Universidad de Los Andes

Facultad de Humanidades y Educación

Maestría en Lingüística

Elementos de semiótica musical: Análisis semiótico del *Dies Irae* del Réquiem de W. A. Mozart y del *In Paradisum* del Réquiem de G. Fauré. Correspondencia semántica-expresiva de sus textos latinos y composición musical.

www.bdigital.ula.ve

Requisito parcial para optar al título de *Magister Scientieae* en Lingüística

Tutor: Dr. Valmore Agelvis

Autor: Lic.Yury Rodríguez

Mérida, Venezuela- Febrero del 2013

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

RESUMEN

Esta tesis se plantea unos de los desafíos más complicados de la semiótica que es el tema del significado en la música. No existiendo en su sistema de signos un isomorfismo entre los significantes y los significados como ocurre en el signo verbal, buscamos otros caminos para explicar su sistema de comunicación. Esta tesis plantea las distintas posturas de artistas y lingüistas acerca del referente en la música y rastrea los modelos más importantes del signo, a saber: la tradición triádica de Pierce, el binarismo saussureano y finalmente la semiótica de la segunda generación en el magisterio de Algirdas Greimas y Jacques Fontanille. Nos valemos del *Dies Irae* de Mozart y del *In Paradisum* de Fauré para hacer ver la correspondencia patémica entre los textos y la expresión musical que los compositores han concebido para ellos. El análisis de los textos, siguiendo el modelo de las pasiones, y el análisis del estilo y estructura de las composiciones nos revelarán que la significación en la música está en la expresión, nos revelarán que la música no es un sistema semiótico sino una superposición de sistemas semióticos.

Palabras claves: Semiótica de las pasiones, referente, significado, correspondencia, isomorfismo, música, Mozart, Fauré.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

ABSTRACT

This thesis faces one of the most difficult challenges in semiotics, that is the meaning in music. The music sign does not show isomorphism between the significant and the signifier as the verbal language does, because of that we set forth to find other ways to explain its communication system. This investigation presents the different views of some artists and linguists about the referent in music and follows the track of the most important semiotic models as the triadic tradition of Peirce, the binary structuralism of Saussure and the semiotics of passions proposed by Algirdas Greimas and Jacques Fontanille. We chose Mozart´s *Dies Irae* and Faure´s *In Paradisum* to show the pathemic correspondence between the texts and the musical expression that these composers conceived for them. The texts analysis, following the model of the passions semiotics, and the musical analysis of the compositions will reveal that the meaning in music lies in the expression. It will reveal also that music is not a semiotic system but a superposition of semiotic systems.

www.bdigital.ula.ve

Keywords: Semiotics of the passions, referent, meaning, correspondence, isomorphism, music, Mozart, Faure.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Valmore Agelvis por su paciencia y sapiencia inagotable, su magisterio me ha acompañado desde la infancia.

Al Doctor Hernán Martínez por su confianza y su don para inspirar optimismo.

A los Maestros Luis Alfonso Rodríguez Abreu y Simón Rodríguez Porras por el conocimiento que me brindaron en el arte de la armonía.

A la Doctora Carmen Luisa Domínguez y al Doctor Vaskén Kazandjian, faros salvadores en las tempestades de la maestría.

A Katerine de Jong, voz de aliento amoroso en las noches insomnes de redacción sin fin.

A todos aquéllos que presentes o silentes ofrecieron sus hombros para apoyarme en la dificultad e incertidumbre.

Yury Daniel Rodríguez Abreu

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Mérida, 1 de marzo de 2013

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....1

II. MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES.....10

II.1 Principios teóricos.....10

II.1.2 El problema del referente en la música.....13

II.1.3 Valores sociales y culturales en la construcción del sentido musical.....17

II. 1.4. Denotación, connotación y contexto.....19

II. 1.5. Post-estructuralismo o semiótica de las pasiones.....20

Simbolismo y Semisimbolismo.....24

II. 1.6. Poiesis y Estesis.....28

II. 1.7. El lenguaje verbal como modelo de todas las semióticas

.....33

II. 1.8 Elementos que componen la obra musical.....39

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II. 1.8.1 El ritmo……...…39

La naturaleza del ritmo……...41

Ritmo y tempo……42

Ritmo y métrica (metro)……43

Interacción del ritmo con la melodía y la armonía……46

Tiempos fuertes y tiempos débiles……46

II. 1.8.2 La Melodía

Definición y Orígenes……49

Conceptos Generales……..49

Estructura y Diseño……50

Melodía y Armonía……51

Estilo……...52

II. 1.8.3 Tonalidad

Definiciones……53

Cadencias……55

Consonancias y Disonancias……..60

Modos y acordes mayores y menores……....61

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II.2 ANTECEDENTES.....68

II. 2.1 De la imitación y la expresión. Siglo XVIII.....68

II. 2.2 De la emoción. Siglo XIX.....72

II. 2.3. Semiótica del siglo XX. Los sistemas de signos.....73

II. 2.4. Los signos naturales y los signos artificiales.....75

II. 2.5 Los signos verbales y los signos no verbales.....77

III. METODOLOGÍA.....83

IV. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTILO MUSICAL DEL SIGLO XVIII. W. A. MOZART.....89

IV. 1.1 El siglo XVIII y la Ilustración.....89

IV. 1.2 El ideal musical del siglo XVIII.....91

IV. 1.3 Nuevos conceptos de melodía y armonía.....92

IV. 1.4 La sonata clásica.....94

IV. 1.5 Música sacra.....95

IV. 1.6 Wolfgang Amadeus Mozart.....96

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

V. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTILO MUSICAL DE G. FAURÉ

V. 1.1 Clasicismo y Romanticismo.....100

V. 1.2 Nuevas corrientes en Francia.....101

V. 1.3 La tradición francesa.....102

V. 1.4 Gabriel Fauré.....103

VI. ANÁLISIS SEMIÓTICO Y MUSICAL DEL *DIES IRAE* DEL RÉQUIEM DE W. A. MOZART Y DEL *IN PARADISUM* DEL RÉQUIEM DE G. FAURÉ. CONFRONTACIÓN EXPRESIVA DE DOS TEXTOS Y DOS MOVIMIENTOS CONTRASTANTES

VI. 1.1 El poema de Tomás de Celano.....105

VI. 1.2 Análisis semiótico del poema *Dies Irae*.....110

VI. 1.3 La antífona *In Paradisum*.....120

VI. 1.4 Análisis semiótico de la antífona *In Paradisum* 122

VI. 1.5 Análisis tímbrico y rítmico del *Dies Irae*.....129

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

VI. 1.6 Análisis armónico del *Dies Irae*.....139

VI. 1.7 Análisis melódico y métrico del *Dies Irae*.....147

VI. 1.8 Análisis tímbrico del *In Paradisum*.....153

VI. 1.9 Análisis armónico del *In Paradisum*.....160

VI. 1.10 Análisis melódico y métrico del *In Paradisum* 164

VII. CONCLUSIONES.....169

VIII. REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS.....173

IX ANEXOS.....179

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

I. INTRODUCCIÓN

La *semiología* como la llamaron en sus inicios los europeos latinos, siguiendo la terminología empleada por Saussure, o la *semiótica* como la calificó el mundo anglosajón y germánico, siguiendo el término usado por Ch. Pierce, es una ciencia de reciente data si se la compara con otros miembros de la familia de las ciencias. Ferdinand de Saussure hablaba de ella como una ciencia del futuro, en una época en la cual la semiología no se conocía como disciplina de estudio. Es sólo en la segunda mitad del siglo XX que se desarrollan los estudios sistemáticos de esta nueva ciencia. Estos estudios semiológicos han desplegado una variedad muy grande de tendencias según los intereses de investigación que se planteen, razón por la cual no se puede hablar de corrientes de pensamiento definidas. Algunos semiólogos, como López Cano (2007), consideran que no existe tal ciencia semiótica, sino estudios diversos que comparten un interés común por los procesos de significación y usan la noción de signo como constructo teórico.

www.bdigital.ula.ve

Hemos mencionado a dos de los más importantes pensadores de la semiología y de la lingüística, el lógico norteamericano Ch. S. Pierce (1839-1914) y el lingüista suizo F. de Saussure (1857-1913) considerados los pilares fundadores de la semiótica. Estos pensadores abrieron dos vertientes en el estudio de los signos: una vertiente lógica-referencialista desarrollada por el primero y una vertiente estructuralista iniciada por el segundo. La concepción social que Saussure tuvo de la semiología hace que el marco dentro del cual se inscriben los diferentes sistemas de signos sea muy amplio. Su ámbito de acción abarcaría tanto el dominio de los signos verbales como el de los no verbales, lo que le permite o autoriza estudiar los procesos de significación de diversos discursos, como los discursos musicales. La reflexión que plantea esta investigación se ubica en los dominios de la semiótica, específicamente de la semiótica de la música.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En este marco de ideas, consideramos que el discurso musical es una expresión comunicativa del ser humano y, por tanto, considerado un mensaje codificado en un sistema de signos. Como hecho semi-simbólico la música tiene el potencial de referirse a algo que está parcialmente determinado por valores culturales e individuales, esa función referencial nos lleva directamente al problema de la significación, del sentido. El semisimbolismo es un concepto central de esta tesis que deberá ser ampliado en el marco teórico que sigue a esta introducción.

Signo, sentido y universos significantes.

Para el semiólogo el mundo es un complejo tejido significante, ya que todo lo que éste contiene es susceptible de ser interpretado por el hombre para poder desenvolverse exitosamente dentro él. Esta visión holística del signo nos hace considerar a la lingüística como una de las tantas ciencias tributarias del gran río semiótico que forma el cuerpo significante del mundo. Sin embargo, a pesar de ser una sustancia significante entre muchas otras, el lenguaje verbal ha servido de primer modelo para el estudio de todas las demás semióticas por erguirse como el más importante medio de comunicación humana.

www.bdigital.ula.ve

Dentro de esta gran variedad de universos significantes no lingüísticos incluimos a la música, emparentada con otras sustancias de significación pero con una organización estructural distinta. A propósito de estas formas de expresión no verbales Fabbri (2000:44) nos dice:

> [...] hay una organización del pensamiento al margen de la expresión inmediatamente lingüística. Dicho de otra forma, existe una organización de contenidos lingüísticos, si se quiere de los conceptos, al margen del hecho de que se interprete a través de una sustancia de la expresión. Lo cual significa que es posible que unas formas de signos distintas del lenguaje verbal sean capaces de organizar formas del contenido, o significantes, que el lenguaje verbal no es necesariamente capaz de transmitir. Algo que por otro lado no es tan nuevo, solo que no estaba contemplado en la organización teórica de la primera semiología, la cual, por

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> definición suponía que sólo lo que es decible es de alguna manera pensable.

La reflexión de esta tesis girará pues en torno a las siguientes preguntas: ¿Tiene la música sentido? ¿Cuáles son sus efectos de sentido? ¿Cuáles son sus referentes? ¿Cuáles son los componentes que constituyen la estructura de la música y qué rol tienen éstos en el proceso semiótico?

Estas son las preguntas que guiarán al lector hacia el propósito de esta investigación que se desarrolla dentro de los dominios de la semiótica de la música y por tanto se enfrenta con el problema del sentido en el discurso musical. Tenemos el propósito de entender cómo la música, considerada una sustancia significante, es capaz de hacer relacionar en el oyente ideas, sensaciones, sentimientos, valores culturales y experiencias individuales. Estas consideraciones nos ofrecen la posibilidad de realizar un análisis semiótico de las obras que hemos seleccionado, a saber el *Dies Irae* del Réquiem de W. A. Mozart y el *In Paradisum* del Réquiem de G. Fauré. Nattiez (1990) a este respecto habla de los posibles interpretantes o conceptos que el individuo asocia cuando se encuentra frente al hecho musical.

www.bdigital.ula.ve

El signo y la música.

Las dificultades que se presentan en la búsqueda de sentido en los discursos musicales se acentúan debido a que el modelo que se emplea para estudiarla parte de un modelo lingüístico, de carácter fundamentalmente verbal, tal como propone el pensamiento estructuralista de la primera generación. Éste concibe al signo como una entidad binaria compuesta por un significante (imagen acústica) y un significado (concepto), esta concepción complica el problema de la significación en la música porque resulta muy difícil definir el concepto (significado) dentro de su discurso. Barthes (1982) semiólogo de la escuela estructuralista, considera que

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

todo fenómeno significativo es una expansión de la verbalidad y resuelve el problema del concepto del referente en la música identificando a éste con el mismo cuerpo. Para el maestro francés "el cuerpo pasa a la música sin más mediación que el *significante*" (Barthes 1982: 273)

Por otro lado, existe la posición referencialista basada en la larga tradición triádica que describe la significación por medio de la cooperación entre un signo o *representamen,* un objeto que puede ser concreto o abstracto y el concepto o *interpretante* de este objeto (Eco 1988: 38). Esta perspectiva desarrollada por Pierce resulta más amplia al compararla con la concepción binaria del saussurianismo, lo que la hace más adecuada en muchos casos para resolver los problemas que se plantea la semiótica de la música. No obstante la mayor amplitud epistemológica de las ideas de Pierce para tratar problemas relacionados con discursos no verbales, éstas no llegan a concretarse en un modelo definido. En consecuencia, será la semiótica de las pasiones propuesta por Greimas y Fontanille la que en último término nos servirá como sostén teórico de todos los análisis semióticos de las obras aquí presentadas.

www.bdigital.ula.ve

Del corpus de estudio.

Hablar de la capacidad o potencial que tiene la música para generar sentido supone una labor muy extensa, esto nos obliga necesariamente a delimitar el objeto de estudio si deseamos obtener un resultado preciso. La música, como medio de expresión humana, se manifiesta de tantas maneras como culturas existen, pero además su forma no solamente se distingue por sus particularidades culturales sino también por los cambios diacrónicos que se producen en ella y determinan su estilo. Para delimitar el objeto de estudio de esta tesis se han seleccionado dos movimientos, como se dijo anteriormente, de dos obras del repertorio universal académico: el *Dies Irae* del Réquiem de Wolfgang Amadeus Mozart y el *In Paradisum* del Réquiem de Gabriel Fauré. Los movimientos que

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

se han escogido nos permitirán comprender cómo el mismo tema, misa de difuntos, puede ser tratado de modos distintos para crear estas dos composiciones que se oponen en su estructura e intensión comunicativa.

Hemos dicho que la música puede tener tantas manifestaciones como culturas hay y además que su forma cambia con el paso del tiempo, es decir, al igual que la lengua, cambia diacrónicamente. Por esta razón, hemos considerado que las obras que se someterán a análisis se adecúan muy bien al propósito de esta investigación. Cada una ellas pertenecen a épocas diferentes, lo que explica en parte por qué la forma y el estilo de estas dos misas de difuntos se manifiestan de manera distinta. Las relaciones referenciales y pasionales que suscitan son de índoles muy diferentes, lo que genera diferentes conceptos o interpretantes en la mente del oyente.

El artista, a través del medio que use para expresarse, siempre quiere significar algo. Gabriel Fauré en su réquiem es explícito en ese sentido, él solía decir que quería componer algo distinto a lo que la tradición de la misa de difuntos prescribía. Nectoux (2004) nos comenta que Fauré quiso darle a la muerte un sentido no de tragedia como es lo habitual, sino de serenidad y liberación.

Uno de los caminos que elige Fauré para lograr este cambio paradigmático en la forma de tratar el tema de la muerte en la misa de difuntos es omitir la secuencia tradicional que incluye el Día de la Ira, y poner en su lugar otro movimiento: In *Paradisum* (en el paraíso), movimiento sereno cuyo texto describe la bienvenida de los ángeles al paraíso.

Mozart, por el contrario, siguiendo la estructura tradicional del réquiem, incluye la secuencia completa encabezada por el *Dies Irae*. Esta secuencia expresa la tragedia de los pecadores condenados al fuego eterno, episodio descrito en la biblia en el juicio final. Resulta de gran provecho enfocar nuestro análisis sobre obras que combinen texto escrito con música ya que esto nos permite apreciar cómo el compositor utiliza los paradigmas estilísticos de la música para construir

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

discursos musicales cuya propuesta expresiva vaya de la mano con la expresión que demanda el texto escrito. Estos paradigmas estilísticos encuentran su expresión en unidades estructurales como el timbre, el acento, la métrica, el ritmo, la velocidad, la intensidad, la armonía (música tonal) y la melodía (altura).

(Nattiez 1990:102) habla del campo referencial de la música como un "vasto y heterogéneo horizonte", es decir, el significado de la música tiene una dimensión muy diversa porque ella alberga asociaciones complejas que van desde la cultura y la sociedad hasta operaciones psicológicas individuales. De modo que el espectro referencial de la música puede pasar de lo más abstracto a lo más explícito, los referentes pueden ser externos a la obra musical o la obra misma puede ser su propio referente.

Confrontando y cotejando las obras que hemos seleccionado comprenderemos cómo cada compositor, haciendo diferente uso de la armonía, de la métrica, de los ritmos, de la orquestación (timbres) y de los tempos es capaz de producir diferentes efectos de sentido en el (ser) oyente.

www.bdigital.ula.ve

Podemos entrever, luego de estas consideraciones, que esta será una investigación descriptiva y cualitativa. El procedimiento metodológico que se empleará en esta investigación supone una revisión de los aspectos teóricos asociados a la semiótica de la música. Luego, se realizarán los análisis semióticos de los textos escritos de ambas obras y finalmente se efectuarán los análisis de las estructuras armónicas, estructura métrica, de los tempos, orquestación y coros del *Dies Irae* y en *Paradisum*. El análisis de los textos que hemos mencionado se hará conforme a los conceptos fundamentales de la semiótica de las pasiones propuestos por Greimas, Fontanille y Fabbri.

No escapan al propósito de esta investigación el contexto histórico, la tradición y la estética en las cuales fueron compuestas estas obras cuya omisión implicaría dejar a un lado importantes elementos que intervienen en el proceso de significación.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Resulta decisivo entender que los análisis semióticos no se preocupan tanto por definir el significado de algo sino más bien por entender los **procesos** que producen estos significados. Es por ello que esta tesis se muestra como un estudio descriptivo de dos corpus que se oponen.

El problema de la *semanticidad* de la música, entendida bajo la óptica de los modelos lingüísticos estructuralistas, no siempre arroja luces para el entendimiento de la significación en la música. En consecuencia hemos comprendido que la *semanticidad* de la música, vista desde esta óptica, debe dejar de ser una preocupación aislada para convertirse más bien en uno de los rasgos de un proceso más amplio y complejo, a saber: el proceso semiótico entendido como la correlación de componentes.

En la medida que esta investigación fue desplegándose nos dimos cuenta que ésta no debía tratarse del estudio de las cualidades aisladas de cada obra, sino más bien de un estudio integrado que se propone describir el funcionamiento de sus partes constituyentes y su potencial para generar significados en el oyente.

www.bdigital.ula.ve

Si bien esta investigación no pretende tener un enfoque filosófico de la música, es inevitable que siendo una investigación de índole cualitativa no entrañe un aspecto fenomenológico en su desarrollo. En este sentido observaremos la obra de arte como se muestra en su manera originaria, no solo aplicando la metodología analítica sino también la reflexión estética. Un poco como entendía Edmund Husserl la fenomenología: descriptiva y observando la esencia del objeto.

La orientación teórica de las semióticas que nacieron luego de la lingüística se apoya en los postulados de los representantes más relevantes de esta ciencia que nace en la segunda mitad del siglo XIX, con Saussure en Europa y Pierce en Norteamérica. Las bases teóricas de esta tesis, en consecuencia, se apoyará sobre un amplio abanico de autores y sus pensamientos como *La semiótica de las pasiones* (1994) de Greimas- Fontanille, *El giro semiótico* (2000) de Fabbri , la

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

semiología translingüística de Roland Barthes en su obra *L´obvie et l´obtus* (1984), las semiótica de Umberto Eco expuesta principalmente en su *Tratado de semiótica general* (1988), la semiótica de la música de Jean Nattiez descrita profusamente en su libro *Music and Discourse* (1999) y los conceptos lingüísticos de Román Jakobson, entre muchos otros. A través de ellos comprendemos que todos los fundamentos teóricos de la semiótica de la música encuentran su asidero en sus obras y postulados.

Antecedentes

Los antecedentes de la semiótica de la música son indispensables para a tener una visión más amplia de las diferentes posturas teóricas que han tenido músicos y filósofos acerca del significado de la música a lo largo de la historia. En consecuencia, los antecedentes de esta tesis toman en cuenta las apreciaciones de algunos autores que se ubican antes de la aparición de la semiótica en el ruedo de las ciencias. La investigación nos revela que la reflexión acerca de la representación de una idea o de un sentimiento mediante un signo musical ha sido profunda desde la antigüedad.

www.bdigital.ula.ve

El siglo XVIII fue referencialista. El referencialismo se expresa en la obra de muchos autores de esta época, como Charles Avison en su *Ensayo sobre la expresión musical,* publicado en 1752.

El siglo XIX considera que la música es capaz de eludir la representación de sentimientos reales para entrar en contacto con la esencia interior de las emociones, es por lo tanto, en términos filosóficos, trascendente. Para Schopenhauer lo que expresa la música es abstracto, "puesto que no se trata de la imitación de los sentimientos sino de la esencia de éstos", posición claramente alineada con el idealismo platónico (Le Huray and Day 1981:328)

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

El siglo XX desecha el idealismo del romanticismo que cree en la expresión de la esencia de los sentimientos y de los contenidos. En este período nace la música formal que defiende la idea de que la belleza debe prescindir del contexto social, cultural y temporal. La belleza para el formalismo o "música concreta" se aprecia en las formas internas de la obra, es decir en sus cantidades, proporciones y timbres. Hanslick (1891) casi se rehúsa a aceptar la idea de que la música es un signo al considerar que la esencia de ésta es el sonido y el movimiento, sin embargo este crítico y musicólogo austríaco admite el poder de la música para despertar emociones.

Es Román Jakobson (1971) quien concilia estas posiciones referencialistas y absolutistas distinguiendo dos tipos de semiosis en función de los procesos referenciales que tienen lugar en el discurso musical. Jakobson acuña los términos *semiosis introversiva* y *semiosis extroversiva* para diferenciar los sistemas de signos cuyas referencias son inmanentes y los mensajes cuyas referencias se encuentran fuera de la obra artística. La semiosis introversiva es una característica de la función estética de los signos como el discurso musical pero esta semiosis puede coexistir e interactuar con la semiosis extroversiva.

www.bdigital.ula.ve

La aspiración de esta tesis es servir de material de consulta para el uso práctico de músicos y semiólogos. Los primeros suelen adolecer de la noción de signo y por tanto de la conciencia de la significación en la música. Los segundos suelen desenvolverse en la estricta esfera de la lingüística, limitando el horizonte de los conocimientos de la disciplina a la cual se han consagrado. Ofrecemos, de este modo, una perspectiva del problema de la significación que se suma a los ya numerosos estudios realizados en la semiótica de la música.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II. MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES

II.1 Principios teóricos.

Admitir que la música se manifiesta a través de un sistema de universos significantes nos lleva naturalmente a pensar que existe una semanticidad en la música, es decir, que la música es susceptible de activar el proceso de semiosis durante la experiencia estésica del oyente. Es importante, no obstante, hacer algunas consideraciones acerca de la semanticidad en la música ya que hay factores que distinguen la semanticidad de la música con aquélla de la comunicación lingüística. No existiendo necesariamente un código compartido entre el compositor y el oyente, como se exige entre el emisor y el receptor en la comunicación lingüística, en la música, dice Fubini (2001:14) "la comunicación se mostraría como una posibilidad y no una certeza". Para Boyce-Tillman (2003) es esta la razón por la cual un concepto de significado musical, en sentido estricto, es rechazado por los teóricos, al menos desde la visión tradicional que estima la necesidad de un proceso isomórfico en el cual el código del emisor se corresponde exactamente a la decodificación del receptor. A pesar de ello, Fubini (2001) admite la posibilidad de una *cierta semanticidad* de naturaleza contextual, dependiente de los procedimientos técnicos-expresivos elegidos por cada músico, siendo entonces una semanticidad diferente a la del lenguaje verbal o científico. En consecuencia este autor sugiere, no hablar de semanticidad en lo que a materia musical se refiere sino más bien de expresividad.

Desarrollar la idea de significación en la música tiene grandes consecuencias, decir que la música *significa* implicaría aceptar la existencia de un referente al cual el oyente se remite para dotarlo de significado. La búsqueda de soluciones a este problema nos conduce a revisar las teorías del signo propuestas por el

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

estructuralismo saussureano, la semiótica lógica de Peirce (heredera de la tradición triádica del signo) y la semiótica de las pasiones, conocida como semiótica de la segunda generación representada en las conspicuas figuras de Algirdas Greimas, Paolo Fabbri y Jacques Fontanille.

La teoría binaria de Saussure, recogida por sus alumnos en el curso de lingüística general, nos habla de un *significante* que es la imagen acústica de un concepto llamado *significado*. El problema que se nos presenta cuando hablamos de sentido en la música es justamente el *significado* o concepto del signo. ¿A qué se refiere la manifestación sonora de la música? ¿A qué conceptos o ideas?

El problema del significado en la música, dividió la opinión de musicólogos y semiólogos en dos posturas radicales y aparentemente irreconciliables. Una postura rechazaba inflexiblemente la idea de que pudieran existir referentes externos que el oyente asociara a conceptos significantes, por otro lado estaba la posición de aquéllos que no conccbían la posibilidad de que la música significara solo por la estructura de su forma o por su desarrollo normativo.

www.bdigital.ula.ve

Con el paso del tiempo y el progreso de las investigaciones, se ha aceptado que los referentes de la música pueden ser tanto inmanentes como trascendentes (en el sentido de que estos referentes están fuera de ella). En Jakobson (1971) apreciamos una de las primeras referencias de la existencia de dos tipos de semiosis en función del lugar donde se encuentran los referentes.

Semiólogos de la música como Jean Nattiez encuentran útiles las teorías del signo de Peirce recogidas en el libro *On Sign* (1991) para abordar este problema del referente, en particular con la idea del *interpretante.* El *interpretante* sería el signo que se produce en la mente del receptor como producto de la relación con el objeto percibido que genera un primer signo llamado *representamen.* En otras palabras, el *interpretante* es un segundo signo generado por la interpretación del primer signo que representa al objeto.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Dentro de la variedad de modelos que se han planteado a través del tiempo, finalmente se abrió una puerta que iluminó las sombras que impedían entender un aspecto determinante en la construcción de sentido de los signos no lingüísticos, se trata de la llamada *semiótica de las pasiones.* Esta teoría semiótica fue mostrada por primera vez al gran público en el año 1991 bajo el título de *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*. Sus autores, como se ha mencionado, fueron Algirdas Greimas y Jacques Fontanille. Su enfoque semiótico señala que "es por mediación del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido" (Greimas-Fontanille 1994:13). La consideración de las emociones humanas como fuerzas capaces de dotar al mundo de sentido ayuda a comprender mejor el problema del referente en la música. Esto le da un vuelco al asunto de la referencialidad o no de la música al pasar al sentido configurado por las emociones. Las emociones "configuran" la narratividad (ob. cit.). Las emociones son una manera de tejer el sentido que socialmente se consume como narratividad, son su sentido y su narratividad. No es sólo sonido armónico, es emoción, no como temática, sino como configuración, como materia que le da forma.

www.bdigital.ula.ve

La actual semiótica busca dejar atrás la semiótica centrada en la descripción de la sintaxis de las relaciones de apropiación, pérdida, donación o renuncia a que llegó el modelo inicial o de primera generación como lo ha dicho Fabbri (2000). Ahora centra su atención en la explicación de las pasiones como narratividad y para ello echa mano a las nociones de narratividad expuestas por Foucault (1972). Este punto de vista sostiene que la sociedad es un tejido de narraciones. Fabbri propones una semiótica compuesta por cuatro elementos: temporal, modal, aspectual y estésica. Cada uno de estos componentes debe valorarse en el marco de una semiótica perceptiva, percepción que centra su realización en el cuerpo del sujeto. Es por ello que es ese cuerpo el que siente la acción de la narración de otros y solo es posible percibir narración a través de su alteración. La duración de esas emociones también refiere al sentir de esos sujetos, ya que las emociones tienen su tiempo de duración. Lo modal deja el asunto como lo trataba la semiótica de primera generación y se

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

conecta con las emociones para producir maneras de narrar, nuevos estados del ser. Tal propuesta debe despojarse del concepto absoluto de racionalidad y darle cabida a una significación más cerca de lo sensible. Es mediante "el cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido" dicen Greimas y Fontanille (1994:12). No hay arbitrariedad absoluta en las emociones, tienen una manifestación corporal, sensitiva. Este, dice Fabbri (ob.cit.) uno de los conceptos fuertes que debe enfrentar esta semiótica en contra de la concepción del estructuralismo clásico: "La llegada de la afectividad altera el viejo modelo semiótico, construido sobre cimientos cognitivos y referenciales" (Fabbri ob. cit.: 49)

II.1.2 El problema del referente en la música.

www.bdigital.ula.ve

El problema de la significación en la música ha sido objeto de amplios debates. Las discusiones han girado fundamentalmente en torno al tema de la existencia o inexistencia de referentes a los que el oyente pueda asociar significados cuando se somete al proceso de estesis en la percepción musical. Dos tendencias se destacan en este sentido: una que defiende la existencia de un referente externo a la obra musical, y otra que descarta esta posibilidad aseverando que el referente se produce por la interacción interna de los elementos que constituyen la obra musical. Este tipo de semiosis inmanente, en opinión de Jakobson (1971), se manifiesta en otras expresiones artísticas como el arte abstracto o la literatura existencialista.

Jakobson (ob. cit.) solía decir que la ruptura con un referente externo es lo que hacía de una obra de arte una experiencia fundamentalmente estética. Él mismo acuñó dos términos para diferenciar la semiosis que se produce en los discursos por referencia externa y los discursos cuya semiosis es producto de la interacción de sus elementos constituyentes, al primer tipo de referente lo llamó referente *extroversivo* y al segundo tipo referente *introversivo*.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

La polémica acerca del lugar donde se identifican los referentes en la música puede resolverse en parte si se toma en cuenta el desarrollo histórico de los estilos de la composición musical. La mayoría de compositores y musicólogos que rechazan la existencia de un referente externo a la música son aquéllos que rompieron con la tradición tonal. Podemos mencionar a algunos de ellos como Edgar Varèse (1883-1965) quien se sumó al movimiento llamado *música concreta* desarrollada por el compositor y teórico francés Pierre Schaeffer (1919-1995). Los compositores de este movimiento musical se dedicaron a experimentar con sonidos de toda índole, como ruidos, manipulación electro-acústica de sonidos producidos por instrumentos, edición de fragmentos musicales superpuestos, etc. Esta forma de composición se inspiró en la *acusmática* de Pitágoras que consistía en que el maestro debía esconderse detrás de una cortina en el momento de impartir sus clases, esto ayudaría a los discípulos a no distraerse con los gestos del profesor. De esta manera, la audiencia de este tipo de música no veía ejecutante alguno sino simplemente se sentaba a escuchar una cinta con la grabación de sonidos que, más que emociones, despertaba un placer puramente acústico. Este enfoque inmanentista es cuestionado por Nattiez (1990) quien opina que la música no debe ser constreñida a una dimensión meramente acústica, pues ha de ser fruto de una intencionalidad expresiva.

www.bdigital.ula.ve

Eduard Hanslick (1825-1904), musicólogo y crítico vienés, también defendió la visión inmanentista de la música ya que pertenecía al formalismo musical. El formalismo tocó todas las manifestaciones artísticas. Fue una corriente que consideró que los valores estéticos pueden sostenerse por su cuenta y que el juicio del arte puede ser aislado de consideraciones tales como las éticas y sociales. El formalismo le da preponderancia a las cualidades abstractas y formales de la obra.

Siguiendo la misma línea de ideas inmanentistas se encuentran dos importantes figuras de la música del siglo XX, se trata de Arnold Schönberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1975). Schönberg fundó el dodecafonismo que rompía la fuerza estructural de la tonalidad y la jerarquía establecida en los grados de la escala

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

diatónica. El dodecafonismo, como su nombre lo indica, es una técnica de composición donde las doce notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, es decir, sin jerarquías. Stravinsky incursionó en esta forma de composición a través del *serialismo integral* que es un tipo de dodecafonismo. Son series o grupos de notas que no se repiten y que siguen un determinado orden. Se le denomina integral porque las series funcionan como eje integrador de la melodía, timbre y textura. El dodecafonismo, según Bandur (2001), también excluyó de su esfuerzo estético a los referentes extra musicales y los temas melódicos tradicionales, su interés expresivo se manifiesta entonces en el impulso de los ritmos, las texturas tímbricas y la variedad dinámica.

Nattiez (1975) propone una visión menos absolutista y radical cuando nos dice que la música es la superposición de dos sistemas semióticos. La composición musical sugiere en los oyentes relaciones con el mundo exterior, así como relaciones con las experiencias de los individuos a través del juego de los interpretantes manifiestos en las dimensiones simbólicas espacio-temporales, cinéticas y afectivas.

www.bdigital.ula.ve

Estos campos de referencia extrínseca manifiestas en las dimensiones simbólicas mencionadas por Nattiez (1975) están relacionadas con la capacidad de la música para sugerir movimiento. Por ejemplo, el paso de un fenómeno sonoro a otro, el fluir de los estados emocionales y el impulso de acompañar con movimientos del cuerpo los ritmos sonoros.

Esta superposición de sistemas semióticos planteada por Nattiez sugiere que la música encuentra sus referentes tanto en su estructura y forma, como en todo elemento que se encuentre fuera de ella misma. En este sentido podemos ampliar el tema referido a la historia de los estilos musicales (que hemos mencionado superficialmente con el formalismo y la música concreta) con la historia de las ideas estéticas propuesta por Étienne Gilson. Gilson (1963) considera que las ideas estéticas se dividen en cuatro grandes familias, las cuales reaccionan antagónicamente cada una en contra de la anterior. Estas doctrinas estéticas son

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

fundamentalmente la imitación, el expresionismo, el simbolismo y el formalismo. Si bien estas doctrinas reaccionan unas contra otras, ellas, no obstante, pueden coexistir sin perder aquello que las caracteriza. Las teorías estéticas que consideran a la música con capacidad para reproducir, expresar o simbolizar significados referidos a cualquier realidad exterior a la obra se orientan hacia las tres primeras teorías, es decir, a la imitación, al expresionismo y al simbolismo. Para la cuarta teoría formalista, el significado musical está convenido por la música en una forma inmanente e intrínseca.

Meyer (1956) explica como las diferentes teorías estéticas pueden coexistir de acuerdo al enfoque que se haga de la obra de arte. Por ejemplo, ya hemos mencionado que los *absolutistas* consideran que el significado musical está basado exclusivamente en la relación que existe entre los elementos estructurales de la obra y los *referencialistas* consideran que no hay significado en la música si no existe una referencia a un universo extra musical de conceptos, acciones y estados emocionales. Si respetamos estas líneas divisorias con rigor no habrá conciliación posible entre estas dos posturas teóricas pero vemos que los expresionistas serán absolutistas si la expresión de las emociones está contenida en la música en sí misma, y serán referencialistas si la expresión es explicada en términos de un referente exterior.

www.bdigital.ula.ve

Hay algo que admiten los formalistas, y es que la música tiene el potencial para despertar emociones. Stravinsky, que fue un gran defensor del inmanentismo como mencionamos anteriormente, nunca dijo que la música no provocara asociaciones sino que desde el punto de vista inmanente la música no es expresiva. Nattiez (1999:109)

Inmanentemente, la estructura intrínseca de la obra de arte musical, y cualquier otra, mantiene correlaciones con lo extrínseco. Ambas interactúan, limitándose y prestándose virtualidades para expresarse. Tal correlación permite la creatividad semi simbólica y la semiosis que crearán obras, nuevos mundos, metáforas de la

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

vida, de las emociones humanas. De lo contrario solo tendríamos repeticiones constantes o menús estereotipados.

II.1.3 Valores sociales y culturales en la construcción del sentido musical.

Cuando se investigan temas relacionados con la semiótica de la música cobra fuerza la declaración hecha por Saussure acerca del carácter social de la ciencia semiológica que se encontraba en el umbral de su nacimiento. El maestro de Ginebra concebía a la semiología como una ciencia que estudiara la vida de los signos en el seno de la vida social. En este sentido, no podemos separar el factor social del hecho musical como manifestación semiológica.

www.bdigital.ula.ve

Este vínculo que une la música con los valores sociales y culturales ha sido exhaustivamente documentado, en especial por antropólogos y musicólogos. Mauss (1974) nos dice que antes del dominio de la propia fonación, y del desarrollo de lenguajes orales, parece haber existido una larga tradición de sonidos rítmicos, producidos por medios naturales, que habrían servido de acompañamiento a las actividades cotidianas de los primeros homínidos. Con rapidez estas expresiones comunicativas alcanzarían una funcionalidad social que servirían de factor de cohesión para la concertación de intereses grupales.

La música, desde sus orígenes, asevera Storr (2002) parece haber jugado un papel esencial en la interacción social. Se considera un hecho cierto que "el hombre, en sus orígenes, ha cantado tanto como ha hablado" (Mauss 1974:208)

Este breve comentario de orden antropológico nos sirve para integrar el factor social y cultural en la búsqueda del sentido que atribuimos a la música. Entendemos que lo que el oyente pueda evocar al escuchar una obra musical dependerá en buena

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

medida de la familiaridad que tenga con la forma discursiva de la misma. La materia musical desde esta perspectiva tiene la propiedad de estimular diversas sensaciones y asociaciones que pueden ser descritas. Esta liberación de estímulos depende de factores individuales y contextuales que difícilmente pueden ser compartidos si no es como resultado del acercamiento cultural del emisor (ejecutante) y del receptor (oyente).

La relevancia del contexto cultural en la producción de significados en la música es, en opinión de Meyer, un hecho inseparable, ya que la música no puede darse "fuera de una situación social" (Meyer 2001:21). El significado intelectual y el significado emocional estarían, en opinión del autor, interrelacionados, y por ello se hace necesario considerar las condiciones psicológicas y sociales del desarrollo musical.

