación está la lengua como el instrumento de comunicación más complejo en su estructura. Y está también la música cuyo carácter sistemático es tanto o más complejo que el de la lengua. Si la lengua es una actualización de la facultad de comunicación humana, la música también lo es, es decir, que entre los diversos medios de comunicación o estimulación que derivan de la facultad abstracta de lenguaje y que adquieren carácter sistemático, está la música, la cual, al igual que la lengua, utiliza la energía acústica para estimular no la mente sino el sentimiento, y este estímulo comunicativo se hace con fines diversos.

En realidad, la gran analogía entre la música y la lengua se presenta en casi todos sus niveles estructurales: fónico, morfosintáctico, semántico y pragmático lo que hace posible la descripción de las estructuras armónicas a partir de la gramática de la lengua.

La música tonal coincide con la lengua en los siguientes aspectos:

- a) En el plano fónico ambas utilizan el sonido como sustancia de la expresión. Las dos poseen un sistema fonológico propio.
- b) Ambas son lenguajes doblemente articulados.
- c) Música y lengua pueden considerarse como lenguas particulares entre la diversidad de lenguas.
- d) Las dos poseen una estructura gramatical y una disciplina lingüística que la estudia.
- e) El concepto de palabra como signo lingüístico es equivalente al acorde en la armonía tonal como “signo armónico”. Los dos signos poseen un significante y un significado; una expresión y un contenido, y en este último aspecto, hay una gran coincidencia con la sustancia y forma de ambas. Además, se advierte cierto grado de arbitrariedad en el signo musical.
- f) Las propiedades generales del lenguaje que propone Hockett pueden aplicarse a las dos y sólo en la reflexividad difieren, pues no se puede hablar de música utilizando la música como lenguaje.

Todo esto permite describir las estructuras armónicas desde la morfología y la sintaxis de la lengua. Música y lengua, por tanto, son análogas en virtud de su “forma” y “expresión”. Son diferentes porque la música no tiene un significado conceptual como la lengua, aunque sí tiene sentido, y un contenido emocional y sensitivo. Esta analogía determina, en cierto sentido, la influencia de una sobre la otra; la “lengua significativa” influye sobre la “lengua sensitiva” y justifica, de alguna manera, su desarrollo paralelo. Así, se refutan las afirmaciones de Lerdahl,

Fred y Ray Jackendoff, autores que dicen que la teoría musical no se parece a la teoría de la lengua, ya que se demostró que la música tonal en particular posee una estructura muy similar a la estructura del lenguaje verbal; y por tanto, su teoría es similar a la de la lengua.

BIBLIOGRAFÍA DE LINGÜÍSTICA

ALARCOS LORACH, EMILIO: *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, n. d.

—*Fonología Española*. 4ª ed. Madrid: Gredos 1968.

ALCARAZ VARO, ENRIQUE y María Antonia Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel, 1997.

BACH, EMMON. *Teoría sintáctica*. Barcelona: Anagrama, 1976.

BENVENISTE ÉMILE. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1982.

BERISTÁIN HELENA. *Gramática estructural de la lengua española*. México: UNAM, 1984.

—*Diccionario de retórica y poética*. 8va. ed. México: Porrúa, 2001.

—*et al. Español*. 1º, 2º y 3º grado. Educación Media Básica. México: Limusa, Noriega Editores, 1976.

CASSIER, ERNEST. *Antropología filosófica*. México: FCE, 1965.

CERDA, RAMÓN. *Lingüística Hoy*. Barcelona: Teide, 1979.

DE TERESA OCHOA, ADRIANA y Gustavo Jiménez Aguirre. *Teoría Literaria*. Selección de lecturas. México: UNAM, 2002

ESCARPANTER, JOSÉ A. *Ortografía moderna*. México: Cumbre, 1981.

GARCÍA SANTOS, J. F. *Sintaxis del español. Nivel de perfeccionamiento*. Santillana, Universidad de Salamanca, n.d.

GILI Y GAYA, SAMUEL. *Curso superior de sintaxis española*. 15ª ed. Barcelona: Biblograf, 1985.

—*Elementos de fonética general*. Madrid: Gredos, 1962

GUIRAUD, PIERRE. *La gramática*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.

GUTIERREZ ORDÓÑEZ, SALVADOR. *Principios de sintaxis funcional*. Madrid: Arco Libros, 1997.

HALA, BOHUSLAV. *La sílaba, su naturaleza, su origen y sus transformaciones*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto “Miguel de Cervantes”, 1966.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO *et al. Metodología de la investigación*. Chile: Mc Graw- Hill Interamericana, 2004

HOCKETT, CHARLES F. *Curso de lingüística moderna*. Argentina: EUDEBA, 1976.

IVELIC, K RADOSLAV. *Fundamentos para la comprensión de las artes*. Chile: Universidad Católica de Chile, 1997.

LÓPEZ MORALES HUMBERTO. *Introducción a la lingüística generativa*. Madrid: Alcalá, 1974.

LOTMAN, YURI M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: ISTMO, 1970.

LUNA TRAILL, ELIZABETH. *Morfosintaxis I Selección de Lecturas*. México: UNAM, 1997.

— *Morfosintaxis II Selección de Lecturas*. México: UNAM, 1998

LYONS, J. *El lenguaje y la lingüística*, Madrid: Teide, 1984.

MARTINET, ANDRÉ. *Elementos de lingüística general*. Madrid; Gredos, 1984.

MARTÍNEZ CELDRÁN, EUGENIO. *Bases para el estudio del lenguaje*. España: Octaedro 1995.

MERANI, ALBERTO. *El lenguaje*. México: Grijalbo, 1980.

MORRIS, CH. Y MAISTO, A. *Introducción a la Psicología* 10ª ed. México: Pearson Educación, 2001.