Es importante no perder de vista la importancia del contexto espacio-temporal-simbólico en la construcción del sentido en la comunicación. El contexto se proyecta en el individuo y en el colectivo promoviendo sentidos que en su uso interactivo son susceptibles de adquirir valores de significación. Si bien el individuo genera una interpretación personal de la música que percibe, adecuándola a vivencias propias, no puede sustraerse a la conciencia cultural colectiva que determina su significación.

Actualmente, las investigaciones dirigidas al descubrimiento de los efectos de sentido en la música han aportado nuevos hallazgos. Ahora sabemos que el espectro referencial de la música es muy diverso. Si consideramos a la música como una manifestación sígnica semi-simbólica, tendremos que tomar necesariamente en consideración los valores sociales e individuales que dotan de contenido significativo a los símbolos. En este sentido Nattiez nos dice que "como hecho simbólico la música tiene el potencial para referirse a algo. Estos horizontes son inmensos, numerosos y heterogéneos, lo que sugiere la gran diversidad que existe en las posibles dimensiones del significado musical. Estas dimensiones pueden ser biológicas, sociales y culturales." (Nattiez 1990:102)

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II. 1.4. Denotación, connotación y contexto.

No es posible hablar de sentido referencial sin hablar de denotación. Para Lyons (1963) sentido referencial es igual a sentido denotativo. La denotación es el primer significado que se le da a un término o a una expresión. Contrariamente, los sentidos implícitos y generados por la situación contextual son llamados connotativos. La connotación que se expresa de acuerdo a una situación contextual determinada tiene la propiedad de modificar o incluso contradecir el primer significado de la denotación.

Se ha dicho que el sentido musical es enteramente connotativo, ya que no se puede adscribir un sentido literal a su discurso. Cada motivo musical o fragmento reposa sobre un contexto para que pueda dotársele de alguna significación. No obstante, Eco (1979:55) rechaza la existencia de connotaciones sin previa referencia a una denotación, en este sentido el maestro italiano nos dice:

www.bdigital.ula.ve

> La diferencia...no es (como muchos autores sostienen) la diferencia entre el significado de `unívoco´ y `vago´, o la diferencia entre comunicación `referencial´ y `emocional´, y así sucesivamente. Lo que constituye una connotación como tal es el código connotativo que la establece.; la característica de un código connotativo es el hecho de que el nuevo significado que se genera depende del primero.

No se puede entonces separar la connotación de la denotación porque los significados secundarios o contextuales partirán siempre del significado inicial. Esto aplica también a la música a pesar de ser ciertamente altamente connotativa.

La connotación se produce en el individuo en la manera como su experiencia vital se relaciona con la estesis musical. Esta experiencia puede ser compartida también por el colectivo social, promoviéndose de este modo asociaciones comunes que inducen a una cierta estandarización de los sentidos atribuibles a la música. Esta connotación que los oyentes atribuyen a lo que escuchan se construye sobre la

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

aceptación de las formas que ofrece la tradición, convirtiendo estos discursos en "objetos sociales". Meyer (2001:263)

La connotación, entonces, no puede ser comprendida fuera de los valores y creencias donde se manifieste el hecho artístico. Inferimos entonces que las connotaciones que se encuentran en plena vigencia están sujetas a los cambios diacrónicos sobre su uso o desuso y la consecuente pérdida de su referencialidad social. Esto explica los continuos cambios estilísticos del arte y de la música, que es lo aquí nos interesa. Hay que considerar, como dice Fabbri (1988), cómo se construye en cada época un significado distinto de un mismo significante.

Hjemslev, fundador de la glosemática, en sus *Essais linguistiques* (1971) defendía la idea de no fiarse de los signos, ya que los signos solo son sucesos determinados históricamente, es decir, son variables en función de las distintas historias en las que están implicados.

www.bdigital.ula.ve

II. 1.5. Post-estructuralismo o semiótica de las pasiones.

Uno de los principales postulados de la lingüística estructuralista es la noción de la arbitrariedad del signo, es decir que no existe motivación en él. Esta noción hizo por mucho tiempo que los estudios sobre el discurso fuesen muy rígidos y que impidieran avanzar en la comprensión de aspectos fundamentales de la significación. En los principios teóricos que preceden estos capítulos mencionamos la publicación del libro que hicieran Algirdas Greimas y Jacques Fontanille en 1991 llamado S*émiotique des passions, des états de choses aux états d'âme.* Pero es Fabbri (2000) quien declara abiertamente la necesidad de cuestionar el principio de la arbitrariedad como punto central de esta una nueva semiótica. El signo no es totalmente arbitrario si vemos la existencia semiótica desde otro nivel, este otro

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

nivel implica la consideración e incorporación del cuerpo y de las emociones que éste experimenta cuando interactúa con el mundo, con la realidad.

La consideración del cuerpo y de las emociones en los estudios sobre la significación es lo que justifica el nombre de esta semiótica. Estando dirigida esta tesis a un tema artístico resulta imprescindible incorporar el rol del cuerpo sensible en la construcción de significados en el proceso de estesis. A propósito del cuerpo como constructor de significados Greimas-Fontanille (1994:13) nos dicen:

> Es por mediación del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un medio de pensamiento del sujeto.
>
> La mediación del cuerpo, cuya propiedad y eficacia es el sentir, está lejos de ser inocente: durante la homogenización de la existencia semiótica, esta mediación añade categorías propioceptivas que constituyen en cierto modo su *perfume* tímico, y en ciertos lugares, incluso sensibiliza (patemiza) el universo de formas cognoscitivas que ahí se delinean.

www.bdigital.ula.ve

Una vez reivindicada la importancia del cuerpo como receptor del mundo exterior, natural y viviente, único capaz de generar significado a través de la mente consciente, debemos tomar en consideración las emociones que despierta este mundo que nos circunda. Por emociones entendemos los estados de ánimo que experimenta la persona o sujeto percibiente cuando interactúa con el mundo. Aquí nuevamente debemos citar a Greimas y Fontanille (loc. Cit.) que nos explican con profundidad este aspecto determinante en la construcción de sentido.

> En primer lugar, el estado es un *estado de cosas,* del mundo que se ve transformado por el sujeto, pero también es el *estado de ánimo* del sujeto competente para la acción y la competencia modal misma, la cual simultáneamente sufre transformaciones. So capa de

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> estas dos concepciones de *estado*, resurge el dualismo sujeto/mundo. Sólo la afirmación de una existencia semiótica homogénea – convertida en tal por mediación del cuerpo sintiente – permite enfrentar esta aporía: merced a esta transformación, el mundo en cuanto a *estado de cosas* se vuelca sobre el *estado del sujeto*; es decir, se reintegra en el espacio uniforme e interior del sujeto.

Cuando escuchamos música no hay manera de que no se despierten estados de ánimo, desde los más exaltados hasta los que puedan provocar hastío o rechazo. A estos estados los llamamos *forias,* siendo la *disforia* y *la euforia* sus antípodas. La disforia y la euforia las encontraremos magistralmente representados en las obras de Mozart y Fauré que aquí nos servirán de modelo, como la cólera desatada en el *Dies Irae* del primer compositor y el sereno equilibrio del *In Paradisum* del segundo compositor. La expresión musical debería transmitir las mismas forias de los textos de estas composiciones. Veamos que nos dicen Greimas-Fontanille acerca de la manera como el sujeto, a través de los estados de ánimo, es capaz de reinterpretar el mundo que lo influye:

www.bdigital.ula.ve

> Ya no es el mundo natural el que adviene al sujeto, sino el sujeto el que se proclama dueño y señor del mundo, su significado, y lo reorganiza *figurativamente* a su manera. El carácter representacional de toda manifestación pasional, en el cual, merced de su poder figurativo el cuerpo afectado se vuelve centro de referencia de la escenificación entera. Greimas-Fontanille (1994:18)

Incorporar el cuerpo como eje del funcionamiento de los procesos semióticos nos parece ahora algo evidente pero hubo un tiempo en que el inmanentismo cerró todas las puertas a lo real para permanecer en la virtualidad del funcionamiento del sistema. En ese momento las figuras de la pasión desaparecieron de la doctrina retórica por la sencilla razón de que la problemática de la pasión ya no se consideraba pertinente. Ahora bien, no se trata de moverse en las antípodas y que

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

sea el cuerpo y los estados de ánimo el único centro de interés. Se trata como señalan Greimas-Fontanille (1994:21) de "pronunciarse acerca de la prioridad del derecho de lo *sensitivo* con respecto a lo *cognoscitivo* o a la inversa". En consecuencia, cuando nos adentramos en los territorios de la semiótica de la música y la hacemos interactuar con la semiótica de las pasiones es importante tener claro que no usamos esta última semiótica como un tratado sobre las emociones, es mucho más sutil, algo mucho más complejo, más cambiante. Como asegura Fisette (2003:195), "...la contribución total de la música es aquella de una satisfacción emocional, de una seguridad intelectual y de una comprensión de ella".

Es el contacto con la realidad, es la interacción con el mundo a lo que debe dársele relevancia, ya que haberse alejado de la realidad, de todo aquello que sucede fuera del sujeto, significa rechazar la esencia misma de la semiótica. Creemos que la semiótica es una ciencia descriptiva de la realidad. Esa es la verdadera naturaleza desconocida de la semiótica, más allá de los lenguajes existentes, verbales o no verbales.

www.bdigital.ula.ve

Fabbri (1988) critica y lamenta aquellos enfoques semióticos que no se ocupen de las cosas reales; critica una semiótica que no se ocupa de "quién" intercambia los signos, sino de la problemática de las relaciones entre el signo y la realidad, es decir, del problema de la verdad en la referencia entre los signos por un lado y el referente por otro. "El sujeto o el individuo que intercambia signos, quien realiza la operación de la referencia es excluido de la vieja forma de la semiótica" (Fabbri 1988:38)

El advenimiento de esta semiótica de las pasiones, en consecuencia, resuelve en buena medida la polémica creada en torno al referente. Esta semiótica altera el viejo modelo semiótico, construido sobre cimientos cognitivos y referenciales, en una semiótica que centraba su saber en las relaciones de pertenencia sintáctica en la apropiación o pérdida de objetos de valor (Fabbri 2000). Nos atrevemos a ir más allá y decir, como lo considera Fabbri (2000:49), que: "[...] la entrada pertinente de

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

la dimensión pasional en el análisis semiótico altera radicalmente toda a teoría de la significación…introduciéndonos en una problemática fenomenológica […]" Entendemos entonces que la semiótica es una disciplina eminentemente filosófica porque trabaja con las imágenes del pensamiento, subyacentes en los textos y discursos que aspira analizar.

Simbolismo y Semisimbolismo

Los símbolos son una de las clases de signos que más reflejan la cultura en la cual han sido forjados, leamos lo que nos comenta a este respecto Espar (2006:67) "[El símbolo] tiene un valor significativo denso fijado por la cultura y la tradición que permiten que se cumpla su función comunicativa fuerte, una vez adquiridos los valores significantes indeleblemente asociados a la imagen simbólica" El concepto de valor está asociado a la distintividad que se manifiesta en la red interactiva que tiene lugar dentro de los órdenes paradigmático, sintagmático, conceptual y contextual que hacen posible la comunicación. He allí el importante rol que desempeña la cultura en la asignación de valores a los signos de un discurso determinado, incluso podemos ir más allá, no existe valor sin una cultura que los dote de significado.

El discurso musical no satisface del todo la función comunicativa fuerte de los símbolos, requisito insoslayable para considerarlos como tales. En este sentido, una vez más, la semiótica de las pasiones ofrece una salida para las dificultades que plantea el análisis semiótico de los discursos llamados *no formales*. La música sería considerada por el modelo de la semiótica de las pasiones como un lenguaje *semi-simbólico* que recrea la realidad y cuya sustancia de la expresión es fundamentalmente acústica (categoría sonora). Este discurso sonoro tendrá parte de su valor referencial en la cultura donde se produzca la creación musical. Esta es la

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

razón por la cual podemos apreciar una diversidad de música tan variada dentro de las distintas comunidades humanas, ya que hay tantas músicas como sociedades existen. Al igual que las lenguas naturales, la música encuentra su particular expresión no sólo en cada país y en cada región, sino también en cada comunidad y en cada individuo.

El semisimbolismo, sin embargo, no tiene un valor significativo tan denso como el simbolismo, es decir, los valores significantes del semisimbolismo no están indeleblemente asociados a la imagen simbólica fijada por los convencionalismos culturales. Los discursos semi-simbólicos tienen la capacidad de recrear la realidad con más amplitud y flexibilidad que los símbolos, concebidos éstos últimos para que el margen de discrepancia interpretativa sea mínimo, por eso se considera que éstos como señala Espar (2006:67): "[…] tienen una función comunicativa fuerte". Por ello, dice Greimas (1994) que los discursos semi simbólicos constituyen un recurso muy utilizado por las artes plásticas, ya que permite relativizar el valor de un elemento y reconstruir puntualmente su sentido en relación con otro. Así, un azul en un film, puede significar oscuridad, es decir ausencia de luz. También lo semisimbólico tiene que ver con el repertorio de señales, gestos corporales que una cultura maneja y que se despliegan sobre la base de cierta motivación (véase en Agelvis 2005 un trabajo sobre este aspecto en las caricaturas de Zapata).

Sobre los símbolos Greimas y Courtés (1982) nos dicen que en contextos socioculturales determinados éstos sólo pueden recibir una sola interpretación, por lo tanto no aceptan otro análisis que no sea el referente concreto que éstos representan. El semisimbolismo permite ir más allá de las representaciones convencionales del mundo que los símbolos describen; el semisimbolismo también tiene referentes pero permite la posibilidad de tener una nueva lectura de éstos, es la otra cara de la realidad del mundo. Pessoa (1986 original en portugués. Traducción del autor)

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

El meta término *semisimbolismo* o *semi-simbólico*, fue planteado por Greimas y Courtés (1991) para poder establecer una distinción entre los valores simbólicos de los lenguajes formales, que se caracterizan por la relación isomórfica entre el plano de la expresión y el plano del contenido, y aquellos sistemas discursivos que se caracterizan por la correlación entre categorías que dependen de estos dos planos. La diferencia parece sutil pero honda en sus consecuencias, ya que la correlación no se manifiesta de manera isomórfica sino contrastiva. Según Greimas y Courtés (ob.cit.) esta organización contrastiva puede considerarse como una forma paradigmática del discurso.

Para nuestros intereses es importante ampliar el concepto de *categorías*. El semisimbolismo propone una nueva relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Esta relación es distinta a la que dicta la tradición semiótica porque es una relación que se establece entre las categorías de estos planos. Los discursos semi-simbólicos pueden manifestarse por medios sonoros, como la música, visuales o sincréticos, además, pueden apoyarse en una sola categoría de la expresión o una jerarquía de categorías. Agelvis (ob.cit.). Las categorías que analizamos en la música son: primero una categoría sonora (la de mayor jerarquía) manifiesta en el plano de la expresión que se relaciona con la segunda categoría, la del plano del contenido, cuyas estructuras conceptuales creemos inevitablemente unidas a las pasiones.

Una de las consecuencias de incorporar las pasiones a los valores significantes del discurso es que se cuestiona la arbitrariedad del signo que plateó Saussure en los albores de la lingüística. Las pasiones dotan de motivación a las categorías del plano de la expresión y del contenido. La consideración de que exista una motivación absoluta o parcial puede variar en los enfoques de los distintos semiotistas. Greimas y Courtés hablan de que el signo "gana alguna motivación, su arbitrariedad queda abolida en parte" (ob. cit.) Pero Fabbri (ob.cit) es más radical al afirmar que el signo no es arbitrario en lo absoluto, esto explica el título de su libro "El giro semiótico".

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Ahora bien, a pesar del distanciamiento que establece la semiótica de las pasiones hacia el saussureanismo con respecto a la arbitrariedad del signo, podemos reconocer que permanecen nociones fundamentales del estructuralismo de la primera generación, como la noción de oposición. La correlación contrastiva de los dos planos que se explica en los párrafos precedentes es una manifestación de las oposiciones distintivas del saussureanismo. En efecto, Fabbri (ob. cit.) entiende el semisimbolismo como formas bipolares o esquemas conformados de parejas de oposiciones. Es en estas oposiciones, precisamente, donde se genera la tensividad pasional.

Para la música las oposiciones son determinantes para que sus intenciones expresivas sean eficaces, ya que son las oposiciones son en buena medida las que proporcionan sentido al discurso musical. Podemos mencionar los pares contrastantes de rápido/lento; forte/piano; consonante/disonante; ligado/separado; tiempo fuerte/tiempo débil (métrica); ritmo/melodía; frases femeninas (las que terminan en tiempo débil) / frases masculinas (las que terminan en tiempo fuerte); frases téticas/ frases anacrúsicas; modo mayor/ modo menor; etc. El modelo de análisis semiótico se basa en gran parte a estas oposiciones.

www.bdigital.ula.ve

Antes de concluir este apartado consideramos de interés mencionar sucintamente el lugar que ocupa el iconismo en la música. Una opinión apresurada podría asegurar que la música no es un arte icónico como las artes plásticas o escénicas, pero si informalmente preguntamos a un oyente, especializado o no, qué experimenta cuando escucha música usualmente recurrirá a las imágenes visuales para describir las pasiones que se desencadenan durante la estesis. Desde este punto de vista la música sería un discurso de categorías sincréticas.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II. 1.6. Poiesis y Estesis

Involucrar al cuerpo sensible en el proceso semiótico nos obliga a considerar qué ocurre con los procesos relativos a la poiesis y a la estesis. Estos términos pertenecen fundamentalmente a la filosofía del arte, por tanto nos valdremos sólo de ellos en la medida estricta en que nos sean útiles para desentrañar los problemas de la significación en la música.

Barthes (1982) consideraba que *el cuerpo pasa a la música sin otro mediador que el significante*. Esta consideración, no se ajusta a nuestra concepción del signo ya que no entendemos la existencia del plano de la expresión sin la existencia del plano del contenido. Sin embargo, es una visión que refuerza la senda propuesta por la semiótica de las pasiones que señala que la acción del cuerpo es un factor que no se puede excluir en la construcción de los significados discursivos. Es el cuerpo el responsable de la experiencia estésica. Ahora bien, ¿Qué es la *estesis*? No podemos responder esta pregunta sin antes responder qué es la *poiesis*.

www.bdigital.ula.ve

La *poiesis* viene del término griego *ποιέ,* que significa `creación´ o `producción´. Hoy en día se identifica sobretodo con la producción poética y por extensión a la producción artística. Esa producción manifiesta en obras de arte es percibida por el público que la contempla, o en nuestro caso, que la escucha. Es justamente esta percepción de la obra de arte lo que entendemos como *estesis.*

Al hablar de la percepción de la obra de arte por parte del sujeto entramos de nuevo en el problema del referente, aunque con más recursos teóricos para enfrentarlo. Teniendo a la mano los postulados de la semiótica de las pasiones y de los estados de ánimo podemos lidiar mejor con las operaciones mentales y emocionales que se producen en el sujeto percibiente. A propósito de este tema vale la pena citar a Storr (2002:100):

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> No debemos olvidar que el estímulo emocional es en parte no científico. Las emociones se solapan y varían de un sentimiento a otro con facilidad. Los críticos pueden coincidir al afirmar que una obra de arte es *importante* cuando se sienten conmovidos interesados por ella. Y es bastante frecuente que estén de acuerdo a la hora de determinar si la obra de arte es trágica o humorística, profunda o superficial. Pero las descripciones detalladas de cada una de sus reacciones pueden diferir considerablemente.

Es un hecho que la música genera juicios en el oyente. Al escuchar cualquier tipo de música se desarrollan diversos tipos de interpretantes que se traducen en juicios. Para entender estos interpretantes el psicólogo Robert Francès (1958) diseñó un test dirigido a la percepción musical. Este test reveló tres tipos de juicios que a nuestro parecer resultan útiles para la compresión de la estesis musical y los significados posibles que pueden suscitarse:

1) Juicios normativos (evaluaciones personales, juicios relativos al gusto)

2) Juicios objetivos o juicios de naturaleza técnica acerca de las propiedades del estímulo musical (timbre, tempo, vibrato). Forma musical (género, estilo histórico)

3) Juicios acerca del significado en el cual el sujeto atribuye al estímulo un contenido vinculado a un referente extra musical. Este tipo de juicios se puede dividir en dos:

a) Referente individual: El significado se relaciona a algún tipo de experiencia individual. Este significado puede estar acompañado de imágenes (iconicidad) o no.

b) Significado abstracto: Procesos psicológicos (felicidad, serenidad, juego) Representaciones generales (orden, desorden, jerarquía)

Es decir que no hay hecho musical que no entrañe una reacción evaluativa en el oyente.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Aquí llegamos a un punto de convergencia con el tema de la cultura como factor relevante en la semiosis musical. La estesis está íntimamente relacionada con la formación artística o "bagaje" que hayan construido las personas con relación a la obra que se percibe. En este sentido es difícil hablar de universalidad en la música, donde el mensaje que ésta contiene tenga el mismo valor para todos los oyentes, a pesar de compartir una misma cultura.

En el proceso de creación o *poiesis* el artista organiza su discurso con una intencionalidad expresiva que será interpretada por un oyente. La interpretación que haga el receptor de la obra no será necesariamente equivalente a lo que el compositor haya concebido como artista. Como hemos señalado, la experiencia individual del oyente jugará un rol determinante en los interpretantes que se generen durante la estesis. Cuando hablamos de experiencia nos referimos a la experiencia individual con el mundo y las relaciones que se establecen entre esta experiencia vital y la composición. Guiraud (1979:88) explica este punto de la forma siguiente:

www.bdigital.ula.ve

> La ciencia nace de la necesidad de imponer un orden a la naturaleza, el arte en cambio, es la emoción que experimentamos frente a esa naturaleza que se manifiesta en torno a nosotros.
>
> Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra psique como reflejo del orden natural.

Tomemos como ejemplo el esquema de C. S Brown (1963) que describe de manera sencilla la relación entre el artista y el oyente por medio de la obra de arte.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

ARTISTA

Experiencia Organización **Obra de Arte** Organización Experiencia

RECEPTOR

Este esquema es un esquema general de comunicación, donde la obra de arte se sitúa en la intersección interpretativa del artista y del receptor, ambos entidades de carácter subjetivo. Tanto la actividad del artista como la actividad del receptor exigen una organización de la propia experiencia. Creemos que la semiótica sería la disciplina capaz de dar cuenta de todos los procesos de significación que pudieran darse en este esquema.

www.bdigital.ula.ve

Para J. J. Nattiez (1989) la semiología no es necesariamente una ciencia de la comunicación. Esta posición, que puede considerarse radical, es explicada cuando considera que todas las formas de expresión humana son formas simbólicas. En la lengua, en el cine, en la música, en la pintura, etc. podemos reconocer tres dimensiones:

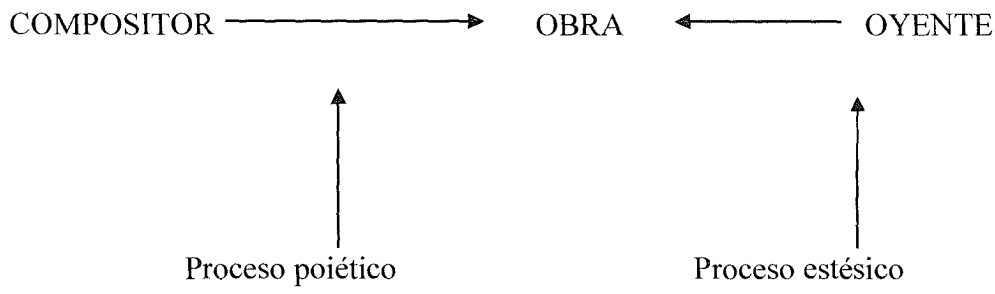
1) un proceso poiético.

2) un proceso estésico.

3) un objeto material que sería la obra.

A continuación el esquema general de estos procesos:

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



Como vemos, existe una diferencia entre este esquema y el esquema comunicativo que concibió Jakobson, donde el sentido del mensaje es unidireccional, es decir, del emisor al receptor. Sin embargo, consideramos que sigue siendo un esquema comunicativo, y no sólo un esquema que describe los procesos de simbolización. La noción de comunicación de Nattiez es muy restringida ya que sólo admite que ésta ocurre si existe una total empatía entre el emisor del mensaje y el receptor. Visto de esa manera la comunicación sería una utopía, ya que siempre existirá una distancia entre las intenciones compositivas y las conductas perceptivas. En relación a este tema es pertinente citar al compositor polaco Kzrystof Penderecki que considera que "[…] la música es un arte abstracto de por sí. Uno compone algo y el público ve lo que quiere ver, lo que hace difícil diseccionar si uno se dirige a la cabeza o a el corazón" (*El Mundo,* 22-12-03)

Estas discrepancias no solo se observan entre las intenciones del compositor y las interpretaciones del oyente que puede ser un lego, sino además entre especialistas.

Aun aceptando la existencia de estas discrepancias, aceptamos como propuesta válida que la semiosis de una obra de arte se produce a través de la dimensión estésica, como proceso de construcción de significado. Hay una propuesta poiética que se hace estésica durante la experiencia perceptiva, y es en este punto donde las intensiones comunicativas del emisor convergen en la construcción del significado por parte del receptor. Entendemos que el proceso de comunicación es social y

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

dinámico y que dentro de ese dinamismo pueden ocurrir inconsistencias en la interpretación de los mensajes. Además, ya hemos mencionado que hay un factor temporal en la interpretación de las obras de arte, puesto que la semiosis está atada a la diacronía. Como dice Fabbri (1988:40): "Hay que ver cómo se construye en cada época un significado distinto de un mismo significante".

II. 1.7. El lenguaje verbal como modelo de todas las semióticas.

El problema de la referencia nos conduce a otro problema que ya tocamos en el primer apartado pero que sigue siendo de difícil solución, se trata de la determinación del concepto que se asocia a la forma de la expresión. Determinar el concepto en el discurso musical, es especialmente difícil en la teoría musical donde en la mayoría de los tratados y textos se obvia este incómodo problema.

www.bdigital.ula.ve

Independientemente de que las teorías del significado sean referencialistas o no, creemos que la dificultad esencial surge del hecho de que la noción de significado que tenemos es fundamentalmente verbal. Es por ello que los semiólogos de la música se sienten tan atraídos por la semiótica de Peirce, ya que su semiótica parte de la idea de no valorizar de modo especial el lenguaje verbal. Esta idea es respaldada por Fabbri (como lo mencionamos en la introducción de esta investigación) quien considera que:

> Existe una organización de los contenidos lingüísticos, si se quiere de los conceptos, al margen del hecho que se interprete a través de una sustancia de la expresión. Esto significa que es posible que otra formas distintas del lenguaje verbal sean capaces de organizar formas del contenido que éste (el lenguaje verbal) no es capaz de transmitir. Fabbri (2000:44)

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

El maestro de Rímini profundiza aún más todavía esta idea cuando recomienda que "lo primero que hay que hacer es librarse de una semiótica convencida de que todo depende de las palabras, de significados que de alguna manera pueden decirse o describirse lingüísticamente" Fabbri (2000:44)

Igualmente, Roland Barthes habla de la asociación inevitable que se efectúa entre el significado con la expresión verbal. Para Barthes (1982) la música no es un sistema de signos sino un campo de significación, donde el cuerpo es el referente. Para él, como se ha dicho, el cuerpo se vincula con la música sin más mediador que el significante. En este sentido citamos una de sus consideraciones:

"En relación con el escritor el músico está siempre loco, el escritor no puede estarlo jamás porque está condenado al significado" (Barthes 1982:273)

Es justamente el esfuerzo por cumplir con el isomorfismo significante-significado señalado por Saussure que se presentan problemas cuando tratamos de aplicar este modelo a la música. De este panorama epistemológico se desprende la necesidad de establecer un modelo sígnico que no se sienta deficitario respecto al modelo lingüístico propuesto por el maestro de Ginebra. Veamos, ¿en qué modelos se asienta el signo lingüístico? Básicamente en dos como hemos mencionado reiteradamente: el estructuralista y el triádico que siguió la tradición anglosajona.

En la base de todos los estudios de corte estructuralista se encuentra el pensamiento de Ferdinand de Saussure. Saussure articula su pensamiento a través de varias dicotomías, como lengua/habla, sincronía/diacronía, connotación/denotación y, finalmente, constituyendo la esencia del signo lingüístico: significante/significado.

Según esta concepción, la semiosis se produce al darse una relación vertical entre el significante y el significado que globalmente representan a un objeto a través de una orientación referencial. Dejando a un lado la difícil y ya tratada cuestión del referente, que establece la relación entre en objeto extralingüístico y la lengua, vemos que el anhelo de explicar el funcionamiento del signo musical a través de

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

este esquema biplano da lugar a una serie de concepciones y definiciones en las cuales una de las caras del signo se encuentra con claridad en la música (el significante) mientras que la ausencia de la otra cara se detenta como el rasgo más específico del discurso musical. Es esta la postura que sostienen la mayoría de los autores que parten del esquema saussureano, donde lo más frecuente es considerar la organización formal de la música como significante para luego plantearse el problema de la fijación del significado (referencialidad, semanticidad, etc.) En esta dirección podemos citar a Tarasti (1979:30) que parafraseando a Levi-Strauss establece una comparación entre la música y el mito, en relación a la naturaleza deficitaria de sus sistemas de signos.

> Ambos son lenguajes carentes de algo. Como dice Levi-Strauss, la música es un lenguaje sin significado y en consecuencia, es fácil explicar por qué un oyente de música siente una irrefrenable necesidad de llenar ese hueco con significados proporcionados por él mismo. De forma análoga, los mitos (es decir, sistemas de significados), se pueden separar de su forma verbal, al que no están tan estrictamente ligados como mensajes ordinarios.

www.bdigital.ula.ve

Para la concepción estructuralista de la primera generación se trata del mismo proceso deficitario: la música se caracterizaría por la hipertrofia de una de las caras del signo (el significante) y la atrofia de la otra (el significado). Creemos que esta actitud es la que ha generado tantas teorías erráticas entre quienes han abordado el problema del sentido en la música y la que ha generado la estéril polémica entre referencialistas y absolutistas. Creemos que si lo que asevera Tarasti es cierto la música sería un repertorio infinito de idiosonoridades individuales que jamás adquiriría una tipología ni un estado social compartido de emociones y de estilos musicales.

Sólo para ilustrar estos malentendidos mencionaremos el caso de Ferguson (1976) con su libro *La música como metáfora.* El libro de Ferguson es un buen ejemplo de

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

cómo el esquema saussureano resulta distorsionado cuando se construye una hipótesis que pretende acercar la semiosis musical a fenómenos concretos del campo lingüístico, siendo en este caso la metáfora. Ferguson dice: "Debemos examinar la experiencia en sí misma, como la conocemos, con la esperanza de encontrar algún aspecto de ella con el que se puedan relacionar la sustancia y la estructura de la música." Ferguson (1976:50) Aquí resulta fácil percibir la distorsión que sufre el esquema sígnico de tradición saussureana significante/significado que Ferguson maneja cuando establece la dicotomía estructura-sustancia donde se entrevé la posibilidad de una equivalencia errónea entre contenido y sustancia (tratándose de la sustancia sonora, que sería en términos hjemslevianos la sustancia de la expresión)

Quedaría por examinar el modelo triádico del signo que siguió la tradición anglosajona a través de Ch. S Peirce en función de lo que interesa a nuestra reflexión. Este modelo, como hemos dicho, ha atraído poderosamente la atención de la mayoría de los semiotistas de la música, esta tendencia se explica porque la semiótica de Peirce se deslinda valientemente del modelo lingüístico. Este distanciamiento ofrece una flexibilidad que el modelo saussureano carece cuando se trata de sistemas semióticos no verbales.

www.bdigital.ula.ve

Son muchos los autores que tomaron el camino de la concepción triádica para encontrar herramientas con las cuales se pudieran enfrentar los desafíos que demandan los estudios de los sistemas semióticos no verbales. En este apartado mencionaremos sólo dos investigadores para ilustrar la propuesta peirceana.

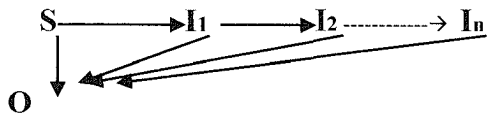
William Dougherty (1994:165) reclama el paradigma peirceano como el más idóneo para la semiótica de la música. La defensa de este modelo lo vemos en la crítica que hace del libro de Agawu llamado *Jugando con los signos:*

> La concepción dual del signo de Agawu –una concepción que, en la medida de que no puede dar cuenta del crecimiento inherente de la

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> noción de interpretante de Peirce, pierde un principio semiótico esencial y fluido. Realmente, la relevancia de la semiótica de Peirce no ha sido íntegramente apreciada por todos los semióticos de la música (...), sin embargo creo que su asimilación y correcta aplicación son los medios por los que los semióticos de la música acabarán integrándola en la teoría musical. Dougherty (1994:165)

El modelo de Peirce se basa en el concepto de *interpretante.* Las numerosas definiciones de interpretantes han sido sintetizadas por Nattiez (1988). Este semiólogo de la música no vacila en adoptar el sistema triádico de Peirce en sus estudios proponiendo el siguiente esquema sígnico:



Nattiez explica este esquema dando una definición de "significación" en la que se aclaran las relaciones entre los elementos que la constituyen:

www.bdigital.ula.ve

> De manera más lapidaria, diremos que hay significación mientras un objeto sea puesto en relación con un horizonte (...) El signo **S** remite a un objeto **O** por medio de una cadena infinita de interpretantes **I**. Estos interpretantes son los átomos de significación a través de los cuales ejercemos nuestra relación simbólica con el mundo. Nattiez (1975:6)

Nattiez agrega que este esquema describe nuestra capacidad de representar lo ausente por medio de sustitutos concretos, verbales o mentales.

En la definición de Nattiez vemos dos importantes aspectos que diferencian la concepción del signo de Peirce de la de Saussure, ambos derivados del concepto de interpretante. El primer aspecto es el hecho de que la semiosis deriva de una *puesta en relación con un horizonte,* que supone la relativización del significado basada en una contextualización, en una relación con otros elementos del sistema. El segundo

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

aspecto es la idea de remisión continua de los interpretantes y su cadena infinita. Sin embargo, cuando habla de nuestra capacidad de representar lo ausente, nos conduce de nuevo, a través de la alusión a la representación, a un modelo de semiosis vertical semejante al saussureano, según lo cual el signo se explica por su relación con lo ausente, con lo extralingüístico que debe ser *semiotizado.*

Esta oscilación que observamos en Peirce entre las direcciones, digamos metafóricamente llamadas *vertical* y *horizontal,* las menciona Nattiez a lo largo de sus investigaciones. Leamos:

> Peirce duda entre una significación que se define en relación al objeto, y otra que reside en la cadena infinita de los interpretantes. Siempre se corre algún riesgo al traducir los términos de una teoría al vocabulario de otra (...) pero se puede decir que Peirce oscila entre una concepción plural y connotativa de la significación, y una concepción unívoca y denotativa. Nattiez (1988:152)

www.bdigital.ula.ve

El concepto de interpretante y la cadena infinita que estos forman (dando lugar a una semántica circular de remisión continua de un signo a otro) les ha parecido especialmente adecuada a muchos semiotistas para explicar el funcionamiento del signo musical.

Concluimos este apartado señalando que justamente la labor de la semiótica es incluir dentro de su estudio todas las sustancias significantes, no sólo la sustancia lingüística.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II. 1.8 Elementos que componen la obra musical.

Bien sea que la música se refiera a un objeto externo, o se refiera a las ideas y pasiones que se generan desde su interior, la música necesita un soporte físico que la haga manifiesta. Comenzamos con su naturaleza sonora, los sonidos que se representan en notas deberán tener un ordenamiento determinado para poder codificarse en un mensaje, en una idea musical. Ese ordenamiento se da en función de la interacción de sus elementos constituyentes, a saber: el ritmo, el tiempo, timbre, armonía (sistema tonal) y la melodía (altura de los sonidos). La combinación de estos elementos por parte del compositor y el intérprete darán lugar al discurso musical que variará de acuerdo a las diferentes culturas y sus tradiciones.

www.bdigital.ula.ve

II. 1.8.1 El ritmo.

Los orígenes del ritmo son difíciles de rastrear porque exceden en el tiempo a los primeros instrumentos musicales de los cuales se han encontrado algunos vestigios, estos vestigios han sido instrumentos de percusión y de viento. Las primeras manifestaciones musicales del hombre han debido ser vocales, por lo tanto las primeras manifestaciones del ritmo en el hombre fueron a través de la voz. Seguidamente, el elemento percusivo, cuya naturaleza es esencialmente rítmica, se incorporó a la voz.

Lamentablemente no sobrevivieron evidencias de esas manifestaciones primigenias, así que debemos esperar hasta el advenimiento de la cultura clásica griega para observar los primeros registros de una nomenclatura que nos permitiera entender su funcionamiento. Para los griegos era el elemento rítmico el principio generador de

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

las pasiones. El tipo de ritmo revelaba el estado de ánimo que deseaba despertar la composición, así como el género de la misma.

El manejo del ritmo tiene una gran responsabilidad sobre la comprensión del discurso musical. La equivocada acentuación de un ritmo puede ocasionar la confusión de los tiempos fuertes y débiles indispensables para la comprensión de la frase. Algunas lenguas como el latín y el griego construían su semanticidad de acuerdo a la acentuación o alargamiento de sus sílabas.

Lussy (1945) dice que el ritmo es el más antiguo de los elementos musicales ya que está ligado a la periodicidad de nuestra respiración. El ritmo más antiguo conocido como *yambo* es un ritmo de tres tiempos, al igual que nuestra respiración: un tiempo para inhalar y dos tiempos para exhalar. El tiempo de inhalar será débil y de tensión; el tiempo de exhalar será el tiempo fuerte y de reposo.

He aquí algunas definiciones del ritmo:

www.bdigital.ula.ve

El tiempo es la medida del movimiento y de la detención (Arístides de Quintiliano. Siglo III d.C)

Es por intermedio de uno o varios compases que reconocemos el ritmo y se hace perceptible a los sentidos. (Aristóxeno. 300 a.C)

Un discurso sin ritmo (reposo) carece de las terminaciones que le son sin embargo, indispensables; en efecto lo que no tiene terminación es desagradable e incomprensible. Lo que limita el número y la aplicación del número a la forma exterior del lenguaje es, precisamente, el ritmo, del cual las medidas son partes.

Estos conceptos antiguos referidos al ritmo han cambiado poco, aún se considera al ritmo como una subdivisión de un espacio de tiempo en secciones perceptibles a los sentidos. Es el agrupamiento de sonidos musicales considerando la duración y las prominencias (acentos). La melodía, la armonía (música tonal) y el ritmo son los tres elementos básicos de la música. Ahora bien, ya que la melodía y la armonía

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

contribuyen a la organización rítmica de la obra musical, y la armonía y la melodía sólo pueden ser activadas por medio del ritmo, inferimos que son tres procesos que están unidos de forma inseparable.

La naturaleza del ritmo.

Generalmente la mente humana busca interpretar el continuo del tiempo como una sucesión de duraciones. La mente percibe que un principio rítmico opera en su entorno. Esta operación mental parece particularmente evidente en organizaciones del tiempo hechas sobre repeticiones de un evento a intervalos más o menos regulares que son llamados períodos.

Estos procesos conceptuales permiten que las categorías rítmicas o grupos rítmicos, que son planos temporales, puedan ser trasladados al plano espacial a una línea que se traduce en los símbolos de la notación musical. Esta manifestación espacial, nuevamente es interpretada como períodos organizados del tiempo.

www.bdigital.ula.ve

La relación entre el ritmo y el organismo humano es esencial para la comprensión del ritmo. Los latidos del corazón, la respiración y el caminar ordenan el paso del tiempo en unidades regulares. Estas manifestaciones naturales del cuerpo han sido utilizadas para ilustrar la relación que existe entre el ritmo musical y el cuerpo, a pesar de la complejidad y variabilidad de estos movimientos corporales. Los eventos que ocurren fuera y dentro del cuerpo, igualmente, afectan el pulso y la respiración.

Cuando hablamos de eventos nos referimos a todo aquello que afecte el ánimo del individuo. Pueden ser situaciones de angustia, de peligro, de alegría, de euforia, contemplación, también pueden ser eventos psicológicos o de intimidad emocional. Todo esto modificará, como indica Lussy (1945), el pulso del corazón y el ritmo de la respiración. Inferimos entonces que la fluctuación o regularidad del ritmo será producto de una manifestación fisiológica que es influida por las emociones.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Podemos decir entonces que existe un isomorfismo entre lo que ocurre en el ritmo biológico y lo que los compositores reflejan en la obra de arte, así, la agitación de la respiración y del pulso del corazón será reflejado por medio de ritmos masculinos y tempos rápidos.

La alternancia entre tensión y relajación es característica de este ritmo fisiológico que hemos mencionado y es experimentada y registrada por la mente. Las construcciones rítmicas fisiológicas tienden a formar grupos, esto es lo que explica la tendencia a organizar el ritmo en períodos de tiempo regulares y con acentuación igualmente regular. Rehding (2003) nos explica que la organización de estos grupos suele hacerse en patrones binarios en las culturas occidentales.

Es importante señalar que la música, la poesía y la danza son artes temporales y por lo tanto gobernadas directamente por el ritmo, lo que indica que la interrelación entre estas tres formas artísticas es muy cercana. Justamente esta relación es lo que ha hecho pensar a muchos teóricos que el origen de la poesía yace en la música. Esta aseveración es muy importante para los objetivos de esta investigación, ya que parte de los análisis que se hacen de las obras aquí escogidas se dirige a la relación rítmica que existe entre los versos de los textos con el ritmo y acentuación de las frases musicales.

www.bdigital.ula.ve

Ritmo y tempo.

El tiempo regula la duración absoluta de las notas y en consecuencia la duración de sucesión de éstas. El tempo en el sistema musical, como hemos dicho, tiene claramente sus orígenes en las funciones del cuerpo humano y de la mente. Está particularmente relacionado con la velocidad del ritmo cardíaco de un corazón sano que se ubicará entre 60 a 80 latidos por minuto, esta medida sería la referencia para considerar que un movimiento sea lento o rápido. Todo lo que sea ejecutado por

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

encima de este pulso será percibido como rápido, y a la inversa, todo lo que sea ejecutado por debajo de este pulso será percibido como lento.

Ritmo y métrica (metro).

Antes de profundizar en la compleja relación que existe entre metro y ritmo es importante dar una definición, al menos breve, de lo que es la métrica en la música.

La métrica es básicamente la organización de las notas de una composición dentro del marco de un pulso regular, a este pulso también se le denomina *tiempos* que es distinto del *tempo* que como vimos es una noción de velocidad. La duración de cada nota puede ser medida por estos tiempos. Además, estos tiempos son agrupados, en la notación moderna, en unidades más grandes llamadas compases conformados por el mismo número de tiempos.

www.bdigital.ula.ve

La métrica es el medio por el cual el ritmo puede ser percibido y descrito. Es por lo tanto análogo a la medida de la distancia ya que la distancia se puede dividir en unidades más pequeñas. Por ejemplo, los kilómetros se pueden dividir en metros, los metros en centímetros y los centímetros en milímetros. Igualmente, la duración de las notas puede sub dividirse. Por ejemplo, una cuadrada se puede dividir en dos redondas, una redonda se puede dividir en dos blancas, una blanca en dos negras, una negra en dos corcheas, una corchea en dos semi-corcheas y una semi-corchea en dos fusas. La combinación de estas unidades formará los diversos tipos de ritmos que se organizarán de acuerdo a la métrica expresada en los compases.

La métrica se identifica al comienzo de la composición o en cualquier punto de la composición en caso de que ésta cambie. La manera de señalarla es por medio de una fracción que indica el número de tiempos por compas, este número de tiempo se refleja en el numerador. Por otro lado, el valor de la nota que representa la

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

medida de cada uno de esos tiempos será reflejado en el denominador. Así, a modo de ejemplo, la indicación métrica del *Dies Irae* del Réquiem de Mozart es 4/4, lo que significa que serán cuatro tiempos por compás (numerador) y la unidad de tiempo será la negra (denominador). Para entender mejor lo que expresa el denominador es importante saber que en la notación moderna la unidad referencial es la redonda, por lo tanto si se divide la redonda en cuatro tiempos la unidad será la negra, por eso el denominador, en el caso del *Dies Irae* de Mozart, indica que la medida de tiempo es una negra ya que hay un 4 en el denominador. En el caso del *In Paradisum* de Fauré tenemos una indicación métrica de 3/4, es decir, un pulso de tres negras por compás.

Una vez aclarada la definición general de métrica podemos ver qué relación existe entre este concepto y el concepto de ritmo, tema a veces problemático en la teoría de la música.

www.bdigital.ula.ve

De los muchos intentos que se han hecho para distinguir los conceptos de métrica y ritmo podemos mencionar tres principalmente. El primer concepto considera al ritmo y a la métrica similares, incluso algunos musicólogos los consideran idénticos. El segundo punto de vista habla del ritmo como una métrica *animada* y por esta razón éste sería una sub-categoría de la métrica. Por último, se puede considerar a la métrica como una organizadora del ritmo, como un principio organizador a través del cual el ritmo puede expresarse.

En las raíces de la primera definición se encuentra la noción de que existen procedimientos utilizados por el compositor que se repiten en intervalos periódicos, a pesar de la variedad de contenidos que puedan generarse. El ritmo, entonces, sería un proceso natural pero manipulado por el hombre por medio de la métrica. Esta concepción permitiría a la teoría de la música acercar estos dos términos, vale decir que esta es una visión fundamentalmente matemática.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Para Hauptmann (1873), quien adoptó esta posición en sus enseñanzas, la métrica era realmente la medida de la música y el ritmo el tipo de movimiento dentro de esta medida.

Riemann (2011) propone la idea de una unidad de tiempo, el compás, que puede ser llenado con una variedad de formas rítmicas. Estas formas pueden manifestarse como un motivo rítmico o una pequeña unidad de contenido significativo y de valor expresivo. La percepción de los motivos rítmicos, su duración y los puntos que señalan su comienzo y su término son indispensables para entender las estructuras temáticas. Esto último resulta de gran importancia porque nos permite ver el vínculo que existe entre ritmo y frase musical, o dicho de otro modo, nos permite ver la división de la música en unidades de sentido.

Vemos entonces que entre ritmo y métrica ocurre un proceso interactivo: la métrica es proyectada por los elementos que conforman el ritmo, mientras que la métrica funge de matriz a través de la cual el ritmo surge.

www.bdigital.ula.ve

Antes de terminar este apartado vale la pena mencionar brevemente el cambio que se produjo en el sistema métrico con la emancipación de la música instrumental en los siglos XVIII y XIX. Al emanciparse la música instrumental, ésta pudo liberarse de las ataduras que imponía la prosodia de los textos a los cuales ésta se subordinaba. Contrariamente, la mayoría de la música antigua (la música interpretada antes de estos siglos) fue predominantemente vocal, siendo sus textos escritos en prosa o en verso, por esta razón el estudio del ritmo en esta música está íntimamente ligada a las reglas del ritmo poético. Esta característica de la música vocal nos interesa particularmente porque las obras aquí analizadas muestran el desenvolvimiento de los patrones rítmicos y melódicos de la composición instrumental en función de la acentuación de los versos de los textos.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Interacción del ritmo con la melodía y la armonía.

Tanto la melodía como la armonía son, en su propia forma, componentes temporales de la obra musical, y por lo tanto, dependientes de la organización rítmica. Cualquier cambio que se haga en la altura de la entonación (melodía) o en la armonía trae consigo, en términos generales, un acento rítmico. Aunque la armonía y la melodía, vistas desde esta óptica, son funciones del ritmo no se comportarán del mismo modo frente a las demandas que impliquen cambios en la rítmica. Básicamente, aquella música que es primordialmente melódica es más complicada en su estructura rítmica que aquella música primordialmente armónica. Si, por otro lado, las fuerzas rítmicas son dominantes, ambos elementos armónicos y melódicos estarán subordinados al ritmo. Lussy (1945)

www.bdigital.ula.ve

Tiempos fuertes y tiempos débiles.

El sistema métrico occidental regula el tipo de compás de acuerdo a una dinámica que se organiza en tiempos débiles y tiempos fuertes. Para comprender esta dinámica haremos una revisión general de los tipos de compás según sea la distribución de estos tiempos fuertes y débiles.

1.- Compases binarios.

Los compases binarios se dividen en dos tiempos. A su vez, cada uno de estos pulsos (tiempos) se puede subdividir en dos o en tres corcheas, dando compases de subdivisión binaria o ternaria respectivamente. La *métrica binaria*, que da lugar al *compás binario* de dos tiempos, se basa en una alternancia de pulsos fuertes

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

o acentuados y pulsos inacentuados o débiles, en la cual uno de cada dos pulsos es fuerte.

1.1 Compás binario de sub división binaria: 2/4.

Compás de dos cuartos. El numerador 2 indica que se divide en dos partes y el denominador 4 indica que en cada parte hay una negra. En todo el compás entran dos negras, o lo que es lo mismo, una blanca.

1.2 Compás binario de sub división ternaria: 6/8.

Compás de seis por ocho o compás de seis octavos. El numerador 6 indica que existen 6 corcheas por compás, es decir, dos tiempos (compás binario) que serían dos negras con puntillo subdivididas en tres corcheas cada una (sub división ternaria). El denominador 8 quiere decir que la figura que está incluida en cada una de esas seis fracciones es una corchea (Una corchea será la octava parte de una redonda). Clarke (1999)

www.bdigital.ula.ve

2.- Compases ternarios.

El *compás ternario* de tres tiempos, consiste en una sucesión regular de un pulso fuerte o acentuado y dos débiles o átonos. A su vez, cada uno de estos pulsos se puede subdividir en dos o en tres corcheas, dando compases de subdivisión binaria o ternaria, respectivamente.

2.1 Compás ternario de sub división binaria: 3/4.

Compás de tres cuartos. El numerador 3 indica que el compás se divide en tres tiempos y el denominador 4 indica que en cada una de las partes entra una negra, es decir, en todo el compás entran tres negras. Es de sub división binaria por que las tres negras del numerador se sub dividen en 6 corcheas.

2.2 Compás ternario de sub división ternaria: 9/8.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Compás de nueve octavos. El numerador 9 indica que hay nueve corcheas agrupadas en tres tiempos cuya unidad es la negra con puntillo. Es de sub división ternaria porque cada negra con puntillo se divide en tres corcheas. El denominador 8 indica que la figura musical que entra en cada una de esas subdivisiones es la corchea (1/8 de redonda) Clarke (1999)

4. Compases cuaternarios.

La *métrica cuaternaria*, que da lugar al *compás cuaternario* de cuatro tiempos, es otro tipo de métrica que habitualmente se incluye entre las básicas, se caracteriza porque a intervalos regulares uno de cada cuatro pulsos es fuerte. No obstante, suele considerarse que el tercer pulso también cuenta con una leve prominencia, por lo que se convierte en una sucesión fuerte - débil - fuerte - débil. Desde esta perspectiva el compás cuaternario se puede entender como derivado del binario, es decir, como dos compases de dos partes. Los compases cuaternarios se dividen en cuatro tiempos. A su vez, cada uno de estos pulsos se puede subdividir en dos o en tres corcheas, dando compases de subdivisión binaria o ternaria, respectivamente.

www.bdigital.ula.ve

4.1 Compás cuaternario de sub división binaria: 4/4.

Compás de cuatro cuartos. Es un compás cuaternario, aunque esta nomenclatura está últimamente en desuso. El numerador 4 indica esos cuatro tiempos en los que se divide, y el denominador 4 indica que en cada una de las partes entra una negra.

4.2 Compas cuaternario de sub división ternaria: 12/8.

Compás de doce octavos. El numerador 12 indica que en total tiene doce corcheas. Estas doce corcheas se agruparán en cuatro negras con puntillo, habrá entonces tres subdivisiones (corcheas) por tiempo, por eso es de sub división ternaria El denominador 8 indica que en cada una de esas subdivisiones entra una corchea. Clarke (1999)

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II. 1.8.2 La Melodía

Definición y Orígenes.

La melodía es la altura, ascensos y descensos (entonación), de un sonido o secuencia de sonidos y silencios organizada de acuerdo al tiempo musical (duración). La forma como se estructura la melodía está sujeta a las convenciones culturales de las sociedades, así como a las restricciones estéticas de los diferentes períodos de la historia de la música.

Las primeras consideraciones que se hacen del origen de la melodía se han orientado hacia algunos modos de interacción verbal y pre-verbal. Existen algunas manifestaciones universales del impulso melódico como el llanto de los niños, donde la fluctuación de alturas determina las distintas necesidades fisiológicas y afectivas. Históricamente, el desarrollo más antiguo de la melodía puede rastrearse desde las simples inflexiones de la voz hasta las combinaciones interválicas de terceras menores y segundas mayores. El establecimiento de la combinación de estos dos patrones daría cuenta de las incontables melodías encontradas en los cinco continentes y de su uso a través del tiempo, desde el canto gregoriano medioeval hasta el impresionismo de Debussy. Gjerdingen (1999)

www.bdigital.ula.ve

Conceptos Generales.

Etimológicamente, la palabra llegó al castellano del griego antiguo, existían dos términos que se combinaban para una sola definición, uno era *melos* asociado al orden poético y el otro era *ōtē* que significaba canto, canción, tonada, música.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

El *melos* estuvo asociado a un origen fisiológico antes de que entrara al reino de la estética. Esta consideración entra en total sintonía con la concepción griega de que la música y la poesía eran espejos orgánicos de la existencia cósmica del ser humano. Fue durante la edad media europea que la concepción latina de la melodía asumió sus connotaciones musicales específicas, las cuales son retenidas en la actualidad. Johannes Tinctoris, teórico flamenco del renacimiento (1435-1511), no dudó en identificar al *melus* con el *cantus,* concepción afín a las subsecuentes relaciones de melodía con canción (con sus inevitables variaciones en las diferentes perspectivas estilísticas)

Rameau, en el siglo XVIII, consideraba a la melodía como un producto de la armonía, ya que ésta última le servía como "esqueleto" a la melodía para que ésta definiera sus contornos. Hegel en el siglo XIX pensaba otro tanto al ver a la melodía y a la armonía como "un todo compacto", modificar a una de ellas significaba modificar a la otra.

www.bdigital.ula.ve

Estructura y Diseño

El carácter de una melodía dada es determinado por su rango, o por su posición relativa dentro del total del continuum de la longitud y altura (entonación) de las notas; su rango o espectro interválico (distancia que separa una nota de otra); su contorno o el diseño de su línea; su estructura sintáctica con relación a los elementos de contraste y repetición, variación y desarrollo. La más pequeña unidad melódica-rítmica, el motivo, requiere un mínimo de dos alturas. Sintácticamente, el material temático está estructurado en frases cuyas características son determinadas por su específico idioma melódico. A propósito de la frase melódica Schönberg (1922) declaraba que ésta, la frase, era como un aforismo en su rápido avance desde el problema hasta la solución. Una melodía apropiadamente diseñada es por tanto auto suficiente, sin embargo, ella tiene el potencial para formar identidades estructurales y expresivas más amplias que dan forma a los temas.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Uno de los sellos distintivos de los períodos Clásico y Romántico, aquéllos que nos conciernen, es repetir una de las secciones de la composición, por ejemplo la forma *A-B-A,* recurso que se identifica con la melodía concebida en términos armónico-tonales. No obstante, este patrón comenzó a cambiar en algunos compositores considerados románticos como Richard Wagner que empezó a entender la melodía más en términos psicológicos, es decir, más como un "flujo de la conciencia" que como una percepción racional de la "realidad" (referencia). Esta consideración nos resulta particularmente valiosa en el contexto de la problemática semiótica relacionada con semiosis extroversiva e introvertida en la música. Grout y Palisca (1988)

A propósito de los grandes compositores del clasicismo y del romanticismo como Haydn, Mozart y Beethoven, es importante resaltar que ellos terminaron con más de un siglo de melodías monotemáticas, melodías que sustentaron buena parte de la música instrumental del barroco. Este cambio de paradigma, que mostraba diseños melódicos multi temáticos, se debió a las nuevas exigencias expresivas surgidas de la necesidad de reflejar los conflictos dramáticos propios del movimiento romántico.

www.bdigital.ula.ve

Melodía y Armonía

La melodía, y los temas generados por ésta, están atados a lo que se va desarrollando en la armonía, visión afín a la que tenía Rameau. La Era armónica, que dio nacimiento a la música dramática y a la música instrumental como forma autónoma de arte (no olvidemos que hasta este momento la música instrumental estaba supeditada como acompañamiento a la música vocal) dio paso a una rica figuración melódica. Esta figuración la podemos considerar como un tejido que cubre y se conecta con el soporte provisto por la subestructura armónica. Ejemplo de esta dinámica melodía-armonía la podremos apreciar en el análisis armónico de las obras escogidas descrito más adelante.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Estilo

En líneas generales los estilos melódicos son identificables, como apreciamos en las lenguas naturales, por su vocabulario, gramática y sintaxis. También la melodía refleja códigos que representan su extracción social. Estructuralmente, la melodía puede ser afín a la prosa libre o al metro del verso; ella puede ir de la mano de los requerimientos armónicos o prescindir de ellos según sea su estilo; ella puede mover emociones asociadas a la estesis, sugerir formas del pensamiento racional o las complejidades afectivas del subconsciente.

Sobre todas las cosas la melodía nace en el seno de la sociedad, ella es parte del ámbito de la cultura a la cual le debe su existencia. Por esta razón los estilos melódicos no solo describen características nacionales, sino también la clase social dentro de la cual fue producida y sus necesidades funcionales.

Como se aprecia, la expresión melódica tiene implicaciones asociadas al referente, uno de los temas centrales en la semiótica de la música. La asociación de la melodía con referentes no musicales, como las emociones puras o valores éticos, ha sido un rasgo característico de la música occidental, al menos desde el renacimiento temprano que retomó tantos preceptos de la antigüedad clásica, como la noción platónica del *Ethos*.

El estudio del estilo del *Dies Irae* de Mozart nos revela el tema del referente musical, específicamente en el trato que hace el compositor con el figuraje de notas rápidas (semicorcheas) denominado *concitato.* El estilo *concitato* inventado por Claudio Monteverdi (1567-1643) era descrito por éste como "exclamaciones y acentos de un corajudo hombre en plena batalla" Drebes (1991) (traducción del inglés del autor). Este un buen ejemplo de la función del signo, aquí ponemos en práctica todas las nociones relativas a él, como "algo que está en lugar de otra cosa", el "renvío" o potencial para referirse a algo abstracto o figurativo. Monteverdi asocia el estilo *Concitato* a una imagen, concreta, figurativa, a saber la de un hombre en el fragor de una batalla.

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Hemos mencionado en repetidas oportunidades el componente cultural en la forma de la composición musical. La melodía ha identificado a muchos movimientos sociales y políticos de la historia humana, a modo ilustrativo podemos mencionar una de las más conspicuas melodías: la *Marsellesa.* Esta canción de la revolución francesa, con sus ritmos de saltillo y sus patrones de tríadas ascendentes fue capaz de hacer estallar el entusiasmo de cientos de miles de ciudadanos identificados con los nuevos valores nacientes. Esta melodía posteriormente serviría de inspiración a muchos himnos de la internacional socialista. Ejemplos como estos son innumerables a lo largo de los tiempos, melodías que se convirtieron en emblemas de causas e ideales nacionales, militares, políticos, sociales y religiosos.

II. 1.8.3 Tonalidad

www.bdigital.ula.ve

Definiciones

La tonalidad o *tonalité* como se le conoció formalmente en Francia en 1821, se desarrolló en Europa entre los siglos XVI y XIX. Se basó en un ordenamiento jerárquico de las notas de la escala diatónica donde la nota del primer grado de la escala llamada "tónica" es la más importante y representa el reposo. La segunda nota en importancia es el quinto grado llamado "dominante", es el grado de la tensión. Dentro de las tonalidades se encuentran los modos mayores y menores, asociándose la idea de "luz" para los primeros y "oscuridad" para los segundos.

Para François-Joseph Fétis (2008) la tonalidad es la suma total de las relaciones entre las notas de la escala. Fétis considera además que la variedad de las condiciones históricas y étnicas da lugar a una multiplicidad de tipos de tonalidad. Esta postura relativista, sin embargo, es rechazada por el musicólogo alemán Hugo Riemann (1849-1919) quien sostiene que todos los tipos de tonalidad provienen de un único principio: el establecimiento de las relaciones tonales a través de las

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

funciones de los acordes de tónica, dominante y subdominante (I, V y IV grados de la escala). El sistema de Riemann es rechazado a su vez por otros musicólogos e historiadores que prefieren restringir el termino "tonalidad" al sistema de armonía tonal desarrollado en Europa desde el siglo XVII hasta el siglo XIX.

Grados de la escala incluyendo las tríadas que conforman cada acorde:

I II III IV V VI VII

Primer grado: Tónica.

Segundo grado: Super tónica.

Tercer grado: Mediante.

Cuarto grado: Sub- Dominante

Quinto grado: Dominante.

Sexto grado: Sub-Mediante.

Séptimo Grado: Sensible.

Hemos mencionado someramente la función de los principales grados de la escala que son el primer, el cuarto y el quinto grado, es decir, tónica, sub-dominante y dominante respectivamente. Los grados restantes formarán parte del "dominio de influencia" de estos grados, de este modo tenemos al segundo y sexto grado que

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

pertenecerán al área de sub-dominante (regido por el cuarto grado); el séptimo grado pertenecerá al área de dominante (regido por el quinto grado).

Esta tesis no aspira profundizar en todos los detalles del funcionamiento del sistema tonal, solo ofrece el conocimiento necesario para entender los procesos expresivos que construyen el discurso musical y que el oyente dota de significado. En nuestro caso, además, contribuye a la comprensión del análisis armónico de las obras escogidas.

Cadencias

Probablemente sea el tema de las cadencias el que más atraiga la atención de los lingüistas por su asociación con la noción de frase. Los grados de la escala que mencionamos anteriormente desempeñarán sus funciones en la formación de las frases de la composición. La formación de las frases responde a las normas armónicas de la tonalidad y su estructura sustentará la línea melódica de la obra.

www.bdigital.ula.ve

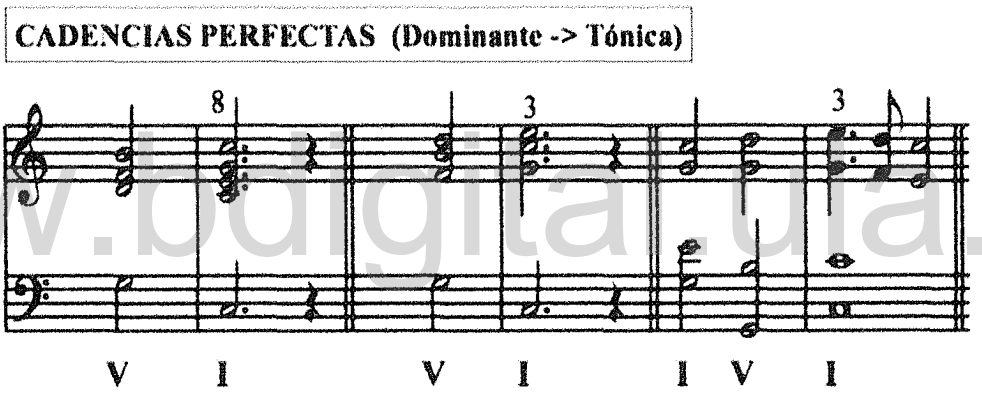
Las cadencias marcan el reposo o final de la frase, su configuración, por lo tanto, definirá los períodos que caracterizarán la coherencia del conjunto. Los períodos están constituidos por dos o más frases y conforman unidades más amplias que se desarrollan en el continuum del tiempo en forma regular. Esta regularidad es también un pulso, mayor al de la métrica pero regido en última instancia por éste. Cantantes e instrumentistas decidirán dónde respirar orientándose por esta periodicidad, ya que, como hemos dicho, la cadencia definirá el reposo de la frase.

Existen varios tipos de cadencias según sea su sensación de reposo y se clasificarán, según este criterio, en dos grandes grupos: *las cadencias conclusivas y las cadencias suspensivas.*

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Cadencias conclusivas.

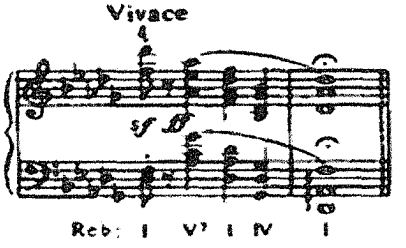
Cadencia auténtica: Se produce por la sucesión del **V** grado (dominante) al **I** grado (fundamental). Hay dos tipos de cadencia auténtica: **perfecta** e **imperfecta**. Para que una cadencia auténtica sea perfecta, el acorde tendrá que estar en posición de octava, es decir, la tónica tendrá que encontrarse tanto en el bajo como en la voz de la soprano. Este acorde no tendrá que estar desplazado, por lo tanto tendrá que caer en un tiempo fuerte. Si el acorde de tónica no cumple uno de estos dos requisitos estaremos hablando de una cadencia imperfecta. Esta cadencia, imperfecta, tiene un carácter inconcluso, dado a su grado de inestabilidad con respecto al acorde fundamental.

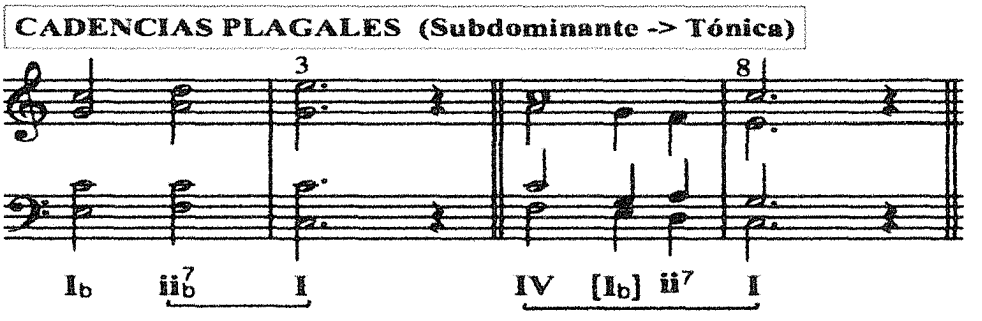


www.bdigital.ula.ve

Cadencia plagal: Esquema armónico que describe el paso del **IV** grado de sub-dominante al **I** grado de la fundamental (tónica)**.** Suele utilizarse después de una cadencia auténtica, aunque no siempre es así ya que hay numerosos ejemplos de cadencias plagales que fungen como final de frase y no vienen precedidas por una cadencia auténtica. Se puede utilizar el modo menor de la sub-dominante al final de un movimiento que ha comenzado en modo mayor para crear en el oyente un efecto de desconcierto.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)





Cadencias compuestas: La cadencia compuesta es la sucesión de los grados **IV** (subdominante), **V** (dominante) y **I** (fundamental). Existen dos tipos de candencias compuestas: la cadencia compuesta de primer aspecto y la cadencia compuesta de segundo aspecto.

La cadencia compuesta de 1° aspecto es considerada por algunos tratadistas como una cadencia auténtica ampliada. Se realiza con la sucesión **I** grado (tónica) - **IV** grado (subdominante) - **V** grado (dominante) – **I** grado (tónica)

Cadencia compuesta de 2° aspecto: **I** (tónica)- **IV** grado (subdominante) - **I** grado en segunda inversión **6/4** (También llamado acorde cadencial 6/4) – **V** grado (dominante) – **I** grado tónica

Quizás la mejor manera de entender el **I** grado en segunda inversión o **6/4** cadencial es verlo más bien como un acorde de dominante (V grado) con doble apoyatura de cuarta y sexta, de allí viene su denominación 6/4. (La apoyatura es una nota de adorno que se encuentra a una distancia interválica superior o inferior de segunda o de semitono de la nota real que está adornando)

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Figura 4. Cadencia compuesta de primer aspecto

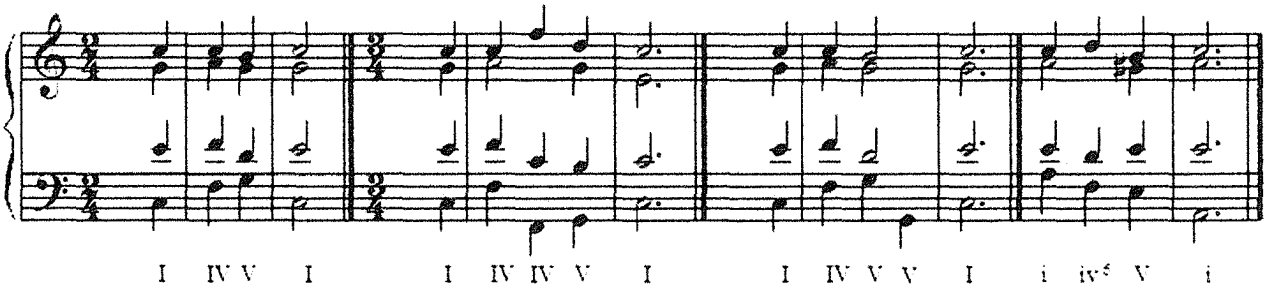
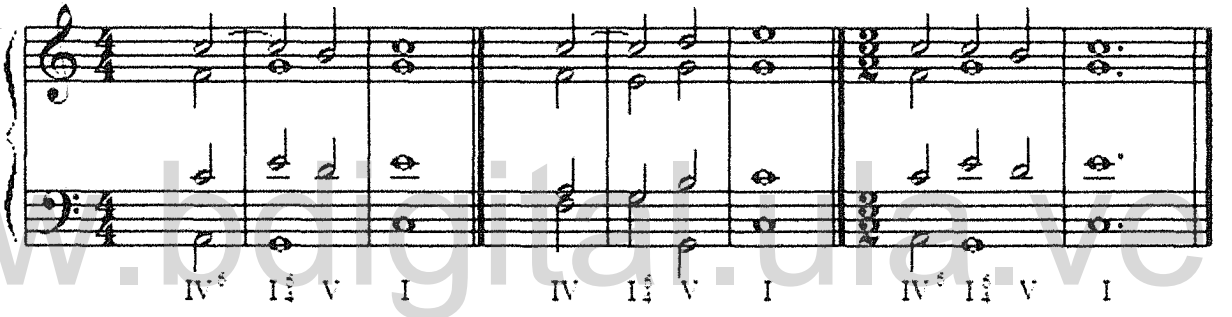


Figura 5. Cadencia compuesta de segundo aspecto. Modo mayor



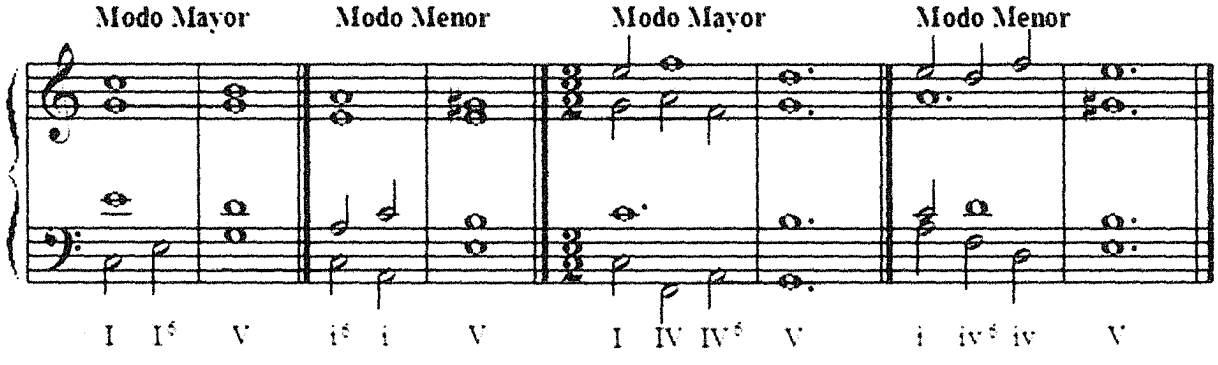
www.bdigital.ula.ve

Cadencias suspensivas.

Semicadencia: En términos generales, la semicadencia es el reposo momentáneo en un acorde diferente al de la tónica por lo tanto no produce sensación de conclusión. El esquema tradicional es aquél que descansa sobre la dominante. Le siguen en orden de importancia el reposo sobre la subdominante, el segundo grado, el sexto y el tercero. Normalmente, el acorde de reposo de la semicadencia se escribe en estado fundamental, excepcionalmente se utiliza la primera inversión. Sobre la segunda inversión es también raro.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Figura 9. Semicadencia básica en los modos mayor y menor



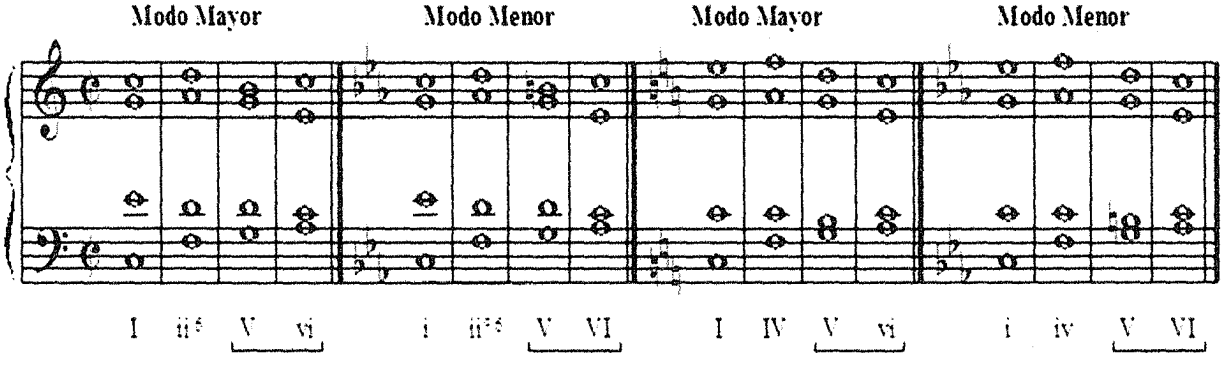
Cadencia rota: La cadencia rota es realmente un tipo de cadencia auténtica en el cual el acorde de tónica se sustituye inesperadamente por otro acorde, es un recurso expresivo que busca romper momentáneamente el curso del sentido musical que viene desarrollando la cadencia.

www.bdigital.ula.ve

La cadencia rota está compuesta principalmente por la sucesión **V - VI** grados en los modos mayor y menor, pero también puede ser **V -IV** y **V -II**. En esta cadencia, el acorde de dominante siempre debe estar en estado fundamental.

En la Figura 7 se muestran algunos ejemplos de la cadencia rota básica en los modos mayor y menor.

Figura 7. Cadencia rota básica en los modos mayor y menor



Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Consonancias y Disonancias.

El tema de la consonancia y de la disonancia juega un rol importante en el sistema tonal. Como se ha mencionado anteriormente, existen relaciones de tensión y relajación en función de la cercanía de los acordes a la tónica que es el grado fundamental, el grado del reposo y por tanto el más consonante. El grado más tenso es el quinto grado o dominante, esta tensión se manifiesta por la disonancia que se produce y estimula en el oído la necesidad de regresar al reposo de la tónica (cadencia). Es por esta razón que la tensión de la dominante se le considera excitante o exaltante. El cuarto grado o sub dominante es también tenso pero menos que el quinto grado, es una tensión más introspectiva e íntima. Consonancias y disonancias son para algunos etnomusicólogos la base del sistema tonal.