NAVARRO TOMAS, TOMÁS. *Pronunciación española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.

P. H., MATTHEWS. *Morfología*. Madrid: Paraninfo, 1979.

PALACIOS SIERRA, MARGARITA. *Fonética y fonología*. Selección de Lecturas. México: UNAM, 1997.

PELLICER, DORA y Silvia Vázquez Vera. *Selección de lecturas, Lingüística general I*. México: UNAM, 1996

QUILIS, A. y FERNÁNDEZ, J. *Curso de fonética y fonología españolas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

QUILIS, ANTONIO. *Curso de fonética y fonología española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

—*Fonética acústica de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1988.

ROCA PONS, JOSÉ *Introducción a la gramática*. 2ª ed. Barcelona: Teide, 1980.

SAUSSURE, FERDINAND DE. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1988.

SCALISE, SERGIO. *Morfología generativa*. Madrid: Alinaza Editorial, 1987.

SNELL, BRUNO. *La estructura del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

VENDRYES, J. *El lenguaje (Introducción lingüística a la historia)* México: UTEHA, 1958.

BIBLIOGRAFÍA DE MÚSICA

AGUILAR, MARÍA DEL CARMEN. *Aprender a escuchar música*. España: A. Machado Libros, 2002.

BERNAL JIMÉNEZ, MIGUEL. *La técnica de los compositores. El estilo melódico armónico*. Tomo 1. México: JUS, 1950.

CANDÉ DE, ROLAND *Historia universal de la música*. España: Aguilar, 1981.

CARRILLO PAZ, GUSTAVO Y FERNANDO CATAÑO M. *Temas de cultura musical*. México: Trillas, 1964.

CONZALEZ MARTÍNEZ, JUAN MIGUEL *.El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. España: Universidad de Murcia, 1999.

CHÁVEZ, CARLOS. *El pensamiento musical*. México FCE, 1961.

ESTRADA, JULIO y Jorge Gil. *Música y teoría de grupos finitos (tres variables booleanas)*. México: UNAM, 1984.

HAMEL, FRED Y MARTÍN HÜRLIMANN. *Enciclopedia de la música*. México: Grijalbo, 1987.

LA RUE, JAN. *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books, 2004.

LERDAHL, FRED Y RAY JACKENDOFF. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal, S. A., 2003.

MATEU, MIGUEL ÁNGEL *Armonía practica*. Madrid, Real Musical, n.d.

PALMA, ATHOS. *Tratado completo de armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C. 1941.

REGELSKI, THOMAS A. *Principios y Problemas de la Educación musical*. México: Diana, 1980.

RETI, RODOLPH. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX. Madrid: RIALP, 1965.

ROWELL, LEWIS. *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires: Gedisa, 1985.

SALZER, FÉLIX. *Audición estructural* Madrid, Real Musical, n.d.

— *El contrapunto en la composición. El estudio de la conducción de las voces*. España: Idea Books, 1999.

SCHOENBERG, ARNOLD. *Tratado de armonía* Madrid, Real Musical, 1974.

— *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1951.

— *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990.

— *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical, 1989.

STORR, ANTHONY. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. España: Paidós Ibérica, 2002.

VALLS GORINA, MANUEL. *Para entender la música*. España: Alianza, 2003.

PÁGINAS DE INTERNET

ADORNO, THEODOR W. *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*..

www.udp.cl/humanidades/pensamiento/docs/03/Adornomusica.

ANTONI DEFEZ I MARTÍN <http://www.filosofia-internet.net/defezweb-net>

CAMPOS, JOSÉ LUIS. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n41/jlcampos.html>

CARTAS MARTÍN, IVÁN. *Retórica Musical El madrigal “Io pur respiro”*

<http://www.icono14.net/revista/num5/articulo8.7.htm>

ELEMENTOS QUE INTERVIENEN EN LA COMUNICACIÓN

<http://descargas.cervantesvirtual.com>

GUTIÉRREZ, JOSÉ CARLOS

http://www.pucp.edu.pe/publicaciones/rev_aca/estudios_filosofia/num5/expresion_sentido.

JONATHAN TENNENBAUM. *Bach y Kepler: el carácter polifónico del pensamiento veraz*: <http://wwwschillerinstitute.org>

JOSÉ MARÍA QUINTANA CABAÑAS,

<http://www.ub.es/div5/site/pdf/ponencia2/quintana2>.

MARTÍNEZ, ISABEL CECILIA. *La Prolongación como un constituyente estructural en la audición Musical Atenta*

<http://www.sacom.org.ar/secciones/primera/Papers/Martinez/Martinez.htm>

MIRAGLIA, DANIEL ANTONIO <http://www.artnet.com>

LA INFORMÁTICA EN LA ERA ACTUAL. Universidad Tecnológica de México:

<http://members.fortunecity.es/hazm1/antecedentes.html>

LÓPEZ CANO, RUBÉN. *Ars Musicandi*. <http://www.geocities>)

LOTMAN, YURI M.. *El arte como lenguaje* <http://sisbib.unmsm.edu.pe>

RAUL ECHAURI <http://dspace.unav.es/retrieve/2200/echauri90.pdf>

<http://www.artnet.com.br/pmotta/textos.htm>

<http://www.sacom.org.ar/secciones/primera/Papers/Martinez/Martinez.htm>

(<http://www.xtec.es/~fchorda/civiweb/b1/15.htm>)

http://www.ediuoc.es/libroweb/3/13_3.htm

<http://elies.rediris.es/elies4/Cap5.htm>

<http://www.ub.es/div5/site/pdf/ponencia2/quintana2.pdf>

<http://webs.uvigo.es/h06/web575/lcaXX/temas/text-estr.htm> 15-02-07