La categoría fundamental de la armonía tonal es el concepto moderno de acorde, esto es, la estructura de tres o cuatro notas llamada tríada separadas por intervalos de terceras. Ej. Do, Mi, Sol. Esta estructura no es una combinación de intervalos sino una identidad primaria e indivisible, el punto de partida de la composición tonal. Los acordes se combinan para convertirse en una tonalidad por medio de las progresiones (sucesión de acordes) pero además asumen identidades o funciones derivadas de su relación con la tónica o acorde central. Quiere decir entonces que las tensiones no solo se producen por la dinámica de los acordes que cumplen funciones de tónica, sub-dominante y dominante sino que dentro de la conformación de cada acorde existen también tensiones según sea su conformación interválica. El gran teórico y flautista del siglo XVIII J. J Quantz decía que hay que saber que no todas las disonancias tienen el mismo grado de perturbación, algunas son más fuertes que otras. Veamos qué acordes son más disonantes que otros según sea su composición interválica:

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Disonancias suaves: Las disonancias que el oído percibe como suaves serán aquellos acordes que están constituidos por intervalos de novena y cuarta, de novena y séptima, y de quinta y cuarta.

Disonancias fuertes: Estas disonancias serán las que el oído percibirá como las más perturbadoras y son más numerosas que las suaves. Los acordes constituidos por los intervalos más disonantes son: La quinta con sexta mayor, la quinta disminuida con sexta menor, la quinta disminuida con sexta mayor, la séptima menor con la tercera mayor o menor, la séptima mayor, la séptima disminuida, la séptima con segunda y cuarta, la sexta aumentada, la segunda mayor con cuarta, la segunda menor con cuarta, la segunda mayor y aumentada con cuarta aumentada y la tercera menor con cuarta aumentada.

La consideración de estas disonancias nos permite entender los puntos de tensión armónica que refleja la mayoría de las veces los momentos de mayor tensión expresiva en los textos de la obra de Mozart y Fauré.

www.bdigital.ula.ve

Modos y acordes mayores y menores.

Probablemente uno de los aportes más significativos de la semiótica de las pasiones a la semiótica de las artes es haber considerado el cuerpo sensible del emisor y del receptor como elemento esencial de la semiosis durante la experiencia estésica. Todos los recursos rítmicos, melódicos, tímbricos y armónicos que emplea el compositor tienen como único fin conmover al oyente. Ritmo, melodía, armonía y timbre son los recursos expresivos de la música, la combinación artística de estos elementos es lo que mueve nuestras emociones, lo que detona las asociaciones mentales y emocionales del oyente, la que promueve los referentes individuales y colectivos de la audiencia.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Estas referencias simbólicas extroversivas de la que hacemos mención podrían clasificarse en tres grandes campos: espacio-temporales, kinésicas y afectivas. Citemos a Francès (1958:299) que nos habla de estas tres clasificaciones:

> El parentesco que existe entre los patrones melódicos, rítmicos y armónicos en la música con los patrones gestuales que revelan el comportamiento del oyente, representa uno de los elementos básicos del lenguaje expresivo de la música. Los estados psicológicos básicos como la calma, excitación, tensión, relajación, exaltación, desesperación, normalmente se traducen como formas gestuales del cuerpo que pueden ser traducidas en ritmos, melodías y modos armónicos que se organizan en formas musicales. La transposición de estos gestos en ritmos, melodías y modos armónicos será el lenguaje básico de la expresión musical.

Leyendo esta cita volvemos a la noción de denotación. Por ejemplo, la oposición grave/agudo, con todos los posibles niveles intermedios, constituye uno de los más comunes puntos de partida para las asociaciones denotativas. La mayoría de estas asociaciones son icónicas, esto se observa cuando se relacionan alturas y modos con colores: agudo/luminoso, grave/oscuro o modo mayor/luz, modo menor/oscuridad. Son procesos mentales que son construidos, en buena medida, sobre la base de paradigmas culturales. Sin embargo, se debe tener cuidado con las generalizaciones, ya que éstas no siempre describen los mismos efectos de sentido en todos los individuos. Debemos sostener, por lo tanto, que estos casos son posibles por la ausencia de fuerza en la asociación de base, es decir, como se entiende en lingüística, es una asociación no marcada. Este es un "saber" intuitivo, manejado por las culturas y que puede, ciertamente, *retorizarse*, pero nunca es tan rígido como para evitar la creación. La creatividad humana salta los moldes, trasciende los esquemas para darnos nuevas experiencias.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

No obstante las distintas reacciones que pueden producirse en cada oyente durante el proceso estésico, sigue siendo importante tomar en cuenta la analogía que existe entre la música y las sensaciones producidas por los estados de la mente con el fin de explicar los mecanismos semánticos de la música. Una música será tierna, melancólica o calmada si la sensación al escucharla corresponde con estos estados.

Estas sensaciones psicológicas y emotivas tienen su origen en el cuerpo. Es aquí cuando llegamos al nivel kinésico que mencionamos anteriormente. Francès (1958) comenta que "cada melodía y tonalidad entraña un esquema kinésico que involucra también recursos rítmicos que pueden ser proyectados espacialmente. El movimiento del cuerpo responde apropiadamente a estos esquemas, caracterizando una actitud acorde con estos estados". Francès (1958:333)

Las funciones de los grados de la escala y sus poderes intrínsecos de transmitir tensión y relajación influyen en las pasiones que experimenta el cuerpo, podemos decir que es a través de estas funciones que la música tonal se expresa semánticamente. El grado de tónica ha dado siempre la sensación de cierre y descanso, como la resolución de la disonancia en consonancia. Por el contrario, una secuencia ininterrumpida de disonancias es equivalente a movimiento incesante, desorden, agitación, a una sensación de constante evolución.

Estos estados físicos y psicológicos de agitación y desorden producidos por las disonancias se aprecian con mucha fuerza en los acordes de séptima. Para D´Ollone (1954) el acorde de séptima disminuida expresa una particular sensación de expectante ansiedad. El acorde de séptima dominante es el acorde pivote de muchas tonalidades, él evoca aberración, incertidumbre y conflicto. Si este acorde resuelve a una cadencia perfecta, se libera una sensación de luz, de triunfo. Si el acorde no resuelve a una cadencia sino que se sucede uno tras otro en una progresión sin reposo, la sensación de inestabilidad aumenta.

La noción del Ethos griego lidia con estas ideas también. El Ethos asocia un carácter moral a los géneros, modos y ritmos. Para Tolomeo los cromatismos

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

(sucesión de notas en intervalos de semi tonos) contraen el alma, mientras que las escalas diatónicas (sucesión de notas en segundas consecutivas) la expanden y la fortifican. Francès (1958) afirma que para Platón, Heráclito y Aristóteles, cada modo refleja un estado del alma: el modo mixolidio refleja un alma seria e infeliz, el modo dórico grandiosidad.

A continuación ofrecemos una tabla concebida por Lavignac (1942) que sugiere las interpretaciones del simbolismo tonal según la consideración de los compositores Marc-Antoine Charpentier, Jean-Philippe Rameau, Ernst Hoffmann y el mismo Lavignac.

Tonalidad	Charpentier	Rameau	Hoffmann	Lavignac
Do Mayor	Animada Guerrera	Ánimo, Regocijo		Simple, Naif
Do menor	Sombría Triste	Tierna Quejumbrosa		Dramática Violenta
Do # menor				Brutal
Re b Mayor			Alarmante	Plácida Encantadora
Re menor	Solemne Devota	Dulce Triste		Seria Concentrada
Re Mayor	Alegre Combativa	Vital Regocijo		Graciosa Brillante

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Mi menor	Afeminada Amorosa	Dulce Tierna		Triste Agitada
Mi Mayor	Combativa Estridente	Graciosa Magnificente	Firme Corajuda	Brillante Energética
Mi b Mayor	Cruel			
Mi b menor	Horrible Espantosa			
Fa Mayor	Furiosa Temperamental	Tempestuosa Furiosa	Apasionada	Rústica Campesina
Fa menor	Sombría	Deprimente		Doliente
Sol b Mayor				Suave Calmada
Sol Mayor	Dulce	Tierna		Alegre
Sol menor	Severa	Dulce		Melancólica
La b Mayor			Graciosa Espirituosa	Suave Pomposa
La b menor			Insatisfecha	Angustiada
La menor	Quejumbrosa		Atormentada	Triste
La Mayor	Pastoral	Vital		Libre
Sí b Mayor	Magnificente	Tempestuosa	Rústica	Noble
Sí b menor	Tétrica	Macabra		Funeraria

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Sí menor	Solitaria	Sombría
Sí mayor	Dura	Energética

Como se puede apreciar, las discrepancias acerca de las percepciones que expresa cada compositor en algunos casos son muy profundas. Esto refleja la individualidad interpretativa de los oyentes, factor que hemos mencionado dentro de los elementos que conforman el complejo tejido semiótico de la música.

No podemos concluir este apartado sin señalar que la armonía tonal juega un papel esencial en la construcción de la forma de una composición. La consolidación del sistema tonal *menor-mayor* está históricamente relacionada con la emancipación de la música instrumental y con el advenimiento del concepto moderno de forma a principios del siglo XVIII. El concepto de forma, a su vez, está estrechamente relacionado con el de estructura, aunque son dos términos distintos. Una misma forma puede tener distintos tipos de estructura según la época y el estilo del compositor. Por un lado, entendemos por forma los distintos géneros musicales como sonata, preludio, motete, fuga, aria, rondó, misa, etc. Por otro lado, entendemos por estructura la arquitectura de las formas.

La disposición de los acordes en una obra constituirá la estructura interna, configurando las conexiones temáticas como las repeticiones, variaciones y contrastes. Estas relaciones armónicas harán posible la coherencia de la unidad de la composición, como ocurre en las relaciones sintácticas del lenguaje verbal.

Existe una larga tradición retórica, a propósito de estas equivalencias entre el lenguaje verbal y música. Heinrich Koch (1995), habla acerca de la relación entre retórica y música en su tratado sobre la composición. Este teórico alemán se esfuerza por demostrar que las frases musicales son análogas a las oraciones gramaticales. Como las oraciones gramaticales, las frases musicales son autosuficientes y flexibles en su configuración; ellas poseen un sujeto y predicado,

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

y están articuladas por un orden jerárquico, como el verbo en relación a las otras categorías gramaticales (régimen y concordancia). Ellas pueden ordenarse en una variedad de extensiones, interpolaciones y compresiones sin sacrificar su coherencia fundamental y comprensibilidad.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

II.2 ANTECEDENTES

Hablar de antecedentes que se refieran al análisis semiótico del Réquiem de Mozart y del Réquiem de Fauré no resulta realmente un punto esencial en esta investigación. El interés principal de esta tesis es encontrar los posibles efectos de sentido que puede generar una composición musical como resultado de la interacción de sus elementos constituyentes (armonía, melodía, ritmo y timbre) así como las relaciones que pueda establecer el oyente con la obra y su experiencia individual. En consecuencia, las obras que se analizan aquí bien pudieron ser otras, de otros autores, de otros géneros u otros períodos de la música.

Dicho esto, hemos considerado que los antecedentes que deben mencionarse aquí tienen que estar orientados a los trabajos y consideraciones que se han hecho a través del tiempo relacionados con el significado musical y con los postulados relacionados con la semiología. Estos trabajos y publicaciones de carácter especulativo los podemos ver como una "pre-semiótica" que eventualmente daría a luz a la semiótica de la música, disciplina que encuentra su origen en el linaje de las primeras semióticas lingüísticas.

www.bdigital.ula.ve

II. 2.1 De la imitación y la expresión. Siglo XVIII.

De la teoría de la imitación del siglo XVIII, con sus raíces en Aristóteles, deriva la idea de la expresión. La teoría simbólica de Susanne Langer (1942) y el lexicón de la emoción de Deryck Cooke (1952), escritos bajo esta óptica, no son acercamientos que se puedan llamar semiótica, más bien, podrían considerarse como una pre-semiótica de las artes.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En el siglo XVIII existía una confusión acerca de los conceptos de imitación y expresión. Por ejemplo, Lippman (1986:269), cita del libro *De l'Expression en Musique et de l'Imitation dans les Arts* escrito por André Morellet en 1771 un apartado donde este autor (Morellet) no hace ninguna diferencia entre imitación y expresión, veamos la cita que hace Lippman de Morellet: "Considero como sinónimos los términos expresar y describir. Toda descripción es imitación, por tanto, preguntar si la música tiene expresión y en qué consiste esta expresión es igual a preguntar si la música imita y cómo imita".

Algunos escritores de la época, sin embargo, no se sentían a gusto con el énfasis que se hacía con la onomatopeya en la música o la concepción de la naturaleza como modelo a seguir, recurso que derivó de la teoría de la imitación. James Harris, en su discurso sobre música, pintura y poesía publicado en 1744 considera la imitación como algo marginal dentro de la gama de recursos expresivos de los que dispone la música. Para este autor la música no buscaba la imitación sino la expresión. Veamos:

www.bdigital.ula.ve

> La imitación en música está muy por debajo que la imitación en pintura. La eficacia de la música, en consecuencia, debe buscar un recurso distinto al de la imitación. Para hacer esto solo debemos observar los diversos afectos (pathos) que pueden ser despertados por el poder de la música. Hay sonidos que nos alegran, que nos entristecen, que nos enternecen o que despiertan cualquier sentimiento que se aloje dentro de nosotros. Harris (1765:69)

Continuando con la oposición entre imitación y expresión que se debatía en el siglo XVIII citamos a Avison en su *An Essay on Musical Expression*. En este ensayo se considera la imitación como una enemiga de la expresión:

> Así como la disonancia y los sonidos estridentes no pueden ser llamados expresiones musicales, del mismo modo considero que la

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> mera imitación tampoco puede llamársele como tal. Así, la subida y caída gradual de la entonación en una larga sucesión notas es usada para denotar ascenso y descenso, los intervalos quebrados describen movimiento interrumpido, la velocidad la sensación de vuelo, etc. Todo esto debe ser considerado estilo imitativo más que expresión, ya que, a mi juicio, esta es una tendencia que busca fijar en el oyente la similitud entre los sonidos y las cosas que éstos describen y por lo tanto excitar el acto reflejo del entendimiento. La expresión debería afectar el alma y estimular las pasiones del alma.
>
> Por el beneficio de una imitación sin significado el compositor deja a un lado la armonía, estructura sobre la cual la verdadera expresión musical deber ser fundada. La música como arte imitativo tiene poderes muy confinados. La imitación solo será útil en la medida que ayude a la expresión. (Traducción del Autor)

Rousseau en su ensayo sobre el origen de las lenguas, escrito en 1753, propone la idea de que la música se originó del acento (prominencia) y el ritmo del habla natural. En el griego antiguo, el ritmo y la entonación del discurso estuvieron más cerca de la melodía que en el caso de las lenguas modernas occidentales que hoy conocemos. La entonación expresaría de forma más directa y eficiente los sentimientos del hablante. Para Rousseau (1753) las cadencias y los sonidos musicales nacen de las sílabas; las pasiones hicieron que todos los órganos de la fonación dotaran a la voz con todas sus características, por lo tanto el verso, la canción y el discurso tienen un origen común.

Sin embargo, Rousseau persistía en ver la música como un arte imitativo, pero no imitativo de la naturaleza sino del sonido del discurso pasional. Neubauer (1986:100) comenta la visión de Rousseau en un apartado de su libro *La emancipación de la música del lenguaje:*

> Imitando las inflexiones de la voz, la melodía expresa el lamento, el llanto de dolor o alegría, las amenazas y los gemidos. Todos los signos vocales de la pasión están a su disposición. Ella (la melodía) imita los acentos de las lenguas y los giros lingüísticos que ciertos movimientos del espíritu crean en cada lengua. Ella habla en lugar

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> de meramente imitar, y su lenguaje inarticulado pero ardiente y pasional tiene cien veces más fuerza que la palabra en sí misma.

No deja de sorprender la semejanza que existe entre el protagonismo de las pasiones humanas que Rousseau menciona cuando se refiere al sentido en la música, y la propuesta hecha por Greimas y Fontanille en la semiótica de las pasiones. Es en el seno del cuerpo sensible donde se produce la incoación del sentido, entendiendo el verbo "incoar", y sus derivados gramaticales, como gestación del sentido o incubación del sentido. La noción de incoación es propia del modelo semiótico de las pasiones que describe la tensión que se crea en las precondiciones de la significación. Greimas-Fontanille (1994:31)

Trasladando estás ideas a la actividad de los ejecutantes que interpretan la obra de un compositor, entendemos que el artista solo puede transmitir significados si dentro de su sensibilidad pasional se gesta un discurso que busque conmover a su público. Esta aseveración, si la vemos con atención, describe el mismo principio de la retórica que tenía como principio persuadir al público por medio del *Pathos, el Ethos y el Logos*. En el cuerpo sensible del intérprete de una composición deben cobrar vida las emociones que serán transmitidas a los oyentes; quiere decir entonces que un artista, en este caso un intérprete, no podrá conmover si él o ella no están conmovidos. El artista le hace entender a la audiencia sus pasiones para conmoverlos y establecer con ellos un código común. (Neubauer 1986 acerca del libro *Versuch über die wahre Art, das zu spielen* de Carl Philippe Emanuel Bach, 1753)

Estas consideraciones nos brindan una buena oportunidad para comprender el sistema de valores implícito entre el compositor, el intérprete y la audiencia, estos valores son producto de experiencias comunes que nos son otra cosa que la identidad cultural. Nos damos cuenta que en estos pensamientos dieciochescos referidos a las pasiones el cuerpo también se considera un referente.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Los enfoques acerca del significado de la música que se tenían en el siglo dieciocho están más cerca de la teoría semiótica que los puntos de vista que se tenían acerca de este tema en el siglo diecinueve. Tanto la consideración del signo como representación de un objeto por semejanza (visión imitativa), como el signo que está en natural contigüidad con el objeto (visión expresiva) son sub clases que pueden ser reconocidas en la teoría semiótica de Peirce.

II. 2.2 De la emoción. Siglo XIX.

La concepción del significado musical en el siglo diecinueve se ubica en un universo intelectual diferente. La nueva generación de escritores y pensadores estaban convencidos de que la música transmitía una clase especial de sentimientos, o al menos se ubicaba dentro de un orden especial de significado dentro del mundo de los sentimientos.

www.bdigital.ula.ve

La estética de Schopenhauer es un nuevo tipo de platonismo, para él la música era capaz de acceder a la representación de sentimientos reales y entrar en contacto con sus esencias más profundas. El significado de la música, en términos filosóficos, era trascendente; era algo inaccesible a las experiencias ordinarias.

> La música no expresa este o aquel goce, sino más bien ansiedad, horror, dolor, júbilo, en un sentido abstracto está desprovista de algún interés personal. Sin embargo, nosotros entendemos estos sentimientos completamente en la forma de su quintaesencia…La música expresa solamente la quintaesencia de la vida y sus eventos, no los eventos en sí mismos. (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung,* en Le Huray, P. y Day, J. 1981:328)

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Como Schopenhauer, Hegel creía que la música era un arte de las emociones. Así como el llanto inarticulado son expresiones directas del alma, igualmente la música es el arte de la conciencia interior. La conciencia interior puede, ciertamente, expresarse a sí misma a través de las palabras, pero la música se comunica con ella a un nivel más profundo, considerando las emociones como una extensión de la subjetividad del ego. Le Huray, P. y Day, J. (1981)

La emoción, entonces, es la traza viva de la expresión interior y su forma más pura no está conectada, para los románticos, con ningún objeto o contenido. La música procede de y se comunica con la conciencia interior, siendo su significado previo a cualquier cosa que pueda ser puesto en palabras.

Thibaut (1861) considera que este aislamiento de la fuente que nutre la música de todo afán mundano hizo que los griegos clásicos tomaran a la música con un sentido ético.

www.bdigital.ula.ve

La música expresa los sentimientos y emociones en su estado prístino y de forma poética.

II. 2.3. Semiótica del siglo XX. Los sistemas de signos.

Las consideraciones que se hacían desde la antigüedad clásica hasta el siglo XIX acerca del significado de la música, referencialidad, denotación y connotación fueron esencialmente especulativas. Es por esta razón que hemos llamado a todos estos enfoques y consideraciones pre-semiótica de la música. Como sabemos, habría que esperar el advenimiento de la lingüística como ciencia matriz de todas las semióticas para poder hacer frente al estudio de los signos de una manera formal.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

La amplitud del objeto de estudio que aborda la semiótica nos permitió la posibilidad de incluir al discurso musical dentro de los sistemas de signos que ésta estudia. Sin embargo, algunos teóricos como Rastier (2001) criticaron la tendencia de hacer de la semiótica una supra disciplina cuyo propósito se orientara a describir el comportamiento de todos los signos, lingüísticos o no, destinados a comunicar y a significar. Hay quienes le dieron otro enfoque a la semiótica, como Umberto Eco y Charles Pierce quienes abordaron el estudio de los signos desde un punto de vista fenomenológico al considerar la manera como "el mundo hacía sentido".

El primer paso que se debió tomar para perfilar con nitidez los propósitos de los estudios de la significación en la música fue deslindar los distintos territorios de estudio que comprende la semiótica. Este primer deslinde, como nos dice Espar (2006), está relacionado con la diferenciación entre los sistemas comunicativos y los sistemas significativos, la primera identificada con la semiótica de la comunicación y la segunda identificada con la semiótica de la información.

www.bdigital.ula.ve

Eco (1988) entendió el proceso comunicativo de un modo muy semejante al modelo propuesto por Jakobson. El maestro italiano describe este proceso como la emisión de una señal, semiológica o no, que pasa a través de un canal hasta llegar a un punto de destino. Esta concepción tan general puede complicar el análisis de los fenómenos semióticos, ya que nos veríamos obligados a incluir en los procesos de transmisión de información no solamente a los humanos, sino también a los animales y sistemas artificiales. Para salvar este escollo Eco propone distinguir entre *comunicación* y *proceso de significación.* La principal diferencia entre estas dos manifestaciones semióticas sería que la primera, la comunicación, es intencional y la segunda, el proceso de significación, sólo necesita de un código que produzca una información desde la fuente hasta el destino sin que exista necesariamente intención de comunicar. Esta primera división orientó, en una primera instancia, el lugar donde los investigadores han

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

debido partir para emprender el estudio de los sistemas de signos empleados en el arte.

II. 2.4. Los signos naturales y los signos artificiales.

Si seguimos la proposición de Umberto Eco, y de la mayoría de los semiólogos modernos como Fabbri, que nos dicen que un signo es una función que nos permite comprender algo más que el signo mismo, es decir que el signo está en lugar de otra cosa, entonces reforzamos la idea de que existe una cierta motivación en el signo. Esta perspectiva nos hace concebir el mundo como un complejo sistema semiológico donde todo significa y que estos significados no son arbitrarios. A partir de esta concepción, la semiótica procuró dividir los signos en dos grandes grupos: los signos naturales y los signos artificiales.

www.bdigital.ula.ve

Lo que determinará, según Espar (2006), si un signo es natural o artificial será el tipo de asociación de éstos con lo que representan. Los signos naturales asociarán los fenómenos que tienen lugar en la naturaleza, a los cuales dotamos de sentido. Así podemos interpretar la caída de las hojas de los árboles con la llegada del invierno en los países septentrionales y australes, o las arrugas de la cara de una persona con la vejez. Se dice que este tipo de relaciones no atañen directamente a la semiótica sino que sólo tocan su campo de estudio tangencialmente.

Los signos artificiales se cuentan entre el grupo más numeroso de los sistemas de significación. Se les considera artificiales por tener su origen en la creación humana y su cultura, sin embargo, esta concepción es cuestionable si consideramos al ser humano como parte de la naturaleza. Siendo la humanidad parte de la naturaleza también los signos producidos por el hombre deberían considerarse naturales pero dejaremos esta discusión a los dominios de la filosofía y a la antropología.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Siguiendo el camino del razonamiento deductivo continuamos sometiendo el estudio semiótico a sucesivas sub divisiones. Ya hemos deslindado los signos de comunicación con los procesos de significación, los signos artificiales de los naturales y ahora distinguiremos los signos que sirven para representar lo real de los signos que sirven para comunicar e informar.

Los signos icónicos tienen una amplia presencia en la cultura y quehacer diario del hombre. Éstos los podemos encontrar en múltiples ámbitos de la historia humana con las ideografías y pinturas rupestres, sin dejar a un lado todo el arte figurativo y abstracto. Por otro lado tenemos los signos que sirven para comunicar e informar, siendo parte de este grupo las lenguas naturales y las señales. Si seguimos la división entre signos naturales y artificiales consideraríamos éstos últimos como artificiales y convencionales. Se consideran convencionales porque su estructura se basa en un sistema construido sobre acuerdos sociales, necesarios para ser comprendidos por todos sus usuarios.

www.bdigital.ula.ve

Dentro de las manifestaciones de comunicación humana convencionales es importante mencionar a los símbolos, si bien cumplen una función muy semejante a la de los otros signos se diferencian del resto por algunos rasgos importantes. Por ejemplo, los símbolos si bien pueden ser simples o complicados, públicos o encriptados deben poseer la propiedad de poder ser interpretados a primera vista, en este sentido son icónicos. Esta capacidad de poder ser reconocido e interpretado apenas se le percibe lo convierte en una señal que está grabada en la memoria cultural del colectivo. Por esta razón observamos el uso del símbolo extendido a lo largo de casi todas las esferas de la actividad humana. Como ejemplos podemos mencionar a las banderas, los escudos, las señales de tránsito, los servicios públicos y toda la iconografía asociada a las prácticas religiosas a lo largo de la historia. Otro elemento que diferencia los símbolos de otro tipo de signos es que éstos son exclusivamente humanos.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Como se puede apreciar, sería inadecuado tratar de hacer encajar forzadamente a los signos y símbolos en clasificaciones precisas e inflexibles. Notamos que signos y símbolos forman categorías muy heterogéneas, ya que comparten características comunes en algunos aspectos, como la iconicidad o las convenciones sociales, pero pueden diferir en otros aspectos como la motivación o no-motivación comunicativa, funciones prácticas y abstractas del lenguaje.

Esta multiplicidad de expresiones semiológicas nos conduce a una clase de sistema significativo particular, se trata de los signos estéticos o artísticos sobre la cual finalmente versará esta investigación. Estos sistemas son, como describe Espar (2006), complejos, diferenciados y específicos por tratarse de sistemas significantes con gran capacidad combinatoria y comunicativa.

II. 2.5. Los signos verbales y los signos no verbales.

www.bdigital.ula.ve

Uno de los escollos que se han tenido que sortear para emprender los estudios semióticos destinados a entender el comportamiento de los signos estéticos es la norma que considera a las lenguas naturales como el paradigma a seguir en los análisis de los sistemas de comunicación.

No siempre el esquema que describe la significación como proceso de comunicación motivado es aplicable a otros sistemas de signos que no sea el verbal. Por esta razón, se creyó necesario liberarse de la camisa de fuerza que supuso considerar el funcionamiento de las lenguas naturales como traductor de todos los demás signos de comunicación.

Existe una postura anglosajona sobre la semiótica defendida por Lyons (1978), en la cual se considera a todas las manifestaciones de comunicación no verbal como "señales". Diferimos de esta teoría pero consideramos enriquecedor ofrecer las

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

distintas ópticas que se han tenido en torno al tema de la comunicación no verbal, por eso la mencionamos.

Jakobson (1963) atrajo inevitablemente el interés de muchos musicólogos y lingüistas al considerar a la música como un lenguaje. Justamente esta fue una de las críticas que recibió el maestro ruso cuando publicó sus tesis. Jakobson mencionó, entre las funciones del lenguaje, una función estética. Sin embargo no la explicó profundamente, sino que solo la describió como una función en la cual lo central es la forma del lenguaje. Esta forma no remitiría nada al exterior del discurso, ni al emisor, ni al referente, ni al receptor; sería una función del lenguaje manifiesta en una suerte de circuito cerrado. Teniendo los signos estéticos un comportamiento tan particular no siempre resultan aplicables para su estudio las teorías descriptivas del lenguaje, por lo que resulta a veces más adecuado utilizar el término "significación" y no "comunicación" cuando nos referimos a los sistemas semióticos artísticos.

www.bdigital.ula.ve

Quizás nunca se pueda definir las expresiones artísticas según esquemas científicos como sí lo pretendió hacer la lingüística desde Ferdinand de Saussure, aun cuando la expresión artística entre dentro del campo de estudio de la semiótica.

Comprendemos que los signos no verbales no son sólo señales o elementos supra segmentales de las lenguas naturales, sino que dentro de este grupo entran otros sistemas como la música. No obstante, la música comparte en términos generales el mismo proceso de significación que los sistemas verbales. Partimos de un emisor o varios emisores que transmiten significados, estos emisores son quienes producen la música, sean ejecutantes humanos o dispositivos electrónicos. En este punto vale la pena detenerse y hacerse la pregunta: si hablamos de significación ¿No necesitamos un receptor que interprete el código sonoro que recibe? De ser así si es admisible considerar a la música como un lenguaje ya que el receptor está siendo estimulado por signos sonoros que lo hacen evocar

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

imágenes, sensaciones y emociones, es decir, estos signos refieren valores al receptor. Ahora bien, al hacer esta descripción nos desviamos de la concepción de Jakobson (1971) donde el discurso artístico está cerrado dentro de sí mismo, en términos del maestro ruso, en la música ocurre una semiosis *introversiva*. Claro, el hecho de que haya una emisión significativa, que es interpretada por un receptor, no garantiza que haya comunicación motivada por parte del compositor hacia los oyentes. En este sentido si podemos admitir que las artes se refieren a sí mismas y retornaríamos de nuevo a la concepción jakobsoniana de la función estética del lenguaje. Esta es una de las tantas posiciones encontradas que han existido en el estudio de los fenómenos semióticos.

La semiología como la concibió F. de Saussure es una ciencia ambiciosa porque pretendió desde sus inicios abarcar, como hemos dicho anteriormente, todas las asociaciones que hace el hombre con su entorno a través de los distintos sistemas de signos. Estos sistemas son muy numerosos y aumentan en la medida que el hombre crea nuevos lenguajes según necesidades, es por esta razón que se ha hecho necesaria una vasta clasificación de los tipos de signos de acuerdo a sus características y funciones.

www.bdigital.ula.ve

Dentro de las distintas propuestas de clasificación que han hecho los pensadores que se han dedicado al estudio de los signos hay una que ganó especial jerarquía, se trata de la clasificación hecha por Charles Sanders Pierce. Este pensador norteamericano hizo una clasificación de diez diferentes tipos de signos, a la que a su vez añadió numerosas subdivisiones. Es interesante observar que a pesar de esta diferenciación todas comparten características comunes debido a que todos los signos son representaciones de algo, es decir, todos cumplen la función signo.

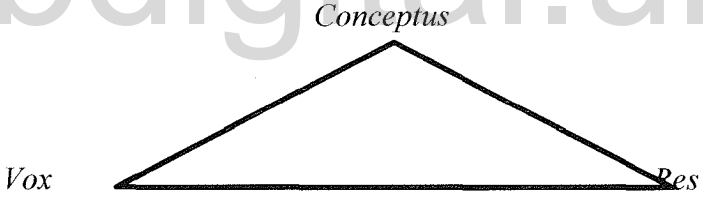
Habiéndose convertido Peirce en un pensador tan importante para lo semióticos de la música, resulta imprescindible incluir en estos antecedentes la tradición referencial que toma forma en el modelo triádico. El modelo triádico tiene sus orígenes en los pensadores de la Grecia clásica, particularmente en el

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

planteamiento que hace Aristóteles en el *Peri Hermeneias.* Esta tradición ha encontrado interés en todas las épocas del pensamiento hasta nuestros días. En la Edad Media, Tomás de Aquino hace una interpretación del concepto que Aristóteles tenía del signo que consideramos valiosa, este concepto se resume en la siguiente frase: *Vox significat mediantibus conceptibus.* Espar (2006). Veamos lo que dice el escolástico medieval acerca de este pensamiento: "Conviene decir que, según el filosofo, las palabras son signos del pensamiento y el pensamiento algo similar a las cosas. De esto se puede concluir que las palabras se refieren a las cosas designadas por medio de los conceptos" (*Summa Teológica,* I-ap. 2.13, a.l. resp. Citado en Rastier, 1990:7-8)

Aquí podemos visualizar la primera tríada, la más importante, a nuestro juicio, de todos los modelos triádicos que derivarían de éste. Representémosle gráficamente de este modo:

www.bdigital.ula.ve



Como hemos dicho, este modelo sirvió para todas las teorías triádicas que habrían de venir en los siglos posteriores. Charles Sanders Pierce desarrolla su teoría del signo valiéndose de este modelo. Umberto Eco (1988 y 1992) encuentra, a su vez, las definiciones de Pierce sobre la semiosis mucho más amplias y completas que las que propone el modelo binario de Saussure.

¿Cuáles son los fundamentos de la teoría peirceana del signo basadas en la tradición triádica? Veamos primero su concepción de semiosis: "Por semiosis entiendo un acción, una influencia que sea o suponga una cooperación de tres

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

sujetos, como por ejemplo, un signo, un objeto y su interpretante, influencia trirelativa que en ningún momento puede acabar en una relación de parejas". Eco (1988:38)

Con respecto a la tríada que representamos gráficamente más arriba el maestro de Cambridge nos ofrece esta definición:

> Un signo, o representamen, es alguna cosa que está en lugar para alguien de alguna cosa bajo alguna relación o algún título. Se dirige a alguien, es decir crea en el espíritu de esta persona un signo equivalente o un quizás un signo más desarrollado. Este signo que crea, yo lo llamo interpretante del primer signo. Este signo ocupa el lugar de alguna cosa: de su objeto. Remplaza a este objeto, no en todas sus relaciones, sino por referencia a una especie de idea que he llamado algunas veces **el fundamento** del representamen. Peirce (1960:2.228)

www.bdigital.ula.ve

Para Deledalle (1979) el representamen es el signo tal como se presenta y el interpretante re-envía al objeto que él representa. El objeto o referente es todo aquello a lo cual el interpretante re-envía al representamen. Es decir, el interpretante es el significado propio del signo. Observando atentamente nos damos cuenta que este interpretante peirceano tiene todas las características del concepto o *significado* de Saussure.

Una de las hipótesis de Peirce que más ha seducido a los pensadores de las semióticas no lingüísticas es la distinción que éste hace entre la semiótica entendida como sistema de signos y la semiótica como la ciencia de la puesta en signos. Esta distinción resuelve muchos problemas asociados al referente en la música y las incógnitas acerca de la significación de la música como código discursivo. Peirce, al igual que Wittgenstein, creía que pensamiento y signos son indisociables y que nada es signo en sí, sino que todo puede llegar a serlo. Para Espar (2006) esta noción se explica considerando al pensamiento como un signo,

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

en donde la recepción por parte del pensamiento del otro se resume a la interpretación de un signo por otro.

La incorporación de la cultura para la comprensión del valor en la significación, la participación del cuerpo sensible en la creación de sentido y la ampliación del campo referencial de la música en la propuesta peirceana conforman las tendencias actuales sobre las cuales se apoya la semiótica de la música. Todo ese bagaje epistemológico es el que nos permite abordar el análisis semiótico de las obras escogidas para esta tesis.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

III. METODOLOGÍA.

El lector que vea a primera vista el título de este trabajo puede preguntarse por qué una tesis de maestría en lingüística se orienta hacia un análisis musical. La respuesta a esta inquietud la encontrará al entrar en contacto con una hipótesis que le da una dimensión semiótica a este tema esencialmente musical. Esta hipótesis señala que la composición musical no es meramente un "texto", no es meramente un conjunto de estructuras. La composición está constituida no sólo por sus estructuras, sino también por toda la serie de procedimientos que la han engendrado. Llamaremos a estos procedimientos *actos de composición.* A estos procedimientos, propios del creador, habría que sumarle lo que la obra inspira o genera en el oyente. A todo el conjunto de interpretaciones y sensaciones producidas por la composición musical lo llamaremos actos de percepción y de interpretación.

www.bdigital.ula.ve

Estas tres grandes categorías definen el total del hecho musical y las podemos identificar con tres niveles que se suceden diacrónicamente, estos niveles serían: el nivel inmanente, el nivel poiético y el nivel estésico. Para la semiótica no es suficiente decir que para entender una obra musical se debe tomar en cuenta en qué condiciones fue compuesta y cómo ésta es percibida por los oyentes.

Podríamos pensar en los diferentes tipos de análisis musicales tradicionales, estos análisis se reducen exclusivamente a observar las propiedades inmanentes de la obra, esto es, en términos muy amplios, la visión de los estructuralistas. Para otros teóricos la composición musical no tiene otro interés que los actos de composición o las condiciones que existían en torno al proceso de creación, este sería el aspecto más importante para los compositores. Finalmente, está la visión que considera que la obra musical no tiene realidad más allá de cómo es

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

percibida, está sería la postura más popular, y ciertamente es el punto de vista del sentido común.

Ahora bien, si un análisis musical debe mostrar cómo una obra de arte funciona, entonces no es posible confinar dicho análisis a estas tres dimensiones por separado. Ni la configuración inmanente revela los secretos de los procesos que ocurren durante la creación, ni tampoco lo que se manifiesta en los comportamientos de percepción. Los conocimientos que tengamos acerca del período histórico en el cual una obra de arte es concebida tampoco son suficientes para explicar por qué una obra es lo que es. La *esencia* de una obra musical es al mismo tiempo su génesis, su organización estructural y la manera cómo es percibida. Por esta razón, todo aquél que intente hacer un análisis musical o análisis interpretativo, debe poder contar con una teoría que pueda lidiar con los procesos que tienen lugar en los tres grandes niveles de creación y percepción. Está visión holística del análisis es la que ha de engendrar la teoría semiótica de la música.

www.bdigital.ula.ve

Una vez hechas estas consideraciones nos percatamos que la teoría semiótica de la música se muestra muy ambiciosa. Realmente lo es. La semiótica de la música requiere el auxilio de un equipo multidisciplinario para satisfacer las exigencias que este tipo de análisis demanda. A modo ilustrativo podemos decir que un especialista en teoría de la música desconoce por completo lo que ocurre con el comportamiento humano cuando escucha una obra musical; un lingüista manejará con gran experticia el manejo del discurso observando la sintaxis y la semántica de un texto pero no tendrá herramientas para abordar problemas relacionados con la estructura de una composición musical. Ante este panorama tan complejo hemos decidido hacer una síntesis de los dos primeros niveles principalmente. Del nivel de la percepción solo se acometerán los aspectos teóricos, ya que un análisis que considere elementos ligados a la percepción directa de las obras que aquí se presentan requeriría de un estudio en el tiempo real de la ejecución.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En consecuencia, la estrategia organizacional que le da forma a esta metodología comprenderá los siguientes análisis:

a) Establecer un soporte teórico que sustente la hipótesis de que la tensividad discursiva generada en los textos del *Dies Irae* de W. A Mozart y del *In Paradissum* de G. Fauré presenta una correspondencia con la expresión de la composición musical que le sirve de sustento. Esta hipótesis nos lleva a enfrentar problemas propiamente semióticos como el tema del referente en la música, la existencia o inexistencia del significado en el signo musical (entendido a la manera del estructuralismo binario) y la tradición triádica del signo rescatada por la escuela anglosajona bajo la luz sapiente de S. Ch. Pierce y su noción de *interpretante*. Exploramos el camino trazado por aquéllos investigadores especializados en semiótica de la música, especialmente al musicólogo y semiotista francés Jean Jaques Nattiez. Nattiez logra decantar con tino las distintas tendencias de la semiótica tradicional que pudieran ser útiles en la búsqueda de efectos de sentido en la música, es por esto que en esta investigación convergen pensadores en apariencia tan disímiles como Román Jakobson y Umberto Eco. Por último, llegamos al modelo de la semiótica de las pasiones propuesto por Algirdas Greimas y Jacques Fontanille, este modelo demostró ser el más idóneo para el análisis de sustancias significantes no lingüísticas.

b) Análisis semiótico de los textos latinos del *Dies Irae* de Mozart e *In Paradisum* de Fauré, siguiendo el modelo propuesto por Greimas-Fontanille en la perspectiva de la semiótica de la segunda generación. Hemos considerado imprescindible hacer una breve descripción de la métrica y prosodia de los versos trocaicos del *Dies Irae,* esta prosodia definirá el metro que escoge el compositor, así como el trato que éste le da a la melodía. El texto del *Dies Irae* se analiza tomando como fuente el poema de Tomás de Celano escrito en el siglo XIII. El texto del *In Paradisum* se analiza a partir de la antífona utilizada en la tradicional liturgia latina de la iglesia occidental en la misa de difuntos.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

c) Breve reseña histórica donde se enmarca el período de la música en la cual se concibieron estas obras. Esto atañe no solo a la época en que nacieron los compositores, sino además al estilo dentro del cual fueron escritas estas obras.

d) Análisis musical de las composiciones. Este análisis se sub-divide en cuatro grandes categorías, a saber: análisis de la estructura métrica-rítmica, análisis melódico, análisis armónico y análisis tímbrico reflejado en la orquestación empleada por el compositor. Este sería para los estructuralistas el plano inmanente del análisis. La fuente usada para el análisis de las obras proviene de las partituras publicadas en la página *Petruci Music Library* disponible en www.imslp.org.

e) Esta tesis presenta dos composiciones que serán confrontadas. Ambas composiciones son movimientos tomados del Réquiem de Mozart y del Réquiem de Fauré que difieren mucho en su contenido e intención expresiva. Aun cuando ambos movimientos constituyen una sección de la tradicional misa para difuntos, ambos compositores manejan el tema de la muerte de una forma muy distinta en sus obras. La propuesta de Mozart respeta la estructura tradicional de la misa de difuntos que incluye la llamada *Secuencia.* Esta secuencia describe la ira de Dios usando el poema escrito por Tomás de Celano. Estas seis estrofas constituyen los seis movimientos de la secuencia que describen el día del juicio final o día de la ira. Los movimientos que conforman la secuencia son: *Dies Irae* (Día de la Ira o Día del Juicio Final), *Tuba Mirum* (Trompeta Admirable), *Rex Tremendae Maiestatis* (Rey de Tremenda Majestad), *Recordare, Iesu Pie* (Recuerda, Jesús Piadoso), *Confutatis Maledictis* (Confundidos los Malditos), *Lacrimosa* (Día de Lágrimas Aquél). Esta sección describe el atribulado temor de los pecadores ante el castigo inexorable de Dios: el día del juicio final; es una sección de mucho dramatismo por el contenido del texto escrito y la expresión del texto musical. El trabajo semiótico tiene lugar cuando se coteja la tensividad pasional del poema con la obra que el compositor concibe para sustentar con música esa tensividad.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

La metodología del análisis consiste en hacer una breve descripción formal del poema (estructura, pie, ritmo), un análisis semiótico del mismo siguiendo el modelo de Greimas-Fontanille y las consideraciones que éstos hacen acerca de la cólera en la semiótica de las pasiones. Posteriormente, este análisis semiótico se observa junto con el análisis armónico, melódico, rítmico y tímbrico para ser confrontado en las secciones de mayor intensidad expresiva. Es en este punto cuando la hipótesis que hemos planteado, acerca de una correspondencia expresiva del texto escrito y el texto musical, verá su validez en el proceso comparativo de estos dos planos de significación.

En lo que atañe al movimiento *In Paradisum* de Gabriel Fauré, el análisis será exactamente del mismo tenor. La selección de este Réquiem, y en particular de este movimiento, tiene una motivación semiótica y expresiva definida. Nectoux (2004:110) en su libro *Gabriel Fauré. A musical life* cita la opinión que tenía el compositor de su propio Réquiem:

www.bdigital.ula.ve

> Se ha dicho que mi réquiem no expresa el miedo a la muerte y ha habido quien lo ha llamado un arrullo de la muerte. Pues bien, es que así es como veo yo la muerte: como una feliz liberación, una aspiración a una felicidad superior, antes que una penosa experiencia. La música de Gounod ha sido criticada por su sobre inclinación hacia la ternura humana. Pero su naturaleza le predispone a sentirlo de esa manera: la emoción religiosa toma esta forma dentro de sí. ¿No es necesario aceptar la naturaleza del artista? En cuanto a mi Réquiem, quizás también he querido yo escapar del pensamiento más habitual. ¡Después de tantos años acompañando al órgano servicios fúnebres! Yo quise escribir algo diferente.

Este comentario del compositor tiene filones de gran riqueza en muchos aspectos que interesan a esta investigación. El primero y más importante es que el maestro francés establece un contraste con la tradición fúnebre de la misa de difuntos conocida como *Réquiem.* En su propuesta el compositor ofrece una visión liberadora y no punitiva de la vida después de la muerte (sin embargo, en el texto

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

del *In Paradisum* se sugiere que solo los justos gozarán del paraíso en la vida eterna). Fauré omite toda la secuencia tradicional que usa Mozart donde se menciona el juicio y castigo de los pecadores, y en su lugar incorpora un movimiento sereno que describe la placidez del paraíso.

Siendo una investigación de perfil semiótico resulta de gran valor observar cómo un mismo tema puede ser tratado de un modo tan diferente por los compositores para evocar en el oyente sensaciones, pensamientos, íconos y sentimientos tan diversos. Los efectos de sentido de las obras aquí analizadas, no obstante el tema en común, resultan ser totalmente opuestos, esta oposición satisface todo el constructo teórico donde se apoya el estructuralismo.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

IV. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTILO MUSICAL DEL SIGLO XVIII

IV. 1.1 El siglo XVIII y la Ilustración

"La música es un lujo inocente, innecesario, ciertamente, para nuestra existencia pero de una gran gratificación para el sentido del oído" Así abría Charles Burney el primer volumen de su *Historia General de la Música* publicada en Londres en 1776. Menos de cien años antes Andreas Werckmeister se había referido a la música como "un regalo de Dios para ser usado sólo en su honor"

El contraste entre estos dos juicios ilustra muy bien el cambio de pensamiento que se produjo durante el siglo XVIII y que afectó cada aspecto de la vida de la sociedad. El complejo movimiento que tuvo lugar en este período conocido como La Ilustración comenzó como una rebelión del espíritu, una rebelión contra la religión sobrenatural y la iglesia, contra la metafísica, contra la formalidad, contra la autoridad y en contra de los privilegios monárquicos. En contrapartida, la ilustración favoreció la religión natural y una moral que reposara en la práctica; favoreció el sentido común, la psicología empírica, la ciencia aplicada y la sociología; favoreció la naturalidad, la libertad individual y los derechos para que las gentes de todas las clases sociales accedieran a la educación universal. Grout y Palisca (1988)

El carácter del siglo XVIII fue por lo tanto secular, escéptico, empírico, práctico, liberal, igualitario y progresista. Sus líderes fundadores fueron Locke y Hume en Inglaterra y Montesquieu y Voltaire en Francia. La fase inicial de la ilustración fue más bien negativa por su acerbo y duro criticismo a prácticamente todo el orden social y espiritual de la época que le precedía. Afortunadamente, poco después, este aspecto negativo del movimiento fue equilibrado por una idea más constructiva: la naturaleza y los instintos básicos del hombre eran la verdadera fuente de

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

conocimiento y de las acciones justas. Rousseau fue el principal defensor y difusor de estas ideas, aunque éstas no llegarían al gran público hasta alrededor de 1760 cuando el filósofo comenzó a hacerse famoso. Rousseau influyó en las mentes de los poetas-filósofos Lessing y Herder, éste último sería, junto con Goethe y otros, uno de los promotores del movimiento alemán conocido como *Stürm und Drang* (Tormenta y Empuje)

Para la ilustración la religión, el sistema filosófico, las ciencias, las artes, la educación y el orden social tenían que ser juzgados en función de cuánto contribuían al bienestar del individuo. No obstante, este individualismo coexistía con el utilitarismo que abogaba por el bien de las masas, fue de esta preocupación por la sociedad plural donde vendría la famosa frase "la mayor cantidad de felicidad para la mayor cantidad de personas". Estas doctrinas despertaron la conciencia de las profundas diferencias socio-económicas que existían entre las clases privilegiadas y la gente común, lo que eventualmente desencadenaría la revolución francesa, las revoluciones hispanoamericanas e inspiraría la constitución norteamericana. La aplicación de los descubrimientos científicos derivaría en la revolución industrial, la preponderancia de la filosofía sobre la religión y el ascenso de la clase media.

www.bdigital.ula.ve

El siglo XVIII fue una era cosmopolita, se buscó que las diferencias nacionales fueran minimizadas al máximo. Esta internacionalización de la vida y pensamiento del siglo XVIII tuvo su equivalente en la música de este período también. Los compositores de sinfonías alemanes eran activos en París y los compositores y cantantes de ópera italianos fueron muy activos en Alemania, España, Inglaterra, Rusia y Francia. Chabanon en 1785 declaraba que "Hoy, no hay más sino una sola música en Europa". Grout y Palisca (1988)

Así como la ilustración fue cosmopolita también fue *humanitaria.* Los gobernantes no solo patrocinaban las artes y las letras sino que también se preocuparon por reformas y programas sociales. Estos ideales humanitarios, que anhelaban una

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

hermandad universal para la humanidad, fueron representados por el movimiento secreto de la masonería que se esparció con rapidez en Europa, contando entres sus ilustres miembros a Federico el Grande, Goethe y Mozart.

Con el ascenso de la clase media a una posición de influencia, el siglo XVIII testificó los primeros pasos del proceso de popularización del arte y su aprendizaje. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes empezaron a ser apreciadas por el público general y no sólo por un selecto grupo de conocedores, expertos y aristócratas como fue siempre. La música fue afectada como todo el resto de los ámbitos, el patrocinio de las artes por la aristocracia estaba desvaneciéndose y el público moderno, tal como lo conocemos ahora, comenzó a formarse. Los conciertos públicos concebidos para audiencias mixtas empezaron a rivalizar con los conciertos privados de los palacios y de las academias.

Más aún, la música de la ilustración se proponía encontrarse con los oyentes en su propio nivel de comprensión, no esperaba que el público entendiera o hiciera un esfuerzo para entender la estructura de las obras. Esta música debía complacer por medio de sonidos agradables y de una estructura racional; debía conmover imitando los sentimientos sin sorprender al oyente por una elaboración excesiva o confundirlos por una complejidad compositiva muy elaborada. La música del siglo XVIII que quería mostrarse como un arte placentero y que se expresaba por medio de la combinación de sonidos agradables, evitaba las complejidades contrapuntísticas del renacimiento y el barroco que podían ser apreciadas sólo por unos pocos. Grout y Palisca (1988)

www.bdigital.ula.ve

IV.1.2 El ideal musical del siglo XVIII

La música que habría sido considerada como "ideal" en la mitad y final del siglo XVIII podría ser descrita de la siguiente manera: su lenguaje debía ser universal y

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

no limitado por fronteras nacionales; debía transmitir nobleza sin dejar de ser entretenida; debía ser discreta dentro del marco del decoro; debía ser "natural" en el sentido de estar libre de complicaciones técnicas innecesarias y ser capaz de complacer inmediatamente el oído de un oyente común. Grout y Palisca (1988)

Esta es una descripción muy general que no pretende encasillar toda la producción de este período de la música pero resume bastante bien los objetivos que perseguían tanto los compositores como la audiencia de la segunda mitad del siglo XVIII. No hay fórmula que pueda abarcar los múltiples aspectos de la música compuesta entre 1700 y 1800. Los viejos estilos ceden su paso a los nuevos estilos de una forma gradual, rara vez abrupta, de modo que lo viejo y lo nuevo coexisten y coexistirán siempre uno junto al otro.

IV.1.3 Nuevos conceptos de melodía y armonía

www.bdigital.ula.ve

El enfoque sobre la melodía en el nuevo estilo del siglo XVIII condujo a un tipo lineal de sintaxis que contrastó profundamente tanto con los motivos melódicos casi invariables del estilo antiguo como con el bajo continuo del barroco. La técnica más común de J. S Bach, por ejemplo, era anunciar la idea musical al inicio del movimiento (tema melódico-rítmico que protagonizaba los afectos básicos del movimiento). Este material melódico era alargado con pocas o inadvertidas cadencias, de modo que la repetición secuencial de las frases era la estrategia articulatoria de los períodos musicales. El resultado de esta manera de componer es un movimiento altamente integrado pero sin contrastes melódicos muy marcados, más bien, como en el caso de Vivaldi, los contrastes consisten en patrones de alternancia entre los tutti temáticos y los soli no temáticos. Sea cual sea el caso, la estructura de la frase barroca es tan irregular que no se aprecia la marcada sensación de periodicidad de las frases compuestas por un antecedente y un consecuente.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

La nueva manera de componer del siglo XVIII retuvo el método de construir los movimientos sobre las bases de la tonalidad (incipiente en el barroco), pero abandonó gradualmente la vieja idea de mantener un solo afecto (pathos) que regía todo el movimiento. De este modo comenzaron a introducirse contrastes entre las secciones que integran el movimiento o incluso dentro de los mismos temas. Aún más, en lugar de alargar continuamente un mismo tema, las melodías vinieron a articularse dentro de las distintas frases que típicamente se desarrollaban en dos o cuatro compases de longitud (aunque también de tres, cinco o seis compases), esto daría como resultado la sensación de una estructura periódica.

La substancia melódica podía estar constituida por una configuración sencilla de acordes, decorada quizás con notas de paso, apoyaturas, frases en ecos o recursos afines. Este tipo de recursos fue tomado en buena medida de las óperas bufas italianas o de las arias de ópera seria (como el caso de los Allegros cantábiles). Otro recurso expresivo de la época es que las melodías en tono mayor eran enriquecidas con momentáneos cambios a tonalidades menores. Finalmente, podemos decir que por un largo tiempo las melodías, sobretodo las lentas, mantuvieron la profusa ornamentación barroca. Grout y Palisca (1988)

www.bdigital.ula.ve

En lo que atañe a la armonía podemos decir que el ritmo armónico de este período es más lento y las progresiones armónicas menos pesadas que el período precedente. A pesar de que el ritmo armónico es lento hay gran actividad melódica en ellos. Desde el punto de vista métrico podemos decir que los cambios armónicos importantes coinciden con los acentos fuertes convenidos en el comienzo de los compases.

El bajo y las armonías internas se subordinaban a la jerarquía de la melodía cantante.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

IV.1.4 La sonata clásica

Incluimos a la sonata clásica en esta investigación por considerarla la forma más emblemática de este período. Su forma fue utilizada hasta bien entrado el siglo XIX no solo en las sonatas sino en las sinfonías, en la música de cámara y buena parte de la música sacra.

La sonata, como se puede apreciar en Haydn, Mozart y Beethoven es una composición de tres o cuatro (a veces dos) movimientos contrastantes en carácter y velocidad. Heinrich Christoph Koch (1749-1816) en su *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Ensayo introductorio sobre la composición; 1787), describía la forma del primer movimiento, conocida ahora como *forma sonata, forma sonata-allegro* o *forma de primer movimiento*, como una forma constituida por dos secciones, cada una de las cuales puede ser repetida. La primera sección tiene un *período* que constituye el tema principal de la obra; la segunda sección está conformada por dos períodos. En la primera sección la tonalidad principal prevalece hasta que modula a la dominante (o relativa menor) para dirigirse al punto de reposo de la tónica de una nueva tonalidad, el resto de esta primera sección permanecerá en esta nueva tonalidad. El primer período de la segunda sección usualmente comienza en la dominante (al cual se había modulado previamente) con el tema principal. Ocasionalmente, también puede ocurrir que el tema propuesto no sea el principal sino uno basado en otra idea o en otra tonalidad que modula a la tónica por medio de otra idea melódica. Como podemos apreciar el primer período de la segunda sección puede ser bastante flexible en su estructura. En el segundo período de la segunda sección se suele exponer de nuevo el tema principal en la tonalidad principal del movimiento; se elabora luego un desarrollo con ideas melódicas de la primera sección para cambiar a la sub-dominante sin hacer ninguna cadencia. Finalmente tenemos la sección de clausura donde el primer periodo, que había

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

permanecido en la dominante o en la tonalidad relativa menor, ahora es repetido en la tónica.

Este resumen de la forma sonata es realmente una abstracción que reposa en el esquema básico con el que se compone en este tipo de forma. Es por ello que este esquema se puede apreciar en muchas composiciones de este período pero en otras composiciones vemos que no siempre se cumple esta estructura. Por ejemplo, hay muchos otros elementos que no son temas melódicos que son importantes para definir una forma; puede pasar que en la composición no haya segundo tema o sí lo hay podría no diferir en carácter con respecto al primero; ocurre también que nuevos motivos melódicos aparezcan en cualquier sección o que el desarrollo no se elabore luego del segundo período de la segunda sección, que haya coda o no.

IV.1.5 Música sacra

www.bdigital.ula.ve

El temperamento secular e individualista que caracterizó la segunda mitad del siglo XVIII tuvo su influencia en la manera como se compuso la música sacra de esta época, ésta se escribió conforme a la norma secular, particularmente con la norma que señalaba el teatro.

Algunos compositores de los países mediterráneos católicos conservaron las viejas formas contrapuntísticas de Palestrina y Benevoli, pero esa no fue la norma. La tendencia dominante fue introducir en la música de los servicios religiosos el lenguaje de la ópera, con acompañamiento de orquesta y recitativos acompañados. La mayoría de los compositores de música religiosa eran los mismos compositores que componían óperas. Los oratorios de la época ilustran bien esta situación, ya que eran casi indistinguibles de las obras dramáticas. El caso de los motetes y de las misas, que es lo que aquí nos interesa, mantuvo algunos esquemas de la tradición. Algunos compositores del norte de Italia, del sur de Alemania y Austria buscaron

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

un equilibrio entre las formas conservadoras y las nuevas propuestas del momento. Esta alternativa moderada, que buscaba frenar la profunda y acelerada secularización de la liturgia cristiana, fue la que sirvió de antecedente a las composiciones sacras de Haydn y Mozart. Grout y Palisca (1988)

IV.1.6 Wolfgang Amadeus Mozart

El trabajo musical de Wolfgang Amadeus Mozart se ha convertido en uno de los referentes universales de la historia del arte. Su obra es de tal envergadura en número y trascendencia que una disertación exhaustiva de su vida privada y musical implicaría extender esta investigación a límites innecesarios para la defensa de nuestra hipótesis.

www.bdigital.ula.ve

Sólo pretendemos en este apartado ofrecer una referencia general acerca de su vida y prodigioso talento.

Mozart nació en Salzburgo que para la época no era una ciudad austríaca sino alemana. Era, como la mayoría de las ciudades del sacro imperio germánico independiente administrativamente. Salzburgo ostentaba una larga tradición musical y para la época del compositor era una ciudad dinámica como centro de actividad artística.

Es importante mencionar quién fue su padre, ya que gracias a él el joven prodigio pudo desarrollar plenamente su divino don. Leopoldo Mozart, su padre, fue miembro del grupo de músicos que trabajaban sirviendo en la capilla del Arzobispo de la ciudad. No fue un compositor célebre pero sí respetado, lo que sí le granjeó realmente celebridad fue su notable don para la pedagogía. Leopoldo escribió un tratado para la ejecución del violín que aún hoy tiene plena vigencia.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Su instinto para la enseñanza le permitió al padre de Mozart no sólo descubrir el asombroso talento de su hijo sino que además fue capaz de desarrollar en el niño todas las cualidades que lo inmortalizarían. Estás cualidades lo harían famoso en toda Europa y Rusia cuando contaba sólo seis años, a partir de esa edad hasta los quince años viajó por las principales ciudades mostrando su virtuosismo en el clavecín, el piano-forte y el violín. En estas apariciones públicas no sólo ejecutaba piezas estudiadas sino que además leía a primera vista conciertos e improvisaba sobre temas y variaciones, fugas y fantasías.

Se especula mucho acerca de su paranormal facilidad para la música, en este sentido no podemos asegurar con certeza cuánto de esas especulaciones pueden ser ciertas, lo que sí podemos afirmar es que los primeros minuetos fueron realmente escritos a los seis años de edad, su primera sinfonía justo antes de cumplir nueve, su primer oratorio a los once y su primera ópera a los doce. Grout y Palisca (1988)

Las enseñanzas de su padre junto con los numerosos viajes que realizó en su infancia y adolescencia lo familiarizaron con la música que se estaba escribiendo en esa época en Europa. Mozart absorbió estas influencias a través de la simple imitación de las obras que escuchaba para luego mejorarlas. Pensamos que esta práctica hizo de la música de Mozart una suerte de compendio de todos los estilos nacionales de la época, el genio de Salzburgo nos surte de una fuente en la que podemos beber el conocimiento musical de toda esa era.

En párrafos anteriores hablábamos de que el estilo antiguo y moderno coexistían en esta época (como suele suceder), en este sentido es importante mencionar que el Réquiem de Mozart está profundamente influido por el estilo barroco. La doble fuga del Kirie tiene un tema que ya había sido usado tanto por J. S Bach como por Händel. El explosivo coro del *Dies Irae* y del *Rex Tremendae Maiestatis* refleja también la marca del estilo barroco.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Antes de hacer frente a los análisis semiótico y musical del *Dies Irae* del Réquiem de Mozart no se deben dejar de mencionar algunos detalles referidos a las circunstancias en las cuales fue escrita esta obra.

Esta es una composición inconclusa que debió ser terminada luego de la muerte de su autor por uno de sus discípulos: Franz Xaver Süssmayr. Existen muchas contradicciones en torno a cuáles secciones fueron terminadas por el compositor y cuáles fueron completadas por sus discípulos, también se especula acerca de que si fue un encargo o una iniciativa personal de Mozart. Es generalmente admitido que la obra fue un encargo pero se duda que haya sido el conde Franz von Walsegg (1763-1827), aristócrata austríaco, quien haya hecho realmente el encargo. Grout y Palisca (1988)

El compositor emprendió la obra en Septiembre de 1791 luego del estreno de *La Clemenza di Tito*, ya con su salud francamente deteriorada. Quedándole escasos tres meses de vida, Mozart pudo concluir solamente las partes corales y el órgano del *Introito,* del *Kirie* y del *Dies Irae* de la *Secuentia.* Con el resto de los movimientos de la *Secuentia* ocurrió lo contrario, sólo la parte instrumental fue concluida dejando el coro, solistas, bajo cifrado y órgano a medio camino. Del *Domine Jesu* y del *Agnus Dei* apenas quedaron esbozos, del *Sanctus* y del *Communio* no escribió una sola nota.

Constanza Weber, esposa de Mozart tenía particular interés en entregar la obra completa ya que quedaba sola con dos hijos en la estrechez económica más severa. Entregando la obra terminada Constanza tendría derecho a cobrar los honorarios completos del encargo, es por esto que le pide a Joseph Leopold Eybler (1765-1846), discípulo del compositor, que termine la obra. Eybler ya había trabajado con Mozart en la composición de *Così fan tutte* y en una primera instancia aceptó el desafío hasta completar el *Ofertorio*. Luego parece haberse dado cuenta de que el reto excedía su genio y termina por rechazar el encargo de Constanza. Ésta busca a

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Süssmayr, que era también discípulo de Mozart, para que haga lo que Eybler no pudo, Süssmayr acepta.

Süssmayr completó las partes instrumentales y vocales donde hacía falta, escribió el *Sanctus,* el *Benedictus* y el *Agnus Dei* y agrego un trombón en el *Tuba Mirum.* Para el *Communio* empleó una práctica común de la época que consistía en repetir el tema del *Kirie*.

Existe una carta de 1800 que Süssmayr escribe a la poderosa editorial de música Breitkopf und Härtel donde habla de su participación en la culminación de las secciones inconclusas del Réquiem confesando que no estaba a la altura de la composición original.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

V. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTILO MUSICAL DE G. FAURÉ

V. 1. 1 Clasicismo y Romanticismo

Es importante no olvidar que las clasificaciones y las taxonomías están concebidas para facilitar el estudio de las diferentes disciplinas. En este sentido no perdemos de vista que la clasificación de un período de la música, como *El Clasicismo* y *El Romanticismo* no describe en sus pormenores toda la variedad de música que se compuso para este tiempo. Ya hemos mencionado que los estilos del pasado conviven con los estilos del presente, de modo que deberíamos hablar de cambio dentro de la continuidad, superposición y préstamo de estilos. Las clasificaciones, en consecuencia, son etiquetas que deberemos quitar para descubrir el contenido de lo que ellas reseñan.

www.bdigital.ula.ve

Los términos *Clásico* y *Romántico* son problemáticos. Ambas palabras, usadas en el modo que lo hace la literatura, las bellas artes y la historia general tienen probablemente una variedad de significados mayor que aquéllos que le atribuye la música. *Lo Clásico* sugiere algo acabado, perfecto, el canon que deben seguir los modelos posteriores. Las obras de los autores más connotados son conocidas como *clásicas,* esto sería lo que ocurrió en los siglos XVIII y XIX con la música de Haydn, Mozart y Beethoven. Para la palabra *Romántico* hay tantos significados que no resultan útiles para describir un estilo musical, al menos que sea con una aplicación definida.

A menudo se considera que lo Clásico y lo Romántico son una antítesis pero eso no es totalmente exacto. La continuidad en la tradición de ambos estilos es más notoria que los contrastes de la innovación. Más que encontrar trazas características de romanticismo en el clasicismo o de clasicismo en el romanticismo es más bien los aspectos comunes que se encuentran en la enorme producción musical hecha desde

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

1700 a 1900. Estos aspectos comunes son el inventario de sonidos que les son comunes, un vocabulario armónico común, convenciones básicas referidas a las progresiones, ritmo y forma.

El adjetivo *romántico* se deriva de *romance* que tiene su origen en una historia o poema medieval que habla de personas o eventos heroicos. Esta palabra de origen medieval tendrá connotaciones con los fantástico, legendario, ficticio y maravilloso, es un mundo ideal o imaginario que contrasta con el mundo presente. Lord Bacon decía que "no hay belleza perfecta si ésta no entraña rareza en igual proporción".

Siguiendo este mismo espíritu se apreció mucho la arquitectura gótica por sus bóvedas ojivales que las líneas rectas del clasicismo. También se prefirió la naturaleza salvaje a los jardines ordenados e intervenidos con diseños geométricos.

Estas tendencias variopintas nos permiten abordar la música nacionalista, a la cual perteneció Fauré, sin tantas aprensiones nacidas del rigor taxonómico.

www.bdigital.ula.ve

V. 1.2 Nuevas corrientes en Francia

En 1871 tuvo lugar la fundación de la Sociedad Nacional para la música francesa, ya casi al final de la guerra franco-prusiana. Esta fecha se toma como el renacimiento musical francés cuyo objetivo principal fue la promoción de la música de los compositores franceses. Fue una corriente nacionalista, motivada por el patriotismo que buscó conscientemente la recuperación de la excelencia de la música nacional. Este movimiento no solo buscó inspiración en los temas folklóricos sino además en la gran música del pasado como la de Rameau o Gluck. Grout y Palisca (1988)

Las principales vertientes que se desarrollaron (interdependientes entre sí) pueden trazarse desde 1871 hasta los primeros años del siglo XX. Existen tres vertientes del

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

nacionalismo francés, de las cuales dos están bien definidas por sus antecedentes históricos. La primera, la llamada *tradición cosmopolita* representada por César Frank y sus discípulos, especialmente Vincent d´Indy. La segunda, fue la tradición específicamente francesa transmitida a través de Saint-Saëns y continuada por sus alumnos, especialmente por Fauré. Por último, una tradición de raíces tradicionales francesas que surgió luego de las dos primeras pero que tuvo la mayor influencia en la música occidental, esta línea tuvo su más relevante representante en Claude Debussy.

V. 1.3 La tradición francesa

La tradición específicamente francesa es esencialmente clásica, su búsqueda se centra en una concepción de la música como forma sonora, en contraste con la concepción romántica de la música como expresión. El orden y el control son fundamentales; es un estilo que tiende a ser lírico o dancístico más que épico o dramático; es simple más que complejo; reservado más que grandilocuente. Pero por sobre todas las cosas no se preocupa por difundir un mensaje, bien sea la fatalidad del destino o las tribulaciones del compositor (motivos propios del romanticismo). Grout y Palisca (1988)

El oyente no apreciará esta música si no es sensible a los matices sutiles; a los detalles pequeños pero exquisitos; a los discursos tranquilos; a las melodías suaves, cálidas, sentimentales pero sensuales. Debe saber diferenciar entre calma y la monotonía.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

V. 1.4 Gabriel Fauré (1845-1924)

Fauré nació en la ciudad pirenaica de Pamiers el 12 de mayo de 1845 y murió en París el 4 de noviembre de 1924. Provenía de una familia culta pero sin tradición musical, no obstante los padres reconocieron la facilidad natural que tenía su hijo para la composición a muy temprana edad. Fue enviado a estudiar a una escuela de música en París donde recibió una formación para ser organista y director de coros, tuvo una vida muy modesta al comienzo de su carrera tocando órgano en iglesias menores. Cuando comenzó a ganar celebridad por sus composiciones pudo ser organista en la importante iglesia de la Madeleine y director del conservatorio superior de música de Paris.

En vida gozó de gran reconocimiento en su país, se consideró el compositor francés más importante de su tiempo y en 1922 fue homenajeado por el presidente de Francia que a la sazón era Alexandre Millerand. Es útil ubicar a Fauré dentro de los estilos que llegaban a su fin y los que comenzaban a nacer, por ejemplo para la época en que Fauré nació aún Chopin era un compositor activo, y cuando muere, ya la segunda escuela de Viena hacía sus propuestas de música atonal, es por ello que se le considera como un enlace entre el romanticismo y el modernismo. Nectoux (2004)

Fauré fue uno de los fundadores de la Sociedad Nacional para la música francesa y presidente de la Sociedad Musical Independiente. Luego de haber estudiado composición bajo la tutela de Saint-Saëns, desde 1861 hasta 1865, obtuvo varios empleos como organista; ingresó en el Conservatorio Superior de Música de París como profesor de órgano en 1896 y para 1905 ya era esa su director, cargo que desempeñó hasta 1920.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

La refinada y altamente civilizada música de Fauré encierra todas las cualidades aristocráticas de la música francesa, eso dio como resultado que, excepto por algunas canciones, su música nunca fue muy popular.

Fauré fue un compositor esencialmente de música de cámara y de piezas líricas, son pocas las composiciones de gran formato que compuso. Entre estas esas excepciones se cuenta el *Réquiem* junto con las óperas *Prometeo* y *Penélope,* además de *Pelleas* y *Melisande* considerada música incidental. Grout y Palisca (1988)

Su música es a menudo descrita como *Helénica* por sus cualidades de claridad, balance y serenidad que recuerda el espíritu del arte griego clásico. Esas cualidades no sólo son apreciadas en sus obras más íntimas sino en la ópera *Penélope* y en el *Réquiem.*

Fauré es recordado por algo más que la belleza de su música; él planteó un estilo personal que no dejaba de lado la tradición, la lógica, la moderación y la poesía de la forma musical pura, valores no apreciados en los movimientos artísticos que ya comenzaban a gestarse. Su lenguaje armónico puede sugerir en ocasiones las ideas de Debussy pero su estilo, melodías líricas en continuo desarrollo y armonías de texturas claras, es antitético del impresionismo. Es más bien en Ravel y en sus discípulos donde se puede apreciar la enorme influencia del organista de la Madeleine.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

VI. ANÁLISIS SEMIÓTICO Y MUSICAL DEL *DIES IRAE* DEL RÉQUIEM DE W. A. MOZART Y DEL *IN PARADISUM* DEL RÉQUIEM DE G. FAURÉ. CONFRONTACIÓN EXPRESIVA DE DOS TEXTOS Y DOS MOVIMIENTOS CONTRASTANTES.

Esta investigación se propone reflejar la correspondencia semántica que existe entre el texto del *Dies Irae* y la composición musical que Mozart concibe para este poema. Otro tanto se hará con el texto del *In Paradisum* y la composición musical que G. Fauré escribió para esta antífona. Finalmente se contrastará ambos discursos, tanto en sus dimensiones semióticas como musicales.

El logro de este objetivo implica un análisis semiótico del poema medieval *Dies Irae* escrito en el siglo XIII y la antífona *In Paradisum* siguiendo el modelo de la semiótica de las pasiones. Este análisis semiótico de los textos será cotejado con el análisis musical de las composiciones que ha sido dividido en cuatro partes: un análisis de la orquestación considerando el timbre, un análisis rítmico-métrico, un análisis armónico y un análisis melódico. Cada una de estas categorías estructurales de las composiciones de Mozart y de Fauré refleja, con sus recursos intrínsecos, el dramatismo del texto del *Dies Irae* y la serenidad del texto del *In Paradisum.*

www.bdigital.ula.ve

VI. 1.1 El poema de Tomás de Celano.

El *Dies Irae* es un himno latino escrito en el siglo XIII, su autoría no es posible precisarla con certeza, pese a ello, el himno tampoco es considerado un texto apócrifo. Entre sus probables autores se mencionan al Papa Gregorio Magno, a San Bernardo de Claraval, a los frailes Umbertus y Frangipani y al biógrafo de San

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Francisco de Asís Tomás de Celano (1200-1260). Los especialistas en historia y hermenéutica se inclinan por éste último como su verdadero autor. Guerra (1998)

El himno contiene la totalidad de los versos que conforman la *Secuencia* de la misa de Réquiem. Esta *Secuencia* fue introducida formalmente en la misa de difuntos en el siglo XVI (1545) por el concilio de Trento como parte del ritual romano. La secuencia está constituida por las siguientes secciones:

- Dies Irae *(Día de la ira)*
- Tuba Mirum *(Trompeta admirable)*
- Rex Tremendae Maiestatis *(Rey de Tremenda Majestad)*
- Recordare, Iesu Pie *(Recuerda, Jesús Piadoso)*
- Confutatis Maledictis *(Confundidos los Malditos)*
- Lacrimosa *(Día de Lágrimas)*

www.bdigital.ula.ve

El análisis musical que esta tesis se plantea llevar adelante se enfocará solamente en el *Dies Irae* de la secuencia, es decir, el primer movimiento de los seis que conforman la misma. Quiere decir entonces que el poema se presenta en la composición musical divido en seis movimientos y no en uno continuo. El primer movimiento de la secuencia, el *Dies Irae,* está constituido por las dos primeras estrofas, de tres versos cada una, del comienzo del poema:

Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla !

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus !

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En lo concerniente al análisis semiótico del texto, hemos considerado necesario no limitarlo a las dos primeras estrofas correspondientes al movimiento musical sino incluir el poema completo ya que fraccionarlo o limitarlo implicaría perder su unidad semántica.

Si bien hemos dicho que el *Dies Irae* es un himno, lo que tiene principal importancia es que es un poema escrito en latín medieval. Esta observación es relevante porque tendrá una consecuencia determinante a la hora de establecer los acentos del ritmo y la melodía. El latín medieval no basa su métrica en el acento cuantitativo del latín clásico sino en el acento de intensidad.

El metro del poema es un *dímetro trocaico*. Aquí podríamos encontrar una incongruencia ya que el metro antiguo se definía por la cantidad, no teniendo este poema un ritmo caracterizado por la cantidad sino por la intensidad podríamos pensar que no es correcto clasificarlo según el criterio clásico. Sin embargo, la evolución fonológica del latín derivó en un acortamiento de la sílaba larga que terminó convirtiéndose en una sílaba acentuada en los albores de la edad media. En consecuencia ya no hablaremos de un troqueo de silaba larga y sílaba corta (_ U) sino de un troqueo de sílaba acentuada y sílaba inacentuada (ó o). Con respecto a la configuración del poema éste se distribuirá en estrofas de tres versos cada una.

El poema describe el episodio bíblico del *Día de la Ira,* o *Día del juicio final* cuyo tema central es la segunda venida de Jesucristo y la resurrección de la carne, ese día será anunciado por las sonoras trompetas de los ángeles para dar lugar al juicio de toda la humanidad. Este tema es desarrollado en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, así como en el Apocalipsis que tiene estrecha relación con el evangelio de Juan. El evangelio de Juan es valioso porque habla del principio del mundo (alfa) con el *logos* expreso en el verbo hecho carne y el Apocalipsis que es el final (omega) de los tiempos, es el momento de juzgar las acciones mundanas de los hombres y de la llegada de la *Nueva Jerusalén*. Es necesario hacer al menos un

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

comentario general del significado de la *Nueva Jerusalén,* ya que tiene importancia tanto en los textos aquí estudiados como en las composiciones de Mozart y Fauré.

La Nueva Jerusalén es conocida como la ciudad de Dios, tiene una interpretación mundana y otra simbólica. La interpretación mundana es defendida por los ultra conservadores como los judíos ortodoxos, los protestantes fundamentalistas y los cristianos ortodoxos, éstos creen que esta nueva Jerusalén será construida en la explanada de las mezquitas, con especificaciones acerca del área de terreno que ocupará y las dimensiones de sus murallas. La interpretación simbólica, por otro lado, tiene dos vertientes una que ve a la ciudad como la grey cristiana y otra que la asocia con el Apocalipsis y la vida ultra terrena. Resulta interesante observar que el Apocalipsis antes de incluirse en los libros canónicos se interpretaba como la esperanza de los cristianos de no ser más perseguidos una vez acaecida la desaparición del Imperio Romano. (Doxey: 1992. Traducción del autor)

Por último hacemos referencia a las figuras del *Rey David* y de la *Sibila*, mencionados en la primera estrofa del poema. El Rey David se considera el segundo monarca del antiguo reino de Israel, una teocracia que buscaba implantar el reino de Dios en la tierra. Para el cristianismo tiene importancia por varias razones: a David se le atribuye el mismo linaje de Jesús, se le compara con éste último por la historia de David y Goliat donde David sería Jesús y Goliat Satanás; también David es un símbolo para el cristiano de la lucha del hombre en la fortuna y en la adversidad. Kirsch (2000)

Las sibilas en el mundo griego y romano tenían la capacidad de predecir el futuro, por lo tanto eran oraculares. Esta es la razón por la cual el cristianismo asoció esta figura pagana al Apocalipsis, un evento futuro en cual se decidirá la suerte de la humanidad.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Texto latino

Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla !
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus !
Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et Natura,
cum resurget creatura,
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde Mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus ?
Quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus ?
Rex tremendæ maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.
Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuæ viæ ;
ne me perdas illa die.
Quærens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus,
tantus labor non sit cassus.
Iuste Iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meæ non sunt dignæ,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Inter oves locum præsta,
et ab hædis me sequestra,
statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Iesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

VI. 1.2 Análisis semiótico del poema *Dies Irae.*

www.bdigital.ula.ve

Para el análisis semiótico del poema *Dies Irae* hemos considerado conveniente utilizar una traducción al castellano del poema latino ya que lo que nos interesa es desentrañar los significados pasionales del discurso del apocalipsis. En el caso del análisis rítmico resulta coercitivo analizar el texto latino por la importancia de la métrica en las decisiones que toma el compositor para expresar el texto en términos musicales.

En el primer contacto con el enunciado del *Día de la Ira* podemos establecer las modalidades *hacer-saber* cuando interpretamos que el día del juicio cristiano es utilizado como un recordatorio de que la vida debe ser llevada según los preceptos de Dios, por lo tanto es un medio de catequización. Es decir, las modalidades *hacer-saber* establecen el eje de la comunicación, se trata de recordar lo que debe hacerse: el contrato de Dios con el hombre. Dios no castiga ni premia en este mundo sino en la vida ultra terrena, Dios hace saber que en el día del juicio nadie podrá escapar a su castigo o su misericordia. Sería un error, sin embargo, moverse en las antípodas

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

con respecto al concepto que tenemos de Dios. No se trata de un Dios de sólo ira o de sólo amor misericordioso, es un Dios que se revela en ambas pasiones, siendo un Dios de amor tiene que ser necesariamente un Dios de justicia y la justicia se indigna ante el pecado. Podemos considerar el discurso de la *Ira de Dios* como un medio manipulador para controlar la conducta esencialmente pecaminosa del ser humano a través del miedo.

El poema abre con el aspecto temporal expresado en el futuro, el día en que acaecerá el fin de los tiempos. Leamos la primera estrofa de tres versos:

***Día de la ira**, aquel día*
En que los siglos se reduzcan a cenizas;
*Como testigo el **rey David y la Sibila**.*

www.bdigital.ula.ve

El primer verso inicia el poema con la expresión temporal futura *Día de la ira,* tema central en torno al cual girarán todas las pasiones y que servirá de embrague a lo actancial y espacial del discurso. Tenemos además dos personajes que si bien son anteriores al cristianismo terminaron por ser asimilados a su escatología, se trata del *rey David* y a la *Sibila.* Ya en el comentario inicial acerca del poema de Celano hacemos mención de estas figuras. Sabemos que el rey David fue el segundo soberano de una teocracia que perseguía como objetivo implantar el reino de Dios en la tierra, David como monarca absoluto tenía entre sus funciones la potestad de juzgar a sus súbditos. La sibila, por otro lado, está perfectamente enmarcada en la temporalidad futura, la sibila predice, la sibila *conoce* el futuro. Las sibilas, también conocidas como *pitonisas,* fueron figuras muy importantes en el mundo antiguo por su capacidad de vislumbrar el futuro y por esto eran consultadas asiduamente. Una de las razones más comunes para consultarlas era sondear la ira de los dioses cuando ciertas calamidades naturales acaecían o se deseaba saber las condiciones en las cuales se podía llevar adelante una guerra.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Como mencionamos en el párrafo anterior, la figura de las sibilas fue asimilada por la cultura cristiana como tantos otros elementos del paganismo. Se cree que las sibilas anunciaron el advenimiento del cristianismo y es por esto que el papa Julio II le pide a Miguel Ángel su inclusión en los frescos de la capilla Sixtina. Las seis sibilas representadas en los frescos *Cuma, Persea, Eritrea, Délfica* y *Líbica* sostienen sendos libros proféticos que simbolizan el conocimiento del futuro. Monfasani (1983). Creemos, consecuentemente, que la sibila en el poema del *Dies Irae* se actualiza, dentro de la tradición cristiana, en la modalidad del *saber.* Las sibilas y los profetas se enmarcan en la visión del anuncio del Mesías.

En lo que concierne al Rey David, si bien es una figura principal del judaísmo, para el cristianismo supone uno de sus símbolos más importantes. Sabemos que fue el segundo rey de Israel luego de Saúl. David fue "ungido" para ser rey ya que Saúl pecó por desobedecer a Dios.

www.bdigital.ula.ve

El rey David representa varios episodios bíblicos importantes pero quizás el más importante sea el de la derrota de Goliat cuando aquél era todavía un niño. A la sazón Saúl era todavía rey y aceptó que fuese David el que enfrentara al gigante porque la derrota del líder filisteo Goliat, por parte de un niño, tendría un impacto contundente sobre el enemigo. Para el judaísmo es un episodio de importancia capital porque supone la consolidación de Israel como nación autónoma "toda la tierra sabrá que hay Dios en Israel" *David (1sam 17:46,47).* Para el cristianismo, sin embargo, la derrota de Goliat tiene una connotación distinta al asociar metafóricamente este evento con la derrota del demonio por parte de Jesús cuando estaba en la cruz. *(1sam 16:12).* El rey David para los cristianos es un símbolo del hombre que depende de Dios en los momentos de adversidad y que acepta el castigo de éste cuando peca, verbigracia la muerte del hijo que engendró Betsabé de David adúlteramente.

Como señalábamos anteriormente, el reinado de David se impuso como una teocracia que se proponía implantar el reino de Dios en la tierra, esta es la razón por

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

la cual fue ungido para ser rey. Consideramos que esta unción y la imposición de David sobre Goliat actualizan al rey en la modalidad del *poder*. Ahora bien, hay algo importante que se debe mencionar de la vida de David y es que éste no sólo simboliza el poder sino a la humanidad por sus debilidades y pecados, no olvidemos su relación con Betsabé que era una mujer casada y el asesinato de dos de sus hijos por la pugna por el poder.

El segundo verso expone la primera tensividad cuando expresa la *cólera* o *ira* de Dios por la ruptura del contrato. Este contrato son los mandamientos que se deben observar en la vida humana. En este sentido la Septuaginta (Biblia griega) hace una interpretación de Jeremías 31:32, citada en Hebreos 8.9 donde Dios dice: "Ellos no permanecieron en mi pacto y yo me desentendí de ellos" Veamos el verso.

¡Cuánto terror habrá en el futuro
Cuando el ***juez*** *haya de venir*
A juzgar todo estrictamente!

www.bdigital.ula.ve

De nuevo se expresa la temporalidad del futuro que interpretamos como una *dislocación* (ahora-después). El *juez* se actualiza en la modalidad del *poder,* es él quien tiene la verdad. El sustantivo *terror* o *temor* será la base *tímica* del poema manifiesta como disforia predominante. Greimas (1989:270) desarrolla la idea de la *cólera* relacionándola con las rupturas contractuales, un cambio *tímico* que va de la *benevolencia* a la *malevolencia.* Citemos:

> `Malevolencia´, sentimiento persistente mediante el cual el diccionario define animosidad. En efecto, parece como si, tras la espera decepcionada, la `benevolencia´ que caracteriza las relaciones intersubjetivas confiantes cediera su lugar a la malevolencia que regirá las nuevas relaciones, como si las relaciones contractuales hubieran sido sustituidas por relaciones polémicas. La `animosidad´, continúa el diccionario es sentimiento persistente de malevolencia que lleva a hacer daño a alguien.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Esta `animosidad´ se manifestará a todo lo largo del poema, es la animosidad de Dios producida por la vida de pecado que lleva el hombre. Dios confió en que el hombre viviría según los preceptos dados a Adán y Eva cuando fueron puestos en el paraíso, esta relación *confiante* o *fiduciaria* como la llama Greimas cambia por el pecado. San Pablo, en *Romanos 1:18* habla de la *asebeia* (impiedad) y de la *adikia* (injusticia). La injusticia humana, la inhumanidad del hombre para con el hombre, y la conducta bestial y aún infra animal en que a veces cae, tienen sus raíces más profundas en la *asebeia*, en su fracaso en dar a Dios el honor y la reverencia que el Creador soberano tiene derecho a demandar de sus criaturas. Nadie escapará por esta razón al día del juicio final, las sonoras trompetas de los ángeles anunciarán el advenimiento de este día:

La trompeta, esparciendo un sonido admirable
Por los sepulcros de todos los reinos
Reunirá a todos ante el trono.

www.bdigital.ula.ve

La omnipotencia de Dios se manifiesta contundente cuando ni la muerte ni la naturaleza escapan a su designio:

La muerte y la naturaleza se asombrarán,
Cuando resucite la criatura
Para que responda ante su juez

La ruptura de las relaciones contractuales se refleja en las estrofas que hablan del *libro que lo contiene todo,* este libro es una suerte de `expediente´ que describe la conducta del individuo durante su vida. Si respetamos el contrato podemos aspirar a la vida eterna en el paraíso, lo contrario supone un castigo que en la tradición cristiana se asocia con las llamas eternas del infierno:

Aparecerá ***el libro escrito***
En que se ***contiene todo***
Y con el que se juzgará al mundo
Así, cuando el juez se siente
Lo escondido se mostrará

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Y no habrá nada sin castigo.

Veamos que definición nos ofrece el diccionario semiótico de Greimas y Courtés de la voz `contrato´:

> En un sentido muy general, se puede entender por **contrato** el hecho de establecer, de "contraer" una relación intersubjetiva que tiene por efecto modificar el estatuto (el ser y/o el parecer) de cada uno de los sujetos participantes. Sin que se pueda dar una definición rigurosa de esta noción intuitiva, se trata de plantear el término contrato para determinar progresivamente las condiciones mínimas en las cuales se efectúa la "toma de contacto" entre los dos sujetos [...] (Greimas y Courtés 1982:88)

Cuando Greimas-Courtés hablan de "modificar el estatuto de cada uno de los sujetos participantes" entendemos que cada uno de los participantes debe adquirir un grado de compromiso con el otro, es decir, no se trata de una relación libre sino más bien coercitiva, en este sentido la entrada de la voz `contrato´ del diccionario semiótico continúa con la definición:

www.bdigital.ula.ve

> [...] El hecho de establecer la estructura intersubjetiva es al mismo tiempo, por un lado, una apertura al futuro y a las posibilidades de la acción y, por el otro, una coerción que limita en cierta manera la libertad de cada uno de los sujetos. Proponemos designar con el nombre de **contrato implícito** a este conjunto de cuestiones previas que fundamentan la estructura intersubjetiva [...] (Greimas y Courtés 1982:88)

Quiere decir entonces que esa "limitación de la libertad de cada uno de los sujetos" indica que las personas que contraen acuerdos deben renunciar a ciertas prácticas individualistas si quiere beneficiarse de las bondades del contrato. Ahora bien, hay dos maneras de establecer un contrato, uno de forma unilateral y otro de forma bilateral, en el primero una de las partes plantea un compromiso y la otra parte lo acepta. En el segundo tipo de contrato ambas partes proponen y aceptan un compromiso. A este respecto Greimas y Courtés afirman que:

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> A primera vista, pueden distinguirse dos tipos de contratos: el contrato **unilateral,** llamado así cuando uno de los sujetos emite una "proposición" y el otro adquiere un "compromiso" en relación con ella, y el contrato **bilateral o recíproco,** cuando las "proposiciones" y los "compromisos" se entrecruzan. Tal definición, tomada de los diccionarios usuales, muestra, no obstante, el carácter modal de la estructura contractual: la "proposición" puede ser interpretada como el querer, por parte del sujeto S_1, que el S_2 haga (o sea) alguna cosa; a su vez el compromiso no es sino el *querer* o el *deber* de S_2 de tomar a su cargo el hacer sugerido. En esta perspectiva, el contrato aparece como una organización de actividades cognoscitivas recíprocas que provocan la transformación de la competencia modal de los sujetos participantes. (Greimas y Courtés 1982:89)

Adaptando estos conceptos al discurso del *Dies Irae* creemos que la relación contractual de Dios con su grey es de tipo bilateral, ya que no sólo Dios exige que la humanidad se comporte según sus leyes sino que Dios también debe cumplir con el compromiso del descanso eterno en el paraíso para el hombre que vive su vida conforme a estas leyes.

www.bdigital.ula.ve

Si el contrato se respeta, el sujeto (el hombre) permanece conjunto con este objeto (el contrato de Dios) durante y después de la vida:

$$\mathbf{S \frown O \quad S \frown O}$$

Al pecar, el sujeto rompe la relación contractual desencadenando la ira de Dios en una reacción patémica de cólera. El estado prístino y libre de pecado del hombre, que lo mantenía conjunto con el objeto, se transforma en disyunción provocando la tensividad pasional:

$$\mathbf{S \frown O \quad S \smile O}$$

Si leemos los pecados capitales resulta difícil que un mortal no incurra en al menos uno de ellos. Los pecados corresponden a la propia naturaleza humana que es débil ante las tentaciones. La tentación es definida según el Diccionario Real de la Academia Española como "el estímulo para hacer algo que no se debe",

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

generalmente estímulos asociados a la lujuria. La humanidad tiende a sucumbir a las tentaciones, es por esta razón que en el texto del *Dies Irae* se da casi por descontado que el juicio no será favorable para nadie. Tomás de Aquino dice que los pecados capitales son aquellos a los que la *naturaleza humana caída* está principalmente inclinada. Entendemos que la naturaleza humana caída se refiere a los caídos, es decir, toda la descendencia de Adán y Eva luego del pecado original. Es por ello que casi todo el resto del poema se desarrolla con la imploración de la piedad, el perdón.

¿Qué diré yo entonces, pobre de mí?

¿A qué protector rogaré
Cuando apenas el justo esté seguro?
Rey de tremenda majestad
Tú que, salvas gratuitamente a los que hay que salvar
Sálvame, fuente de piedad.
Acuérdate piadoso Jesús
De que soy la causa de tu calvario;
No me pierdas en este día.
Buscándome, te sentaste agotado
Me redimiste sufriendo en la cruz
No sean vanos tantos trabajos.
Justo juez de venganza
Concédeme el regalo del perdón
Antes del día del juicio.

www.bdigital.ula.ve

Greimas (1989: 270) profundiza en la pasión colérica cuando la asocia a la *ofensa* y a la *venganza*, veamos:

> [...] Pues `venganza´ si consultamos los diccionarios; se encuentra definida como `respuesta a la ofensa´: el acercamiento, que reposa en una identificación al menos parcial, es posible, pues, entre `decepción´ y `ofensa´ el verbo ofender, `herir a alguien en su dignidad (honor, amor propio), se analiza primero como una estructura con dos actantes, un sujeto de estado, el ofendido, que se encuentra herido por el sujeto de hacer, el ofensor. El mismo dispositivo actancial, como hemos visto, permite explicar la decepción. En ambos casos el sujeto de estado se encuentra en

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> posición de `víctima´, el estado pasional que lo caracteriza es el de una insatisfacción, de un dolor más o menos vivo.

Siguiendo el camino que nos traza Greimas podemos identificar los dos actantes que representan al ofendido (Dios) y el ofensor (la humanidad pecadora). Quizás nos resulta difícil aceptar la idea de un Dios vengativo, pero la acepción que le da el diccionario a la `venganza´ nos ofrece un sentido coherente con el texto del *Dies Irae*. `La venganza´ es la respuesta a la `ofensa´, Dios es ofendido por la ruptura del contrato, se venga de su afrenta con el castigo del fuego eterno.

A partir de aquí se empieza a incoar la tensión del miedo, un miedo que va a tener una duración hasta la llegada del juicio. El miedo a lo que pueda pasar el día del juicio ha sido uno de los recursos más eficaces de la iglesia para tratar de controlar la conducta moral de los fieles. El miedo al castigo eterno es la pasión dominante del final del poema, las suplicas y los ruegos para el perdón son profusos:

www.bdigital.ula.ve

Grito, como un reo;
La culpa enrojece mi rostro.
Perdona señor a este suplicante.
Tú, que absolviste a Magdalena
y escuchaste la ***súplica*** *del ladrón*
Me diste a mí también esperanza.
Mis plegarias no son dignas,
Pero, al ser bueno, actúa con bondad
Para que no arda en el ***fuego eterno****.*
Colócame entre tu rebaño
Y sepárame de los ***machos cabríos***
Situándome a ***tu derecha.***
Confundido los malditos

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Arrojados a ***las llamas voraces***

Hazme llamar entre los benditos.

Te lo ruego, suplicante y de rodillas,

El corazón acongojado *casi hecho cenizas:*

Hazte cargo de mi destino.

Día de lágrimas será aquél renombrado día

En que resucitará, del polvo

Para el juicio, ***el hombre culpable.***

A ese, pues, ***perdónalo****, Oh Dios.*

Señor de piedad*. Jesús.*

Concédeles el descanso*. Amen.*

www.bdigital.ula.ve

Este poema reúne todos los elementos que caracterizan el apocalipsis, un evento que comparten las tres religiones monoteístas principales. Está lleno de símbolos cristianos como el `macho cabrío´ que simboliza la lujuria; `el fuego eterno´ y `las llamas voraces´ que simboliza el infierno; `a tu derecha´, la diestra donde se sienta Cristo, al lado del padre.

El recorrido pasional del poema se pudiera resumir de la siguiente forma:

La ira, la palabra de Dios tiene una expresión modal *hacer-saber*, ésta recuerda a la humanidad las seguras consecuencias que hay cuando no se observan los mandamientos prescritos. *El terror* al castigo y la *conmiseración,* se ruega, se pide clemencia, se suplica la salvación. *La esperanza* en la bondad de Dios, ésta se apiadará de los malditos a través del arrepentimiento. El discurso religioso es un sistema semiótico perfecto porque no se puede vulnerar bajo ninguna circunstancia, los condenados tienen la posibilidad de salvarse por medio de la fe y el

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

arrepentimiento, además la constatación de todos estos hechos solo se puede hacer una vez que morimos. No podemos refutarlo en este mundo.

(La traducción castellana de este poema ha sido revisada por la Licenciada en lenguas clásicas Rosmar Guerrero)

1.3 La antífona *In Paradisum*

La liturgia tradicional de las iglesias de occidente en ocasiones incluye esta antífona en la misa de Réquiem. Por antífona se debe entender básicamente un *responsorio* o como más comúnmente conocemos hoy, *salmo responsorial.* Se trata de utilizar dos coros independientes, o un solo coro dividido en dos en el momento de cantar la antífona.

www.bdigital.ula.ve

La antífona está estrechamente ligada al *estilo de espejo* de los salmos judíos, tradición antigua en las culturas semíticas que pueden observarse ya en los asirios, babilonios y sumerios. Los salmos son poesía y su contenido puede ser de distinta índole, por ejemplo los *himnos* son alabanzas de glorificación, los salmos de *acción de gracias* que agradecen favores concedidos por la divinidad, las *súplicas* son ruegos personales. Franquesa (1966)

Como mencionamos en el párrafo anterior, la antífona se canta con dos coros que se alternan los versos del salmo, es por esto que se le denomina *estilo de espejo*. En el caso del *In Paradisum* se canta en el momento en que se saca el féretro de la iglesia para seguidamente darle sepultura. Nott (2010)

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Texto

El texto de esta antífona sobrevive en algunos himnos gregorianos de la edad media, lamentablemente no hay evidencias que ayuden a atribuir un autor al texto del *In Paradisum.*

El ritual del Réquiem varió mucho en su composición y estructura hasta que el Concilio de Trento (1545-1563) regulo la secuencia de su oficio. Decíamos que esta antífona se incluía ocasionalmente dentro de las secciones del Réquiem pero se hizo cada vez más frecuente luego del Concilio vaticano segundo (1962), ya que este concilio buscaba promocionar más el aspecto bondadoso de Dios y no tanto su ira traducida en castigo. En este sentido Fauré se adelanta cronológicamente a esta tendencia de una imagen menos punitiva del juicio de Dios.

Fauré escoge esta antífona por su carácter sereno que sugiere el perdón de Dios y la eternidad del paraíso, se opone por completo al Dies Irae de Mozart. El texto está escrito en latín medieval y si bien se considera un poema no tiene realmente una métrica que precise un pie determinado. Leamos:

www.bdigital.ula.ve

In paradisum deducant te Angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem. Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere æternam habeas requiem.

Traducción:

Puedan los ángeles guiarte al paraíso
Que a tu llegada los mártires te reciban y te conduzcan a la ciudad santa de Jerusalén
Que los coros de ángeles te reciban junto con Lázaro, una vez un hombre pobre, y puedas tener el descanso eterno (Traducción del autor del inglés)

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

VI. 1.4 Análisis semiótico de la antífona *In Paradisum*

El criterio para la selección de las obras que analizamos en esta tesis es arbitrario en un aspecto, pero cuidadosamente pensado para hacer de nuestra hipótesis un camino viable, una propuesta válida. Decimos que el criterio es arbitrario porque las obras pudieron haber sido perfectamente otras que reflejaran el contraste que queremos.

Fauré, como comentamos en el capítulo precedente, no quiso componer un Réquiem que transmitiera la pesadumbre y aflicción propia de la misa tradicional de difuntos sino la paz eterna que supone la muerte. Creemos que los evangelios pueden tener muchas interpretaciones de acuerdo al enfoque que se le de a sus textos. La ira de Dios por los pecados del hombre puede parecer violenta para un Dios que se considera misericordioso, pero se trata de una justicia divina, muy distinta a los caprichosos arrebatos de cólera de los hombres.

www.bdigital.ula.ve

A pesar de que el castigo divino parece inevitable para toda la humanidad, puesto que toda la simiente de Adán nace pecadora, hay en los textos del apocalipsis esperanzas de salvación. Es esta esperanza la que inspira el Réquiem de Fauré, es la perfección del paraíso, el descanso eterno de los justos.

Existe una paradoja con la cólera de Dios ya que esta cólera es realmente una necesidad previa para el estado de gracia. Cuando se nos advierte del castigo tenemos conciencia de que estamos en desgracia, es en este momento cuando buscamos la rectificación. Aquí podemos apreciar de nuevo una muestra del sistema semiótico perfecto que supone el viejo y el nuevo testamento.

El paraíso será el premio para los santos, para los justos, para los profetas y todos los siervos de Dios (cf. apocalipsis 11:18). Porque aun siendo atroces los castigos que azotarán la tierra el día de la ira, cuando "los vasos que contienen la destrucción" derramen su contenido sobre el mundo, esta destrucción no dañará a

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

los siervos de Dios que tienen en sus frentes el nombre del redentor. Estos nombres están en el libro de la vida del cordero (cf. Apocalipsis 7:3; 3:5).

Semióticamente este texto trata del espacio utópico donde el pecador ha sido perdonado. Emocionalmente el perdón es la "remisión" de la pena merecida, de la ofensa recibida u obligación pendiente. 2. "Indulgencia" Es decir, el momento posterior al juicio, donde viene la calma, la paz y el descanso eterno. La calma que sobreviene al juicio, a la remisión de la pena debe ser de descarga de tensiones del cuerpo, ya que el cuerpo ha sido llamado, rencarnado para ese día del juicio. Estésicamente se manifiesta como "descanso" que el DRAE define como "quietud, reposo o pausa en el trabajo o fatiga. "[…]causa de alivio en la fatiga y en las dificultades físicas o morales". A su vez fatiga es definida como "agitación duradera, cansancio, trabajo intenso y prolongado". Es decir, las tensiones causadas por el terror a la ira de Dios y el juicio son corporalmente fatigantes. Esta fatiga cesa y se produce un estado de relax que asimilamos al Paraíso perdido y rencontrado con el perdón. Tal es la semiótica de este poema, su base es la emoción del fin de la fatiga y el alivio que sentiremos una vez asignados al Paraíso, en compañía de Dios Todopoderoso. Modalmente, el sujeto ya ha pasado por los estados donde la tentación ha incoado el pecado, el juicio en la narratividad del contrato con Dios y lo terminativo sería la remisión de la pena.

www.bdigital.ula.ve

Quienes respetaron el pacto tendrán un paraíso aún más sublime que el que perdió Adán:

> "Por esto están delante del trono de Dios, y le sirven día y noche en su templo; y el que está sentado sobre el trono extenderá su tabernáculo sobre ellos. Ya no tendrán hambre ni sed y el sol no caerá más sobre ellos, ni calor alguno; porque el Cordero que está en medio del trono los pastoreará y los guiará a fuentes de aguas de vida; y Dios enjugará toda lágrima de los ojos de ellos" (Apocalipsis 7: 15-18).

El paraíso es perfecto y sereno, no es un paraíso de placeres mundanos, es el lugar

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

dónde no hay tribulaciones, es lugar del descanso eterno. Es justo la antítesis del día de la ira que es el castigo de las llamas eternas. Esa serenidad tiene su expresión en la música de Fauré como veremos más adelante.

El texto de la antífona al no poseer ni un pie ni un metro transmite una sensación de continuum perfectamente adecuado para el propósito expresivo del texto. Leamos:

Puedan los ángeles guiarte al paraíso
Que a tu llegada los mártires te reciban y te conduzcan a la ciudad santa de Jerusalén
Que los coros de ángeles te reciban junto con Lázaro, una vez un hombre pobre, y puedas tener el descanso eterno

El aspecto pasional del texto como vemos es prácticamente neutro, no hay ira, ni ternura, ni bondad, ni ningún sentimiento afín, es el equilibrio del paraíso metafísico. Sólo podríamos mencionar dos momentos climáticos cuya carga expresiva adquiere importancia por los símbolos cristianos ahí representados. Se trata de la ciudad santa de **Jerusalén** y de **Lázaro**. Si no se interpreta el sentido que tiene la ciudad de Jerusalén de una manera alegórica como el alma humana redimida, no se puede entender porque esta ciudad representa el clímax tanto del texto medieval como de la composición musical de Fauré. Citemos a Eco (1981:140-141)

> *In exitu Israel de Aegypto –domus Jacob de populo barbaro, -facta est Judea santificatio eius- Israel potestas eius (En la salida de Israel de Egipto, -la casa de Jacob del pueblo bárbaro, Ellos se hicieron santificar- Israel es su potestad).*
>
> En el caso de la teoría Medieval de los cuatro sentidos de las Escrituras, también enunciada por Dante. Dado el texto sabemos que "si miramos sólo la letra, se significa la salida de los hijos de Israel de Egipto en la época de Moisés; si miramos la alegoría, se significa nuestra redención por obra de Cristo; si miramos el sentido moral, se significa la conversión del alma desde el duelo y la miseria del pecado hacia el estado de gracia; si miramos el sentido anagógico, se significa la salida del alma santa desde la

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

> servidumbre de esta corrupción hacia la libertad de la gloria eterna". Para simplificar, consideremos sólo los sentidos literal y moral. También aquí, todo depende de la hipótesis que se formule sobre el topic: ¿se habla de Israel o del alma humana? Cuando se ha tomado una decisión a este respecto, cambia la actualización discursiva: en primer caso, /Israel/ se interpretará como nombre propio de un pueblo, y /Aegyptus/, se interpretará como nombre propio de un país africano; en el segundo caso, Israel será el alma humana y entonces, por coherencia interpretativa, Egipto deberá ser el pecado (no deben confundirse niveles de lectura).

Jerusalén es la ciudad de Dios y capital de Israel, un ideal del cual se habla desde los tiempos del rey David, este rey trató de edificar una ciudad de acuerdo a los deseos de Yahvé. Con respecto a Lázaro es uno de los símbolos más importantes del milagro de la resurrección. El tema de la resurrección tiene un rasgo mundano y otro trascendente, en el apocalipsis se habla realmente de la resurrección de la carne para el día de la ira, pero aquí tiene un sentido de la vida después de la vida (trascendencia). Lázaro representa la resurrección de los justos en el paraíso.

www.bdigital.ula.ve

Podríamos representar el análisis del *In Paradisum* por medio de este esquema.

Este esquema muestra la organización de elementos que conforman los dos espacios en donde creemos que habitaremos y su organización comporta el establecimiento de estados de valor simbólico en los que es merced nuestro cuerpo, con sus tentaciones y sus miedos al castigo, a lo desconocido, vivimos el tormento de la incertidumbre.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Espacialidad y Temporalidad en la semiótica de Dios

Aquí (vida)	**Allá (muerte)**
Ahora	**Después/Futuro**
Cuerpo	Alma
Contrato	Juicio
Vida	Muerte
Temporal	Eternidad
Querer/Deber	Poder/Saber
Pecado	Ira
Temor al juicio	Castigo
Tentación	+/- Perdón Malditos/Benditos
Mundo	Condena-Redención
	Llamas eternas-Descanso eterno.
	Infierno y purga o remisión y Paraíso.

www.bdigital.ula.ve

La semiótica religiosa o divina es una semiótica perfecta, viendo como funciona el algoritmo narrativo que la integra, podemos alegar que desde el punto de vista del *aspecto*, al cual hace referencia Fabbri (2000), que plantea la duración de las emociones. Hay emociones instantáneas y emociones duraderas. Las emociones

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

también varían en su intensidad. Esas emociones se traban con las modalidades y producen la variedad de narraciones. Las modalidades clásicas (querer y deber como modalidades virtualizantes y poder y saber como modalidades actualizantes). El pecador peca por el querer, cuando es el deber lo que debería regir su ser en el modelo religioso cristiano. Vimos como la ira de Dios (conjunto con el saber y el poder) es demoledora e inflexible, sólo nuestra obediencia logrará atenuarla. Sin embargo, la iglesia hace intervenir la emoción del perdón, de manera que siempre se nos otorgue una oportunidad, una renovación de la fe.

Las emociones que integran el modelo semiótico religioso tienen que ver con la *incoación, la duración y la terminación*. Para Fabbri estos componentes responden a la manera como sentimos las emociones. En su esquema la duración corta o larga de las emociones tiene que ver con un tiempo psicológico, con un tiempo distinto al tiempo del componente temporal. Lo temporal concierne a la cronología del relato, la medición en tiempo cuantificable en el calendario y el aspecto lo que hace es volcar la duración sobre la estesia, sobre el cuerpo del pecador, sobre el cuerpo del Dios lleno de ira por nuestros errores. La estesia es otro de los componentes básicos propuestos por Fabbri. Vemos en el poema el estado de zozobra que experimentan los pecadores ante el simulacro que realiza el poema. El recorrido emocional pasa por el terror, el arrepentimiento, la humillación, la súplica. Todas emociones subsidiarias del terror a ser juzgados por el pecado, por la ruptura del contrato cristiano.

www.bdigital.ula.ve

El *terror*, dice el DRAE, es un miedo muy intenso, como emoción que sustenta el modelo cristiano, el terror al castigo se manifiesta en el poema como un comportamiento corporal de culpa "la culpa enrojece mi rostro". Ese enrojecimiento es la manifestación estésica del pecador, la pena que siente ante lo que será su comparecencia ante el Señor.

Visto que tenemos un contrato establecido con Dios, esto supone una narratividad establecida, una narratividad durativa. La i*ncoación* será la tensión que se apodera

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

del hombre por el pecado, por la tentación. El pecado del hombre tensa la relación contractual con Dios. Luego la *terminación* no puede verse sino después de la muerte, por lo que el *espacio utópico*, es "espacio donde el héroe accede a la victoria" (Greimas y Courtes 1982: 428), es un espacio *veridictorio*, el espacio donde será juzgado, donde se encuentra cara a cara con el Creador. Ese espacio no corresponde al aquí y ahora, sino a un espacio donde habrá que rendir cuentas y de ello nadie puede dar fe, nadie ha vuelto para confirmarlo. Ese espacio está fuera de la órbita de lo humano, de lo que tiene que ver con los bienes y servicios, en consecuencia, se coloca fuera del ámbito cognoscible y esto hace de esta semiótica una semiótica perfecta. Decía San Agustín que son verdades de fe, no manejables con la razón ni con el saber científico. Allí reside la fuerza semiótica y la eternidad de las religiones, se trata de un miedo a la muerte, la idea de la inmortalidad y del terror a lo desconocido lo que le otorga fuerza al modelo religioso como discurso. La duración de la pasión "terror", es de duratividad larga, dura toda la vida. Justo esto es lo que recuerda siempre la iglesia, es esto lo que relata el poema que analizamos, ese hacer-saber es, en el eje de la comunicación, y operado por los adyuvantes de esa comunicación (la iglesia), lo que no podemos eludir: el juicio final.

www.bdigital.ula.ve

Es en un discurso perfecto, es perfecto porque no puede ser refutado en la vida mundana y no está sometida a los bienes y servicios mundanos, sus preceptos sólo se pueden confirmar en el más allá. La catequización del mundo cristiano se ha hecho por medio de esta semiótica incuestionable basada en la fe. La iglesia en el transcurso de los siglos se ha esforzado por recordarles a los fieles sus deberes temporales en la tierra para ganarse el reino de los cielos, los recursos para lograr este propósito han sido diversos a través de los siglos, ejemplo de este esfuerzo son las catedrales medievales con toda su iconografía en frescos, imágenes, vitrales y arquitectura. El alcance geográfico de la curia para llevar a los lugares más distantes la palabra de los evangelios da cuenta de la efectividad de la catequización, por

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

último tenemos la música como otro recurso para llevar el mensaje divino a la feligresía.

Podríamos pensar que vivimos en un mundo secularizado donde el poder temporal de la iglesia ha perdido la influencia de otrora pero las carencias del ser humano y su fragilidad siguen siendo las mismas de siempre. El avance de la tecnología y de la ciencia no termina de satisfacer todas las necesidades existenciales humanas, no ofrece refugio a calamidades naturales o sociales, en estas circunstancias encontramos intacto el discurso religioso al cual apelan las personas atribuladas. En los momentos de dificultad existencial las modalidades virtualizantes del *querer-deber* tienen plena vigencia porque podemos decidir si buscamos o no amparo en Dios, si *queremos* ese amparo *debemos* llevar la vida que la palabra de Dios enseña.

Confrontar tanto los textos del *Dies Irae* de Tomás de Celano y el texto apócrifo del *In Paradisum* así como las composiciones musicales de Mozart y Fauré nos ayuda a apreciar cómo las pasiones y la semántica de los textos encuentran su correspondencia en la expresión musical, razón que valida la inclusión de la música dentro de los estudios semióticos.

www.bdigital.ula.ve

VI. 1.5 Análisis tímbrico y rítmico del *Dies Irae*

El timbre es una de las cuatro cualidades del sonido junto con la intensidad, la duración y la altura. Hablar del timbre es hablar de una cualidad del sonido que implica un hondo conocimiento de la ciencia acústica, profundizar en sus aspectos técnicos resulta innecesario para los objetivos que nos hemos trazado en este trabajo.

Consideramos importante incluir el timbre en este análisis porque éste es el que dota de identidad a los sonidos, esto quiere decir que por el timbre podemos

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

diferenciar los distintos sonidos y, en nuestro caso, los distintos instrumentos. De modo que podemos tener dos instrumentos tocando la misma nota (altura) y con la misma intensidad e igualmente poderlos distinguir, esto se debe a que los armónicos que genera la frecuencia fundamental son distintos (cuando decimos distintos nos referimos a su amplitud de onda).

Los armónicos según la teoría de Fourier son múltiplos de la frecuencia fundamental, quiere decir entonces que las ondas periódicas pueden descomponerse en sus ondas constituyentes, estas ondas son los armónicos. El timbre se caracterizará por la cantidad de armónicos y de la intensidad de éstos. Con respecto a la intensidad es necesario decir que la amplitud de los armónicos no siempre será menor que la amplitud de la onda fundamental que los genera, puede ser igual o mayor, esto dependerá del instrumento que emita el sonido.

Al igual que el aparato fonador humano el timbre se definirá en los instrumentos musicales por sus resonadores, por los materiales de que están construidos, por las formas de sus cavidades y por el modo de emitir el sonido (soplando, frotando, pulsando o percutiendo)

www.bdigital.ula.ve

Los efectos tímbricos de una composición están ligados a la orquestación de la obra (instrumentación utilizada). Para el Réquiem de Mozart es la siguiente:

Violines primeros, Violines segundos, Violas, Violoncellos, Contrabajos, Corno di bassetto, Fagotes, Trompetas, Trombones, Timbales y Órgano.

Incluimos el ritmo junto con el timbre porque consideramos que los dos componentes forman una unidad compacta cuyo efecto expresivo se desvirtúa si se les separa. Otro tanto ocurre con la armonía y la melodía. No obstante es importante aclarar que la expresión total de la obra será el resultado de la interacción simultánea de todos los componentes. Por ejemplo, la métrica también determina el

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

comportamiento de la armonía y la melodía, de modo que la separación de estos componentes sólo tiene como finalidad facilitar el estudio de las estructuras.

El timbre que predomina desde el comienzo del *Dies Irae* hasta el compás ocho esta definido principalmente por las trompetas, los timbales y el coro. Si bien la cuerda participa en este tutti de apertura su relevancia es más de índole rítmica que tímbrica, aunque sabemos que el timbre global de la composición es producto de la unión de todas las voces (corales e instrumentales) que participan. Aquí hablamos de relevancia de roles, si bien la cuerda aporta un rasgo tímbrico a esta sección su relevancia, como dijimos, está más bien en el ritmo.

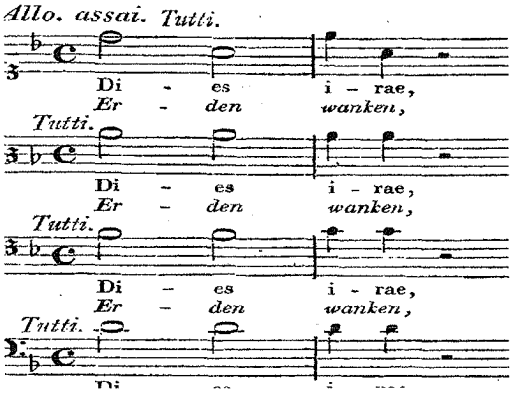
El sonido incisivo de la trompeta es reforzado por el golpe de timbal, compartiendo ambos instrumentos el mismo ritmo hasta el compás seis. El coro se mueve de forma homofónica y homorrítmica. La homofonía ocurre cuando las voces acompañantes sirven de soporte armónico a la melodía, en este caso, además, tanto la melodía como las voces del acompañamiento tienen el mismo ritmo por eso se le denomina *homofonía homorrítmica.* Es lo contrario a la polifonía cuyas voces son rítmica y melódicamente independientes.

www.bdigital.ula.ve

El movimiento armónico simultáneo, unido al ritmo común de las voces proporciona una textura austera, sin ornamentaciones ni complejidades, el desplazamiento en bloque de la música proporciona la severidad que demanda el carácter de pavor con que se abre el movimiento. Esta última cualidad está ligada a la métrica del *Dies Irae* que es 4/4, compás cuaternario de subdivisión o ritmo binario. Los compases y ritmos binarios se caracterizan por su proporcionalidad y estabilidad en la alternancia de tiempos débiles y fuertes. Esta estabilidad aumenta la sensación de rigurosidad del texto cantado por el coro, un texto que habla del insobornable juicio de Dios.

Todas las voces del coro abren el movimiento con el mismo ritmo de blancas, austero y simple:

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



Luego, manteniendo la misma homogeneidad rítmica, pero en figuras más breves de negras con anacrusas de dos corcheas, el coro pronuncia *solvet saeclum in favilla*. Las palabras *saeclum* y *favilla* (siglos y cenizas) caen en los tiempos fuertes del compás, la mención del rey David y la Sibila que sigue a continuación se representa con un ritmo de negras en las cuatro voces del coro que son acompañadas por el corno di bassetto y los fagotes. La función de las anacrusas esta relacionado con el *arsis* y *thesis* del pie prosódico, el arsis es la sílaba inacentuada y la thesis la acentuada. En términos musicales serán aquellos ritmos que comienzan con una o varias notas inacentuadas, a estos ritmo se les llama anacrúsicos. Las anacrusas en los compases 5 y 6 marcan un contraste con los tiempos fuertes que les suceden y que sustentan las palabras *saeculum y favilla*, es un reforzamiento de la idea de que la noción de tiempo terrenal queda aniquilada con la llegada del día de la ira.

Ahora bien, dentro de esta estricta estabilidad que hemos mencionado hay un elemento perturbador que se desarrolla en la cuerda desde su inicio, se trata de los ritmos que regirán su desempeño a todo lo largo del movimiento. En los violines apreciamos el estilo *concitato* de Claudio Monteverdi (cf. marco teórico), el maestro italiano describía esta sucesión de notas rápidas como "exclamaciones y acentos de un guerrero en el fragor de la batalla". Esta descripción marca un

www.bdigital.ula.ve

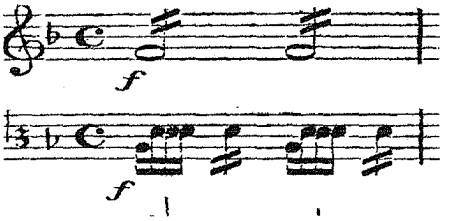
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

referente inequívoco, un referente pasional: la ira, la agitación de la violencia, la fatiga del juicio.

En el ejemplo precedente vemos el estilo *concitato* en la voz de los primeros violines traducido en un ritmo de semicorcheas rápidas. El metalenguaje creado en el barroco para señalar el tempo nos indica que el tiempo de ejecución es muy rápido, esta indicación se encontrará siempre en el comienzo del movimiento, en el caso del *Dies Irae* es *Allegro assai.* Para el lego será natural confundir *Allegro* con `alegre´, pero no es así, esta indicación no se refiere al carácter de la obra si no a su velocidad. Tenemos entonces al *tempo* como instigador de estados de ánimo, la velocidad rápida del movimiento activa los impulsos kinestésicos del oyente.

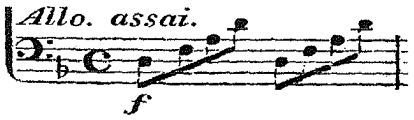
www.bdigital.ula.ve

Este figuraje rápido (concitato) lo ejecutan también segundos violines y violas.

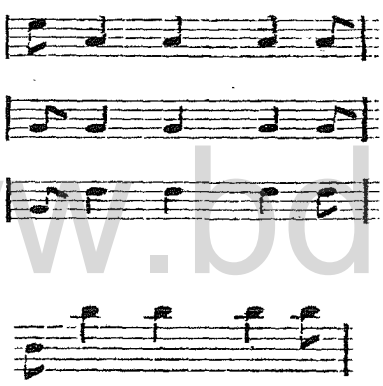


La cuerda baja (Violoncellos y Contrabajos) se moverá casi en su totalidad en un ritmo de corcheas.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



Lo que debe observarse como factor relevante de la apertura de este movimiento es el contraste rítmico entre el coro y la cuerda: valores de blanca para el coro y valores de corcheas y semicorcheas para la cuerda. A esto le agregamos un tercer ritmo, aún más perturbador que el figuraje rápido de semicorcheas, se trata de las síncopas que se manifiestan en toda la cuerda a partir del segundo compás y que alternan con el estilo *concitato.* Veamos:



www.bdigital.ula.ve

La síncopa es una estrategia utilizada para romper la regularidad rítmica, esta ruptura se logra por el desplazamiento del acento del tiempo fuerte al débil o semi-fuerte. Este es un contraste muy marcado en relación a lo que ocurre con el ritmo monolítico y binario del coro.

Tenemos entonces un coro que abre el movimiento pronunciando las palabras *Día de la ira, ese día* cuyo texto es cantado en un ritmo de blancas, homorritmia que produce una sensación de severidad y solida estabilidad. En la cuerda, por lo contrario, hay gran agitación reflejada en un ritmo de figuras breves que es seguido por la inestabilidad de las síncopas que acompañan el sustantivo *Irae* (*ira*) y el pronombre *Illa* (*aquel* día). La síncopa profundiza el estado tímico de la angustia

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

que genera la ira de Dios junto con las semicorcheas que ininterrumpidamente tocarán violines primeros y segundos hasta el final. La música de la cuerda nos sugiere el caos del mundo (tan bien descrito en el cuadro del Bosco "El jardín de las delicias") en oposición al orden estricto descrito por el coro.

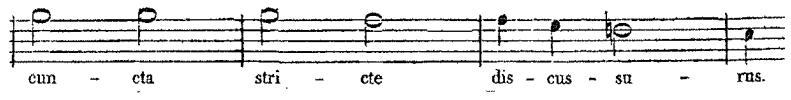
Este énfasis del carácter estricto de Dios se manifiesta con contundencia en los versos:

quando iudex est venturus,

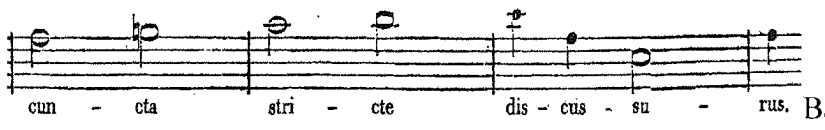
cuncta stricte discussurus

El segundo verso, *cuncta stricte discussurus*, es cantado por las sopranos y los bajos del coro con el mismo ritmo de blancas. Las trompetas junto con el timbal tocan negras en los tiempos fuertes (primero y tercero) y silencios en los tiempos débiles (segundo y cuarto). Los acordes breves de las trompetas, los golpes secos del timbal en los tiempos fuertes y los ritmos binarios en el resto de las voces proporcionan el rigor que demanda la llegada del Dios-Juez, omnipotente y omnipresente. Es el día del juicio, el día de las estrictas y ecuánimes sentencias divinas.

www.bdigital.ula.ve



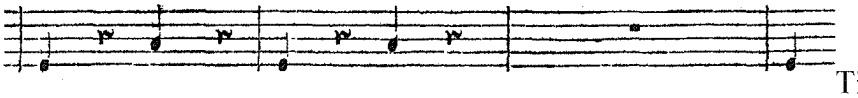
Soprano



Bajo

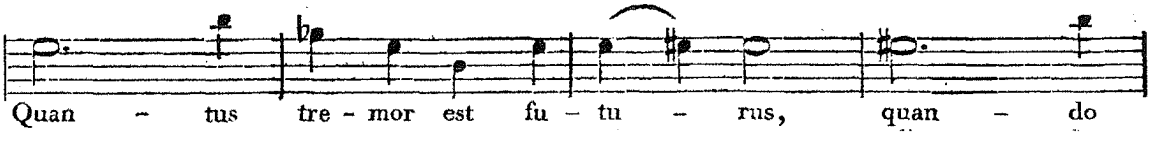
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Trompetas en Re



Timbal

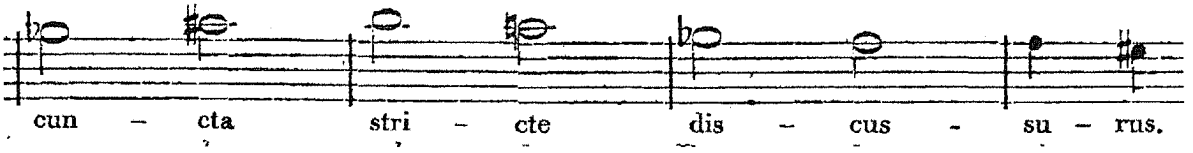
Del compás 22 al 29 hay una re-exposición del tema principal para luego desembocar al compás 31 donde la atmósfera cambia por varios elementos. El más notorio es aquél referido a la intensidad. La intensidad es una de las cualidades del sonido junto con el timbre y la duración pero la intensidad influye en la cualidad del timbre también. El *Dies Irae* se inicia con un *forte* decidido que describe la firmeza de la voluntad divina, en el compás 31, sin embargo, hay una reducción de la intensidad del volumen hasta llegar a un piano. La orquestación se hace más ligera por la ausencia del timbal y los metales (trompetas y trombón), la unión de estos dos factores producen una sonoridad tétrica. ¿Qué motiva este cambio anímico en la música? Su referente es el verso *Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus.* Hay sutilezas en el cambio del ritmo que son importantes para la expresión del significado del texto. Una de estas sutilezas es la duración de las notas para el adverbio *quantus,* este es un adverbio de cantidad que se alarga con un ritmo de blanca con puntillo. El alargamiento enfatiza la dimensión del temor por el juicio divino: "cuanto temor en el futuro cuando venga el juez".



www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

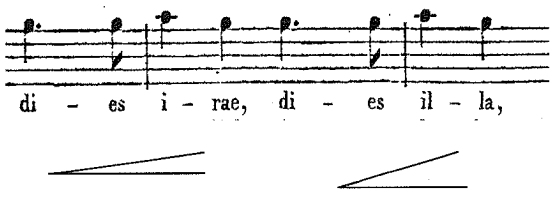
Luego se repite el ritmo de blancas para el verso *cuncta stricte discussurus* sólo que esta vez no lo llevan sólo las sopranos y los bajos, sino también las contraltos y los tenores formando un bloque más homogéneo.



La manera como el compositor se esfuerza por transmitir las pasiones del *Dies Irae* son diversos. Por ejemplo desde el compás 45 con anacrusa hasta el compás 50 el verso *Quantus tremor est futurus* es expuesto sólo por los bajos en ritmo de corcheas acompañados por los fagotes, la cuerda y por primera vez por el trombón, instrumento también de registro grave. El registro grave del pasaje es otra forma de transmitir la pasión del miedo al futuro, al día de la ira.

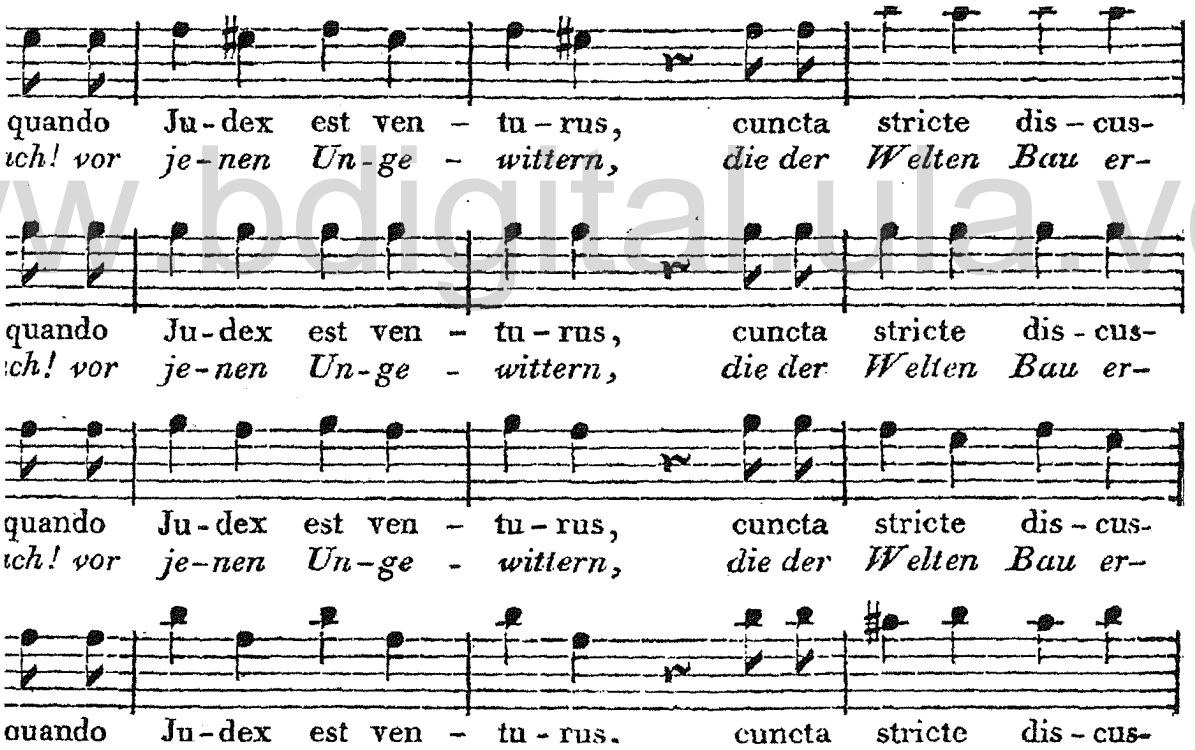
www.bdigital.ula.ve

Esta intervención es alternada por el resto del coro (sopranos, contraltos y tenores) a modo de responsorio, es decir, los bajos cantan *Quantus tremor est futurus* (cuanto temor en el futuro) y el resto del coro responde cantando *Dies Irae, Dies illa* (el día de la ira, aquel día). La respuesta de sopranos, contraltos y tenores tiene particularidades significativas en el ritmo y en la dinámica. El ritmo se alarga en la palabra *Dies* (día) con una negra con puntillo y con un regulador abierto hacia la palabra *Irae* (ira), cuando hablamos de regulador abierto nos referimos a un aumento progresivo de la intensidad.



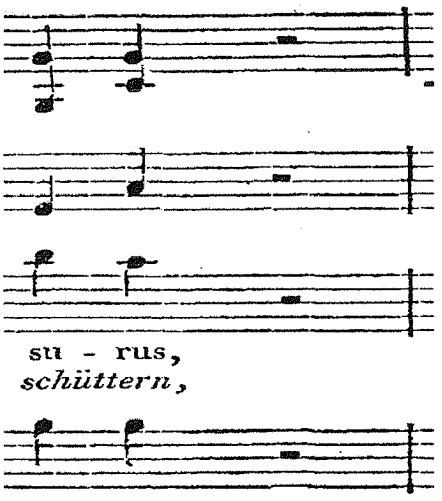
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En el acompañamiento de este responsorio se añade el corno di bassetto hasta desembocar en un forte explosivo a partir del compas 50 donde todo el coro canta el verso expuesto por los bajos *Quantus tremor est futurus* llegando hasta tutti del compás 52 donde se incorporan las trompetas y el timbal. En este tutti el coro canta *quando iudex est venturus cuncta stricte discussurus* en una homorritmia de negras. Los violines primeros en este pasaje vuelven a la inestabilidad de las síncopas aumentando la angustia del final del movimiento. La participación de todos los instrumentos y todas las voces en este pasaje pone de relieve el carácter estricto del juicio divino, esa inflexibilidad que aterroriza a los pecadores.



www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



No podemos hablar realmente de un punto climático del *Dies Irae* puesto que la música es intensamente agitada desde el principio hasta el final, con excepciones como el breve solo de los bajos donde la atmósfera es más bien sombría. La pasión predominante tanto del texto como de la música es la ira, estado emocional producido por la ruptura del contrato adquirido con Dios por la humanidad.

www.bdigital.ula.ve

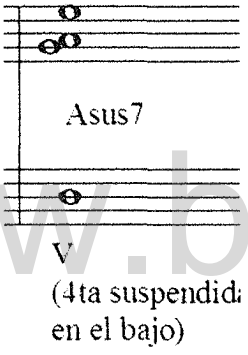
VI. 1.6 Análisis armónico del *Dies Irae*

El Réquiem de Mozart está escrito dentro de la tradición tonal, es decir, su estructura sigue las reglas de la armonía tonal inaugurada en la era del barroco. Su análisis arroja información valiosa para reconocer los momentos de tensión, bien sea por la consonancia o disonancia de sus acordes constituyentes o por la cercanía o lejanía del centro tonal en torno al cual giran las modulaciones. También, a través del análisis armónico, podemos identificar las cadencias que definen las frases musicales.

El *Dies Irae* se desarrolla en el ámbito tonal de re menor, tonalidad en modo menor que ya indica el carácter sombrío del movimiento. El ritmo armónico desde el

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

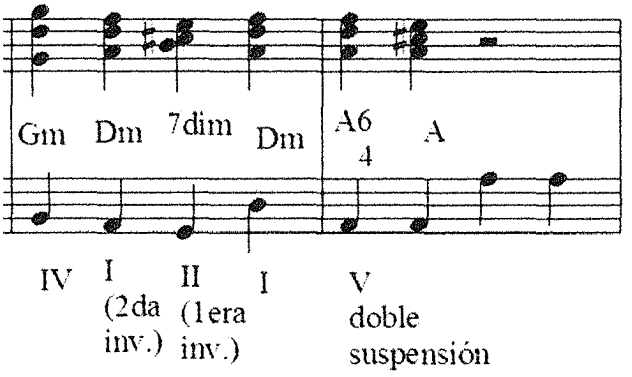
comienzo hasta el compás 9 es lento (el ritmo armónico es la frecuencia con la cual varían los acordes, se le conoce también como tempo armónico). Ya en el segundo compás tenemos el primer efecto de sentido en un acorde de la menor con séptima y cuarta suspendida en el bajo (la suspensión o retardo es una nota que pertenece a un acorde precedente, en este caso re, manteniéndose en el acorde que sigue sin pertenecer a éste para luego resolver a la nota que desplazó, en este caso do#). Este acorde de la mayor con séptima y suspensión de cuarta en el bajo es muy disonante y es utilizado en la palabra *ira.* La disonancia contribuye a la tensividad pasional de la ira.



www.bdigital.ula.ve

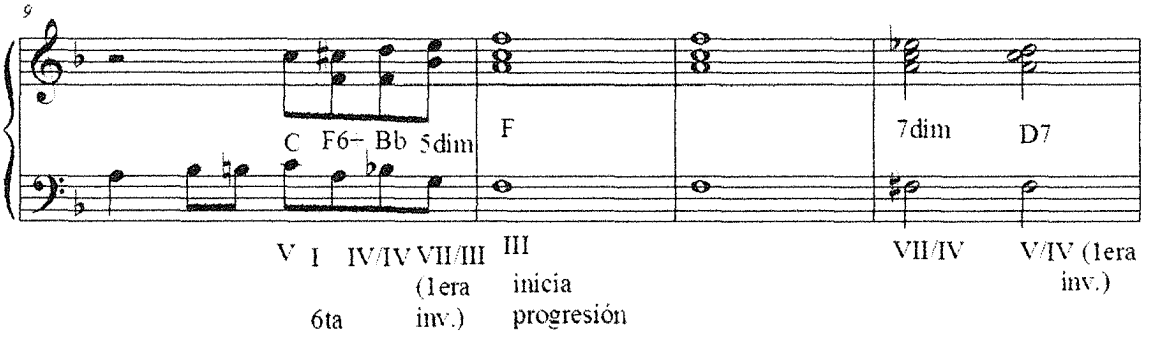
La primera frase termina en el compás 8 con una semicadencia (cf. Marco teórico) que describe una pausa momentánea.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

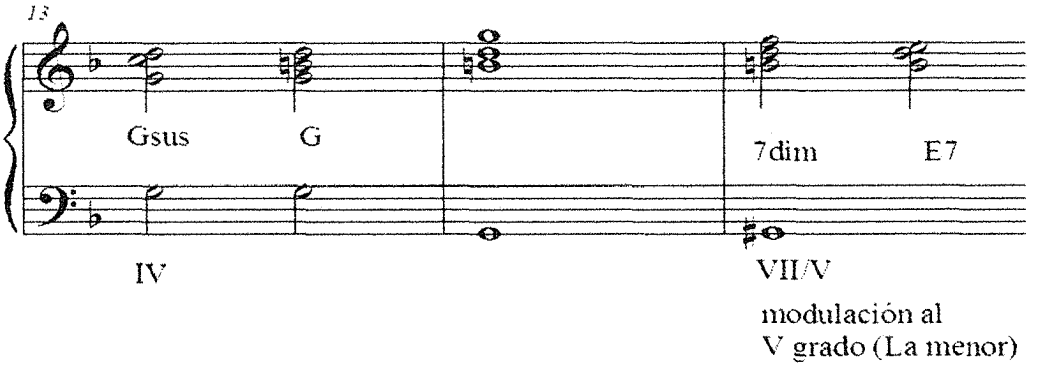


A partir del compás 9 hasta el 15 el ritmo armónico se acelera debido a la progresión de acordes que desembocan a una modulación a sol mayor en el compás 13. Esta modulación a sol mayor sucede cuando el texto habla de la llegada del juez: *Quando iudex est venturus,* este acorde en modo mayor proporciona una sonoridad más abierta, eficaz para la expresión del verso. Los momentos de mayor tensividad del pasaje se encuentran en las expresiones de temporalidad *futurus* y *venturus* donde nos encontramos con acordes de séptima disminuida (disonantes) en los compases 12 y 15 respectivamente. El relieve puesto en estas expresiones de temporalidad buscan un énfasis en el día de la ira, el día del juicio que esta por venir.

www.bdigital.ula.ve

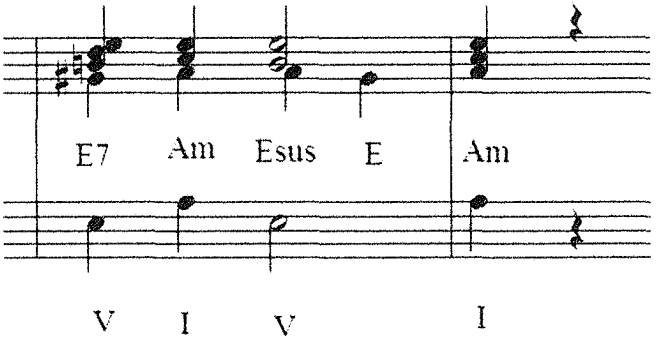


Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



Como vemos, en el compás 15 hay una modulación al V grado en modo menor (la menor) que deja de fungir como dominante para ser la tónica o primer grado de la frase que se inicia con el verso *cuncta stricte discussurus.* Como notábamos en el análisis del timbre, la métrica y el ritmo, el verso *cuncta stricte discussurus* tiene un trato especial por parte del compositor, en el caso del aspecto armónico se refleja en un cambio de tonalidad a La menor que se mantendrá hasta el compás 29, la frase de este verso concluirá en los compases 18 y 19 con una cadencia auténtica (cf. Marco teórico).

www.bdigital.ula.ve

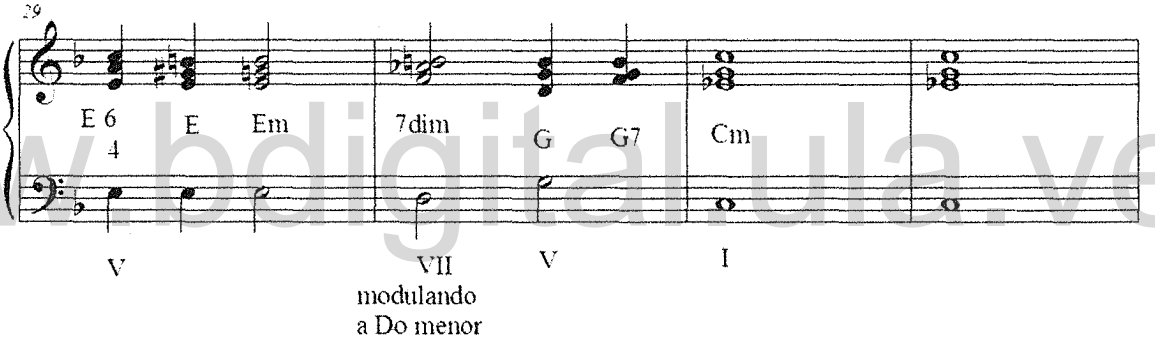


Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En el compás 22 se repite el estribillo del verso *Dies Irae,* donde de nuevo el compositor emplea un acorde disonante de séptima con cuarta suspendida en el bajo para la palabra *Irae* (ira), sólo que aquí estamos en el V grado de la tonalidad inicial de re menor.

Lo que ocurre desde el compás 30 hasta el 52 es muy relevante por su gran inestabilidad armónica. En el compás 30, luego de cerrar la frase anterior con una cadencia compuesta de primer aspecto (cf. Marco teórico) se inicia una modulación a Do menor, la tonalidad más alejada del área y dominio de re menor, la tonalidad del movimiento.

Cadencia compuesta de primer aspecto y modulación a Do menor:



El uso de Do menor, una tonalidad tan alejada de Re menor, se adecúa muy bien a la atmósfera de temor extremo que manifiesta el texto: *Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus.* Pero esta sección tiene una relevancia aún mayor porque es un compendio del todo el movimiento con las dos estrofas que lo componen:

Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus

Cuncta stricte discussurus

Quantus tremor est futurus,

Dies Irae, dies illa.

www.bdigital.ula.ve

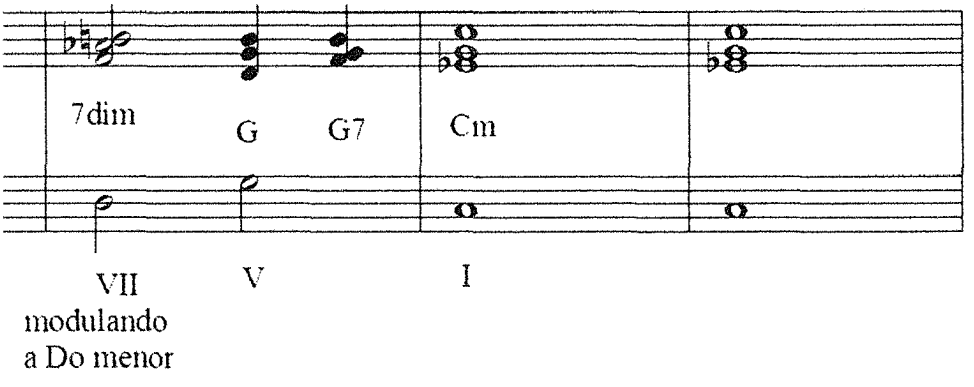
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

La exposición de todo el texto lo podríamos considerar un desarrollo de las ideas iniciales. El día del juicio se muestra como un caos, un poco a la manera del *Jardín de las delicias* del Bosco, como mencionamos. Es un caos producido por la decadencia del hombre a través del pecado. Se desencadena el temor al futuro, al día de la ira, el día en que habrá que pagar el precio del pecado porque nade está oculto a los ojos de Dios. El pánico, la pasión predominante en el texto junto con la ira, se acentúa por la idea del castigo divino, un castigo que en la tradición judaica-cristiana (aunque podríamos decir que semítica en general) es el infierno, el lugar del fuego eterno.

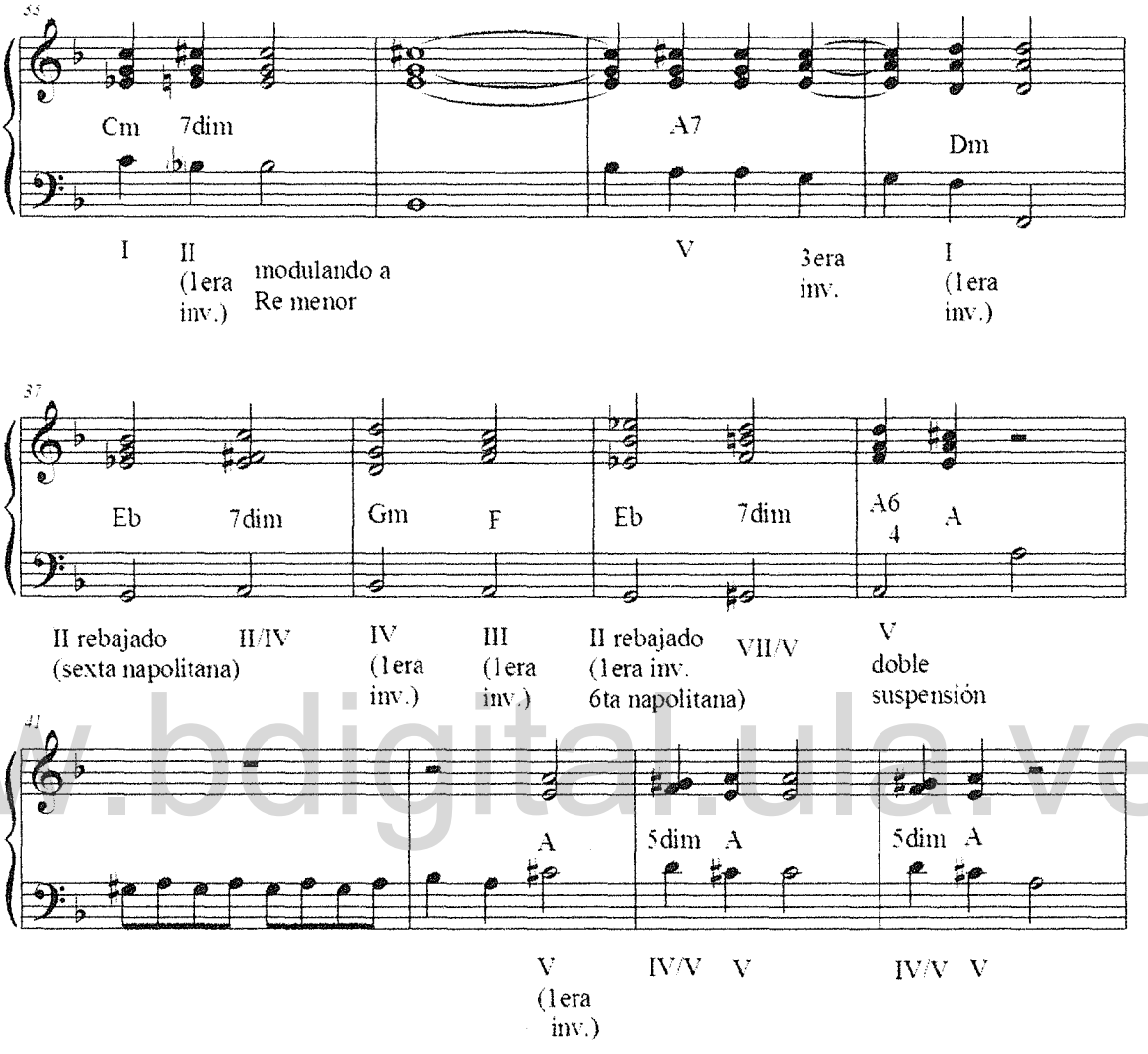
Como decíamos más arriba, los compases del 30 al 52 son de gran inestabilidad, luego de pasar por Do menor (la tonalidad más alejada de Re menor contenida en el movimiento) llegamos a una sección que podría considerarse que gira en torno a la dominante de Re menor, aunque con bastante ambigüedad. No se afirma realmente como la mayor pero tampoco como Re menor debido a que elude dicho acorde.

www.bdigital.ula.ve

La lejanía del centro tonal de Re menor en la modulación a Do menor y la inestabilidad armónica debido a la ambigüedad tonal que ocurre hasta el compás 52 son los recursos expresivos del compositor para reflejar las pasiones del texto que se desarrollan en este pasaje, el más dramático del movimiento:

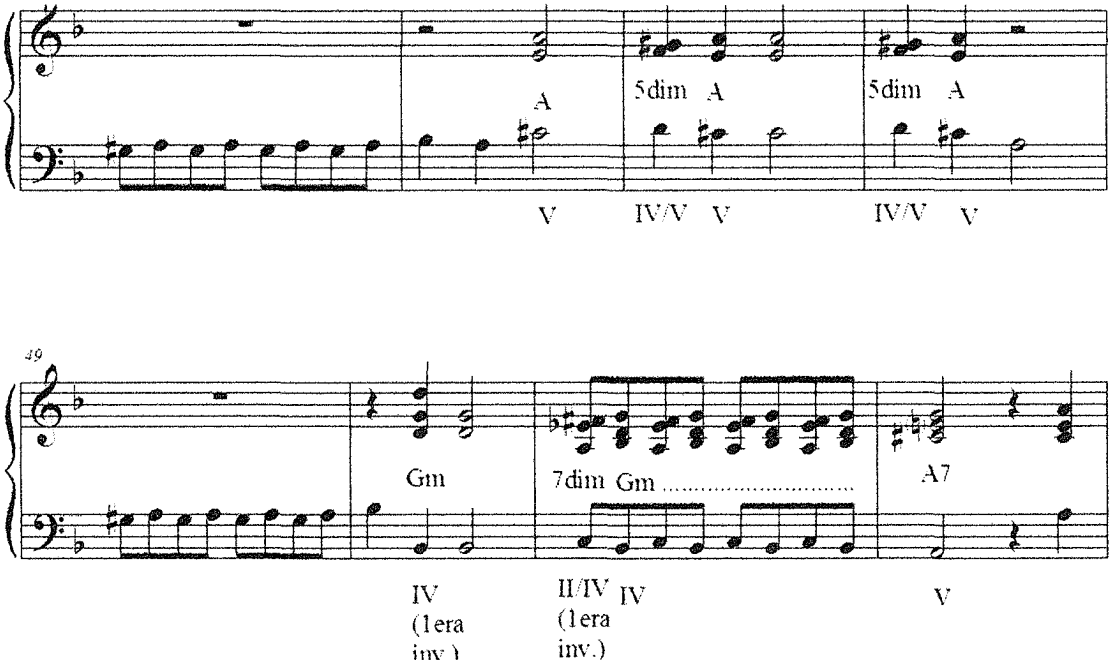


Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

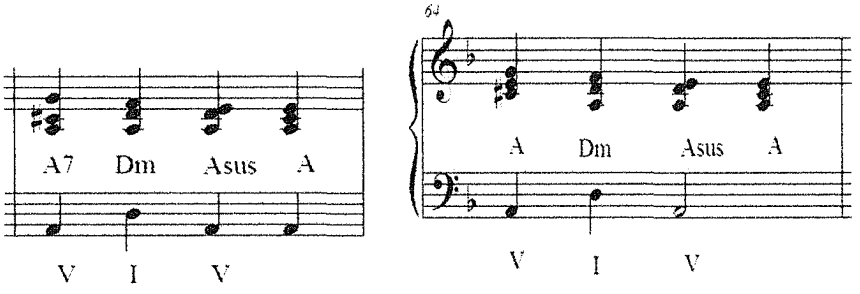


www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



A partir del compás 53 hasta el final, el movimiento vuelve a la tonalidad inicial de Re menor. Vale destacar que el verso *cuncta stricte discussurus* se repite cinco veces al final del movimiento, un énfasis donde el compositor se esfuerza por mostrar que el juicio de Dios es estricto e irrevocable. Armónicamente este énfasis se manifiesta en dos cadencias auténticas (cf. Marco teórico) sucesivas, la primera en los compases 60-61 y la segunda en el 64.



Para finalizar el análisis armónico del *Dies Irae* es importante mencionar que Mozart se reserva las sucesiones de acordes con ritmo de corcheas a los pasajes instrumentales, exceptuando el compas 50 en el cual las voces participan. Esta estrategia buscar establecer un contraste entre la homofonía de las voces que

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

sugieren severidad y estabilidad de Dios, en contraposición a la agitación rítmica y armónica de los instrumentos, en especial la cuerda, que sugieren la desesperación del temor de los condenados.

VI. 1.7 Análisis melódico y métrico del *Dies Irae*

Como hemos mencionado reiteradas veces, los componentes del discurso musical interdependen unos de otros. La separación de los análisis sólo tiene como propósito facilitar su estudio pero no se debe olvidar que los elementos que conforman la obra de arte musical no son autónomos. Así, la melodía, por ejemplo, toma forma en función de lo que ocurre en la estructura armónica y de los motivos rítmicos.

www.bdigital.ula.ve

El análisis melódico de las obras escogidas será el más vinculado a la prosodia. Mora y Asuaje (2009:17) señalan que "el término prosodia proviene del griego **prosôidia** (προσωδια) que combina **pros** (προς) preposición que indica *hacia* y **ôidê** (ωδή) *canto.* Es decir *hacia el canto* [...] significado que en latín tendrá la palabra *accentus,* de *ad cantus:* hacia o tendiente al canto, de allí la palabra acento". De modo que no hay forma de desvincular la prosodia de la palabra con la música.

En el apartado del timbre incluimos el ritmo por considerarlo influyente en la toma de decisiones del compositor en la orquestación. Realmente la métrica y el ritmo gobiernan todas las funciones musicales y la melodía no escapa a este régimen, tanto es así que la interacción entre ambos será el objeto de estudio de la prosodia como disciplina. "La prosodia es la disciplina que se encarga de describir melódica y rítmicamente los sonidos del habla" Mora y Asuaje (2009:18)

Al hablar de métrica y ritmo estamos obligados a hablar de acentuación, es por esto que es tan importante tomar en cuenta el metro del poema *Dies Irae* que, como

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

hemos explicado en el análisis del poema, es un dímetro trocaico (sílaba larga y sílaba corta, o en latín medieval sílaba acentuada y sílaba inacentuada). En el acento recaerá no sólo buena parte del significado semántico de las frases sino también su expresión. "El significado reside en el lugar del acento en las sílabas que conforman las palabras así como en la ubicación dentro de las frases de los diferentes signos ortográficos, estos últimos establecen una diferencia de entonación entre las frases que conforman los versos". Mora y Asuaje (2009:19)

La melodía y la entonación están íntimamente relacionadas, la entonación es la altura prosódica del discurso verbal y la melodía es la entonación pero tratada de un modo creativo, es decir, la melodía será el producto de una composición artística. En este sentido Mora y Asuaje (2009:75) citan el libro de Edward Scripture: *The elements of experimental phonetics* (1908) donde el autor señala que "la melodía del habla debe ser estudiada paralelamente a la melodía del canto"

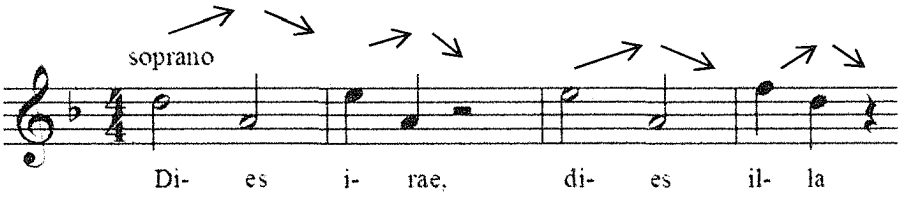
El *Dies Irae* está escrito dentro de un métrica cuaternaria de 4/4, métrica apropiada para expresar la severidad del texto. Las métricas binarias y cuaternarias tienden a aportar estabilidad a la música, rasgo importante para el análisis que nos proponemos. El compás cuaternario, como explicamos en el marco teórico, se caracteriza por el primer tiempo fuerte en relación a los otros tres, adecuándose entonces al esquema del pie trocaico de los versos del poema del *Dies Irae.*

Tenemos entonces el primer verso *Dies irae, dies illa.* Métrica y entonación se corresponden en su distribución, es decir los tiempos fuertes recaen en las sílabas acentuadas y los débiles en las sílabas inacentuadas; la altura de la entonación se corresponderá a este esquema también: las notas ascendentes de la melodía se encuentran en los tiempos fuertes y las notas descendentes en los tiempos débiles. Veamos

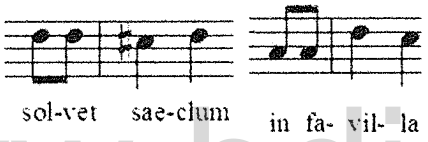
Di-(fuerte), *es* (débil). *I*-(fuerte), *rae* (débil). *Di*-(fuerte), *es* (débil). *Il*-(fuerte) *la* (débil)

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

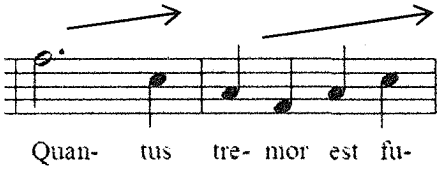


En el siguiente verso: *Solvet saeclum, in favilla,* el compositor se vale de dos notas anacrúsicas (débiles) para dirigirse a los tiempos fuertes de las palabras saeclum y favilla (siglos y cenizas)

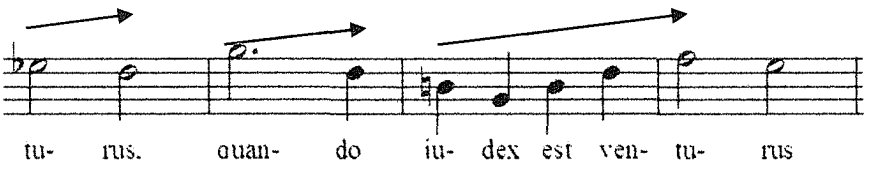


www.bdigital.ula.ve

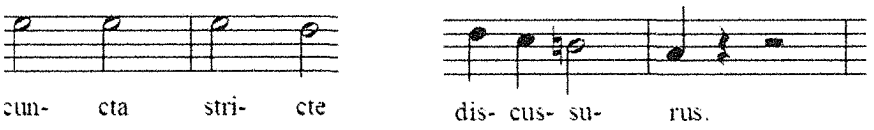
Los versos *Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus* están magistralmente expresados en la melodía. La palabra *Quantus* es alargada con un ritmo de blanca con puntillo, poniendo de relieve el adverbio de cantidad "cuanto", *cuanto temor*...luego la melodía asciende hacia la palabra *futurus* en ritmo de negras. Lo mismo ocurre con el adverbio temporal *Quando* que se expresa con un ritmo de blanca con puntillo y la melodía asciende hacia la palabra *venturus*



Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



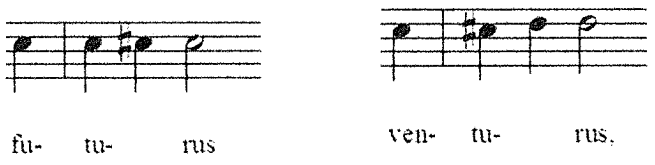
La expresión *cuncta stricte discusurus* es reflejada por la repetición de la misma nota (mi natural) tres veces y con el mismo ritmo de blancas, este trato de la melodía transmite la severidad del pasaje.



Todo este esquema se repite con ligeras variaciones que valen la pena mencionar por su valor expresivo. Hasta ahora la dinámica predominante había sido *forte* pero en el compás 31 la dinámica se enriquece y la melodía también. En el compás 31 cuando se repite el verso *Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus* la dinámica cambia a *piano* con *poco crescendo* en los tres tiempos de la blanca con puntillo de los adverbios *quantus* y *quando.* Este cambio de una dinámica fuerte a una dinámica más tenue favorece la atmósfera lúgubre del texto: "Cuanto temor habrá en el futuro cuando venga el juez".

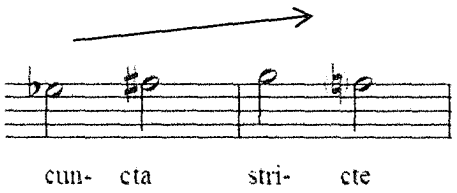
www.bdigital.ula.ve

También hay un pequeño cambio melódico en las palabras *futurus* y *venturus* que aporta relieve a estas expresiones, se trata de un cromatismo (movimiento melódico en semitonos) ascendente. Veamos:



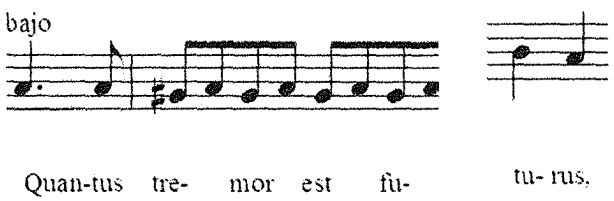
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

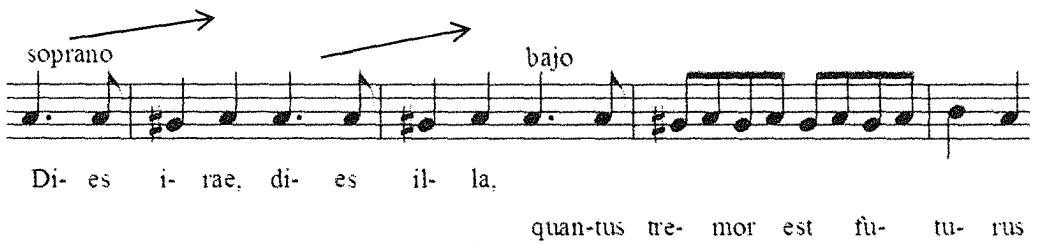
En el compás 37 hay también una variación melódica en la expresión *cuncta stricte,* se produce un ascenso en la melodía para dirigirse al tiempo fuerte de la palabra *stricte* (estrictamente):



En el compás 41 hay un nuevo trato para la palabra *tremor* y *futurus* (temor y futuro). Rítmicamente el compositor emplea una figura de corcheas (más breve), melódicamente cromatismos y dinámicamente un *crescendo* hacia el verso *Dies irae, dies illa.* En esta oportunidad son los bajos del coro quienes cantan este tema, dándole, junto con los otros elementos, gran patetismo al pasaje. Es importante destacar el efecto dramático que se logra cuando se alternan bajos y sopranos en esta sección, los primeros cantan *quantus tremor est futurus* y las segundas responden *dies irae, dies illa:*

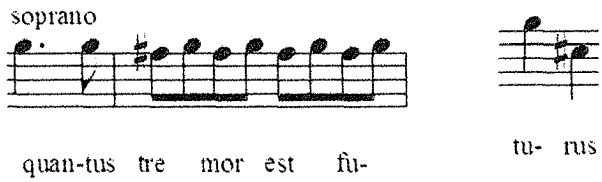
www.bdigital.ula.ve



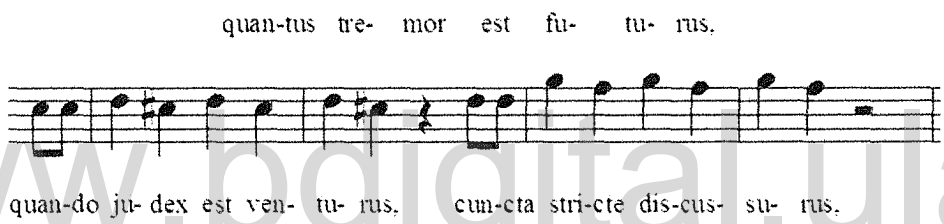


Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Finalmente las sopranos retoman el tema de los bajos pero esta vez con una dinámica *forte.*

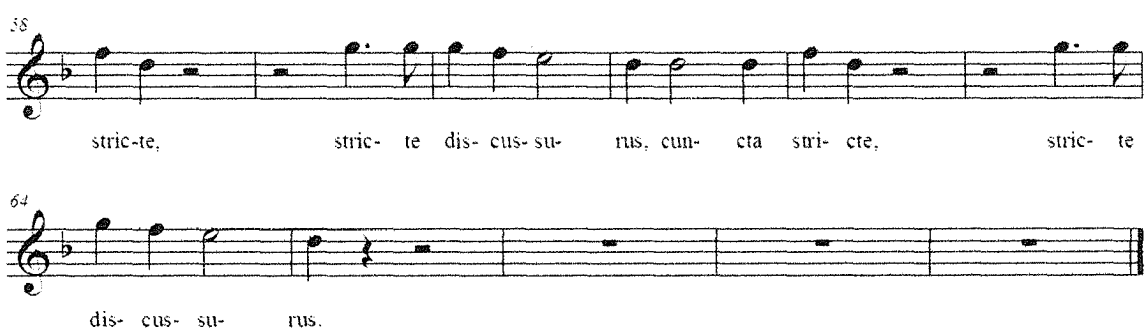


Seguidamente el compositor cambia el ritmo que había utilizado para la expresión *quando iudex est venturus,* en esta oportunidad divide cada sílaba en ritmo de negras, dándole más energía al verso al acentuar el primero y tercer tiempo del compás. Melódicamente se vuelve a recurrir al recurso del cromatismo:



www.bdigital.ula.ve

Para culminar el movimiento se enfatiza el verso *cuncta stricte discusurus* a través de reiteradas repeticiones y alternancias de este verso entre las voces graves y las voces agudas.



Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

VI. 1.8 Análisis tímbrico del movimiento *In Paradisum*

La orquestación del último movimiento del Réquiem de Gabriel Fauré llamado *In Paradisum* es peculiar. El compositor prescinde de los violines en la cuerda dejando sólo violas, violoncellos y contrabajos a cargo de la ejecución, todos ellos en *divisi* excepto los contrabajos. La palabra *divisi* se usa para indicar que la fila de los instrumentos en cuestión se "divide" en dos o más voces para aportar profundidad armónica a la música (cuando hablamos de fila nos referimos a la fila de violines, violas, cellos, etc.). Además de esta particularidad, la cuerda debe ejecutar la música con *sordinas* que es un dispositivo de goma u otro material que se coloca en los instrumentos musicales para hacer el sonido más tenue y con timbre "nasal". En el caso de los instrumentos de cuerda frotada el dispositivo se coloca encima del puente que transmite las vibraciones de las cuerdas a la caja de resonancia.

www.bdigital.ula.ve

Con respecto a los instrumentos de viento de la orquestación Fauré utiliza un cuarteto de cornos franceses (metales) en Fa y dos fagotes. Finalmente tenemos un arpa clásica y un órgano que se encargará de realizar un bajo en *ostinato*.

El coro no muestra cambios en la formación tradicional de sopranos, contraltos, tenores y bajos. Es importante mencionar que hay tres arreglos de este Réquiem, los dos primeros hechos por Fauré y el tercero por un alumno, nosotros hemos tomado el segundo hecho 1893 donde el compositor añade un barítono, trompetas, cornos y fagotes.

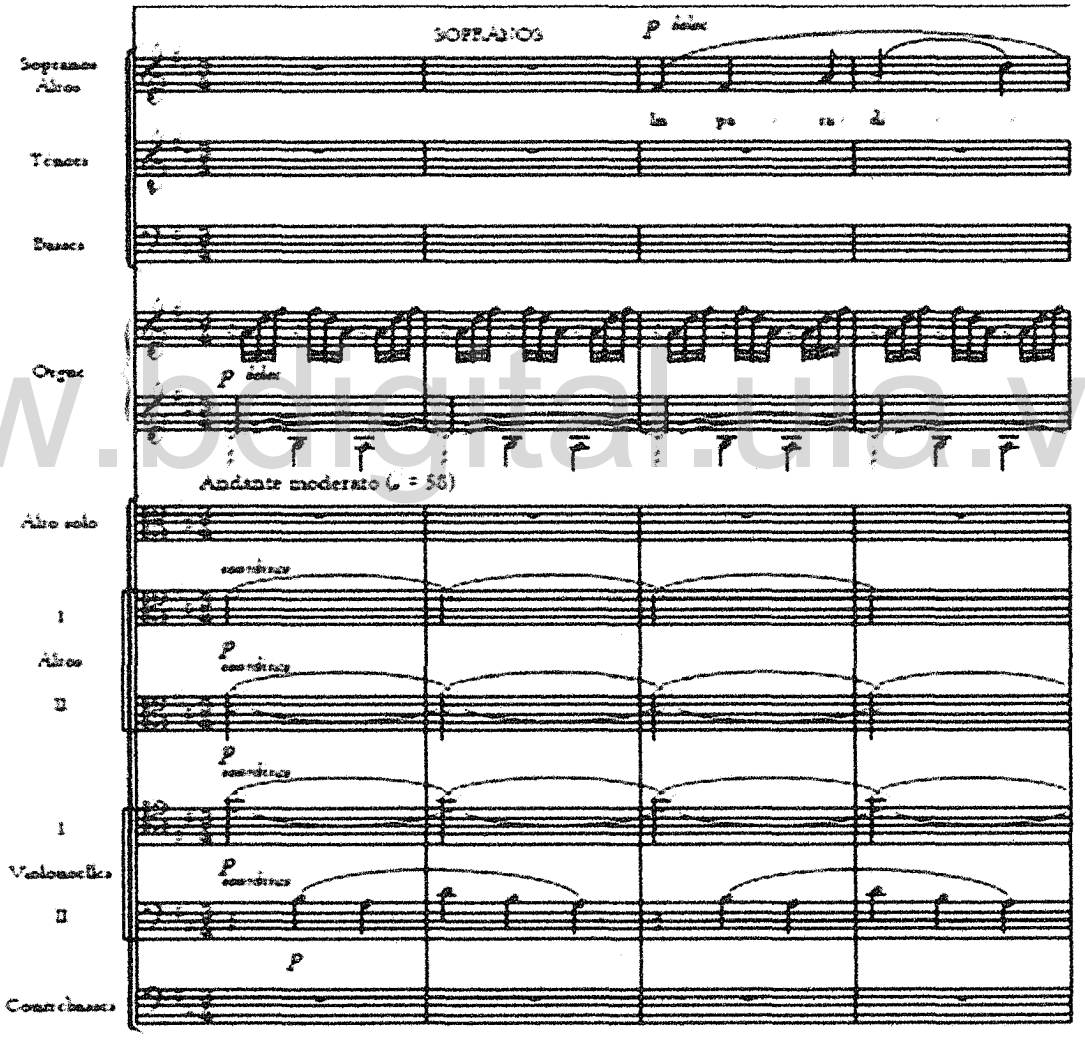
Análisis.

El movimiento se inicia dentro de una atmósfera de serenidad que se expresa con una dinámica de *piano* constante, tempo lento (*andante moderato*), homofonía y homorritmia de blancas con puntillo ligadas ininterrumpidamente en violas en divisi

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

y violoncellos primeros (violoncellos segundos se mueven en ritmo de negras). Además, el órgano realiza un *ostinato* de arpegios en semicorcheas en el bajo.

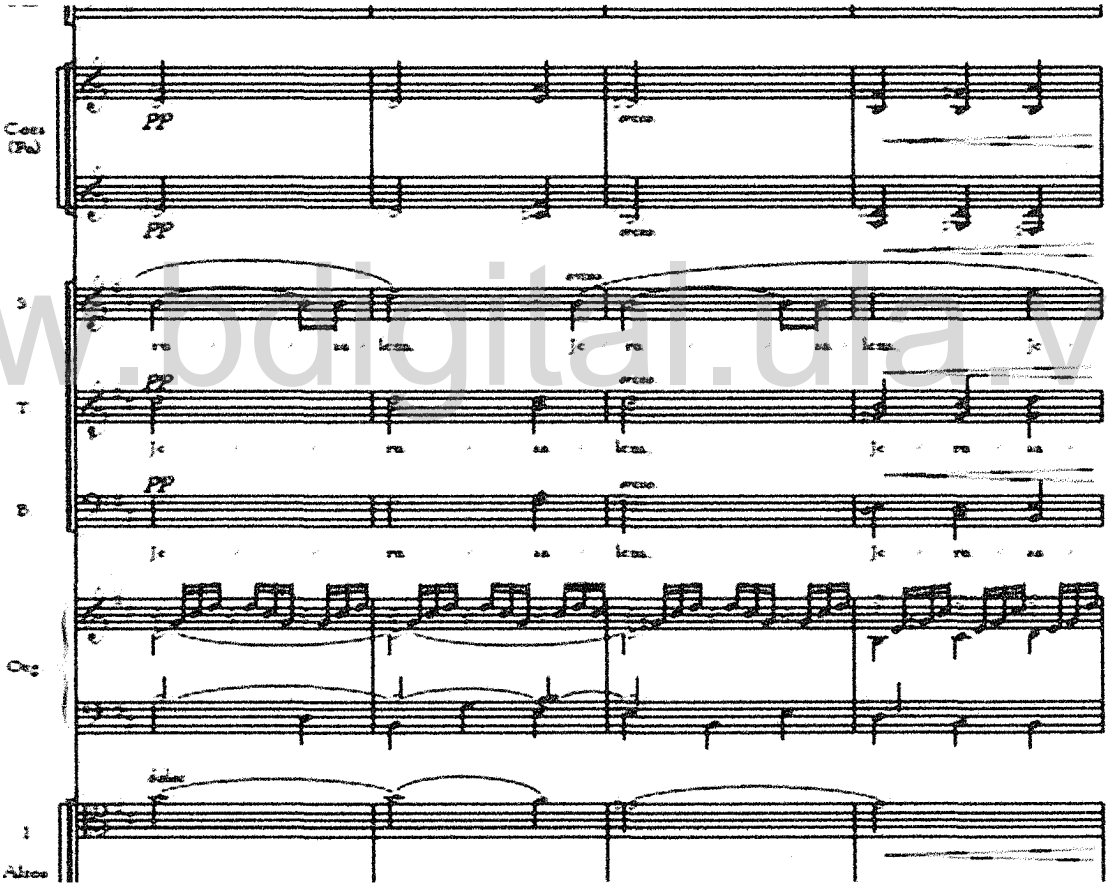
En lo que atañe al coro, la melodía corre a cargo solamente de las sopranos a partir del tercer compás, todos estos recursos expresivos preparan el ánimo del oyente para el momento del recibimiento del alma por los ángeles y mártires en el paraíso:



www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

En el compás 21 se rompe esta quietud cuando el texto habla de la ciudad de Jerusalén. Ya hemos analizado el significado de la ciudad santa con sus connotaciones mundanas y ultraterrenas; la ciudad representa un ideal del reino de Dios, es por ello que la composición musical adquiere relieve tímbrico con el ingreso de los metales (cuarteto de cornos), ingreso de los contrabajos, aumento de la intensidad a *forte,* ingreso del coro completo y dinamismo en la cuerda al pasar del ritmo de blancas con puntillo a negras:

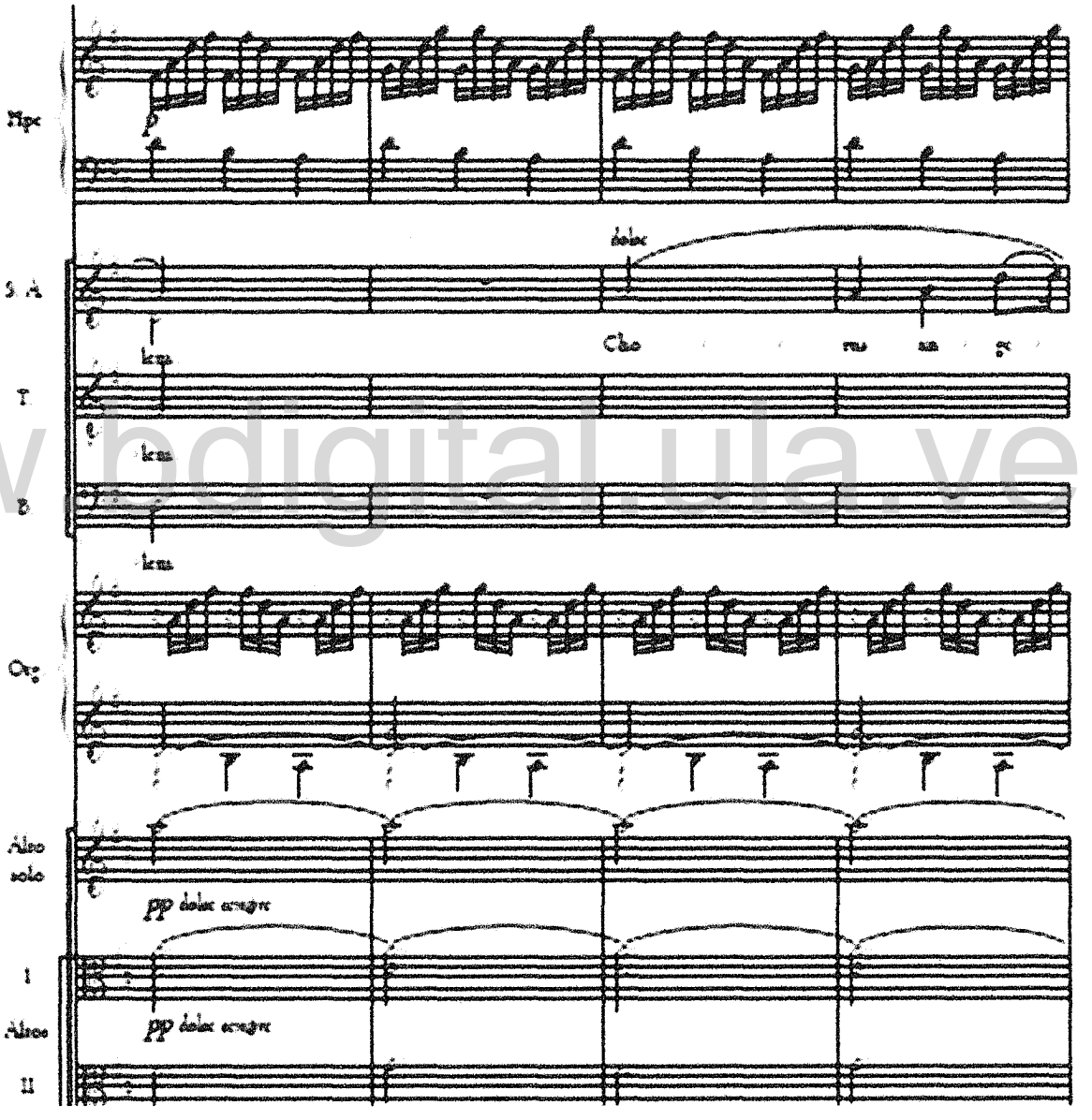


En el compás 26 se vuelve a la serenidad anterior que se mantendrá para expresar el recibimiento del coro de ángeles: *Chorus angelorum te suscipiat*. Este episodio se anuncia con la entrada del arpa en el compás 29 que acompaña este texto con un

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

ritmo de corcheas. El arpa es tradicional de la iconografía judeo-cristiana donde se representan ángeles tañendo instrumentos musicales.

El resto del coro (contraltos, tenores y bajos) vuelve a salir del discurso para dejar de nuevo a las sopranos solas cantando ese verso y la cuerda vuelve a su homofonía inicial.

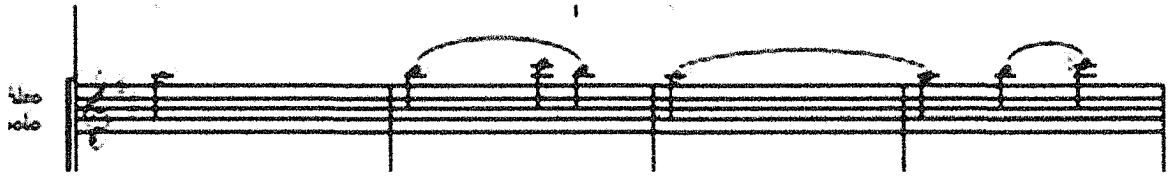


A partir del compás 37 comienzan a sucederse algunas pinceladas tímbricas con la pronunciación del verso *cum Lazaro quondam paupere æternam habeas requiem.*

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

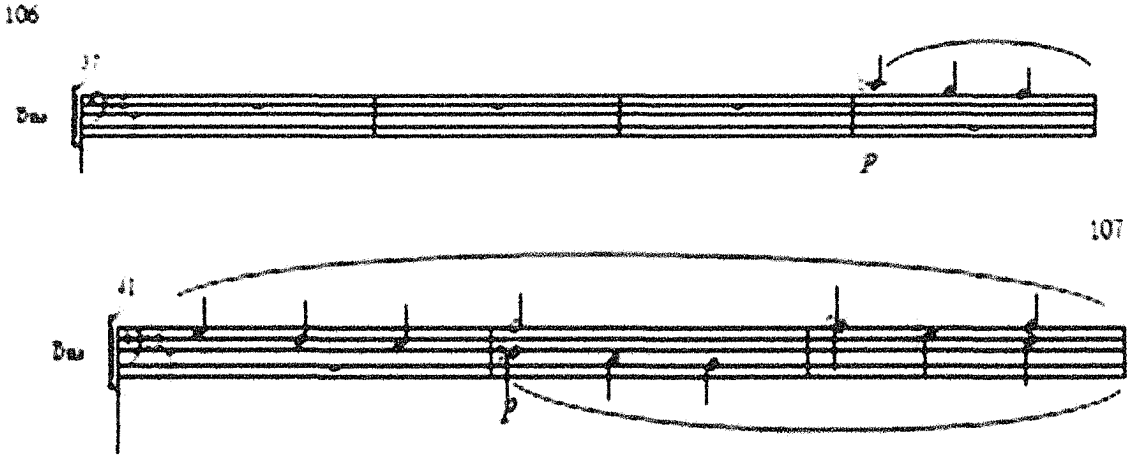
La figura de Lázaro como hemos señalado representa dos ideas fundamentales de la doctrina cristiana, el milagro de la resurrección y la humildad. Este episodio se manifiesta por medio de varios recursos como un discreto y sugestivo solo de viola, una línea melódica descrita por los fagotes y homorritmia entre el arpa y el órgano.

Solo de viola:



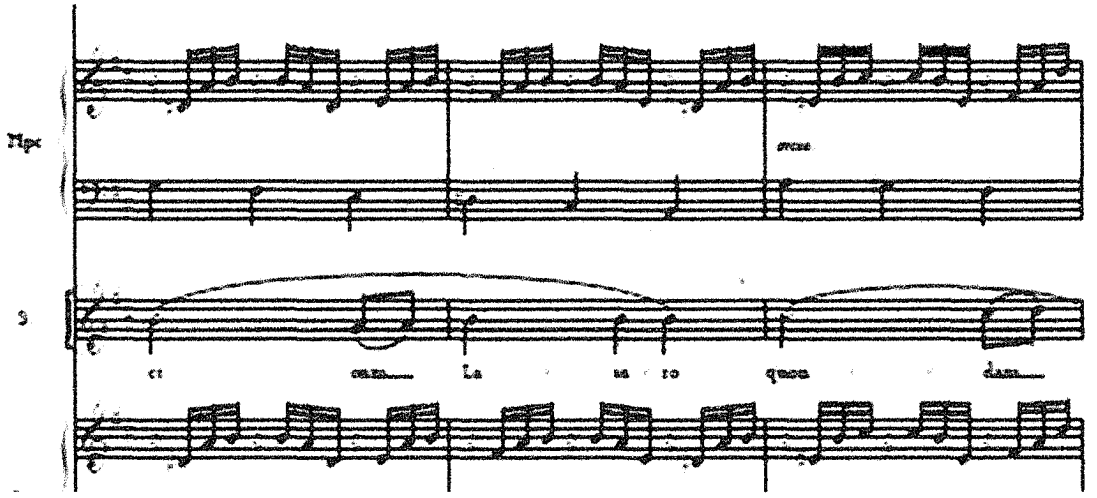
www.bdigital.ula.ve

Línea melódica de los fagotes:



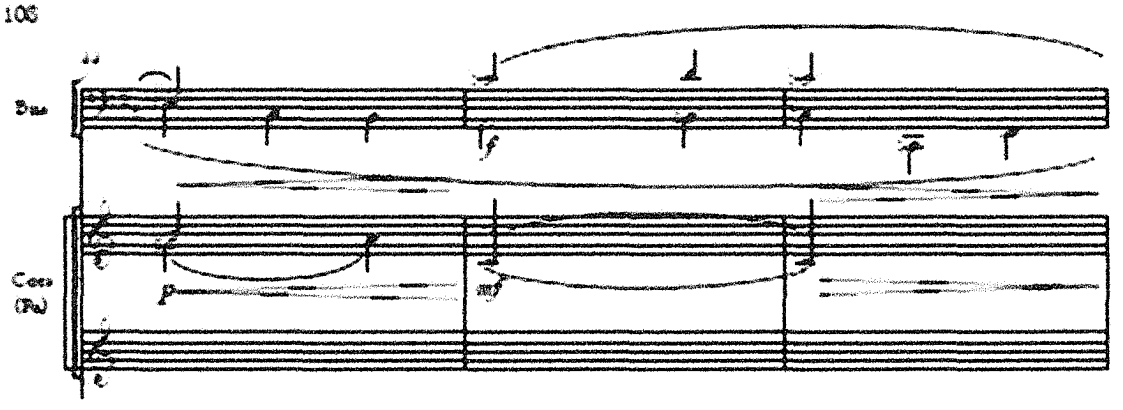
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Homorritmia de arpa y órgano:

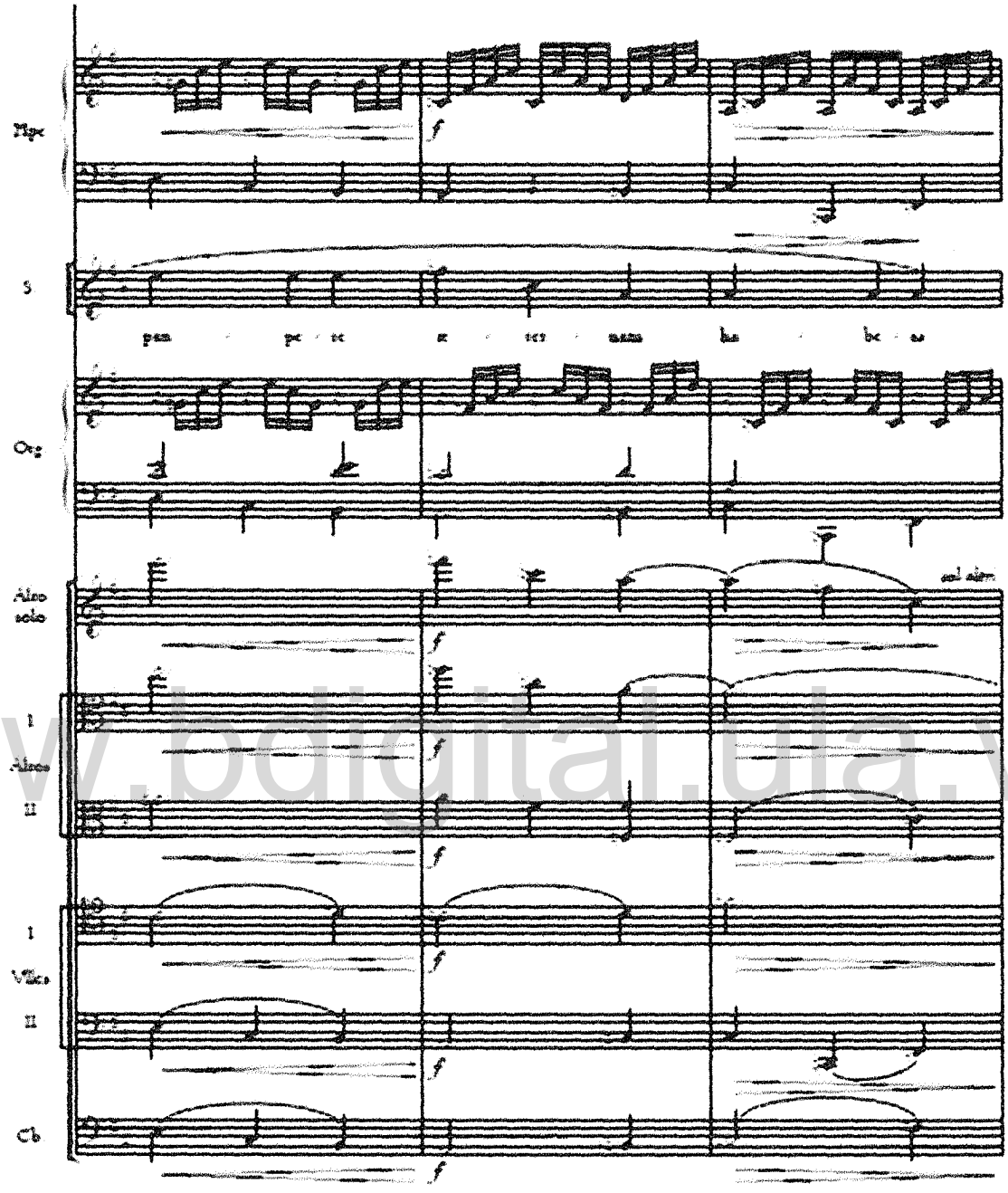


Órgano.

Hasta esta sección se mantiene el clima de reposo y beatífica serenidad de todo el movimiento hasta llegar a los compases 44 y 45 donde se arriba al punto culminante del movimiento. Este punto culminante se expresa en el texto con la palabra *Lázaro,* el milagro de la resurrección, es el segundo lugar donde la dinámica llegará a una intensidad *forte* con la inclusión de todos los instrumentos. Veamos:



www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



El movimiento culmina volviendo a la paz con las palabras *habeas Réquiem* (ten el descanso). Se retoma con la homofonía de las cuerdas, los ritmos de duración larga, la dinámica *piano* y la incorporación de todo el coro. Es fácil notar las marcadas

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

diferencias entre el *Dies Irae* de Mozart y el *In Paradisum* de Fauré, el primero es agitado, se desarrolla en un tempo rápido, con una orquestación más nutrida (sobretodo por la presencia del timbal) y una intensidad dinámica dominada por los *fortes.* El segundo (Fauré) es sereno, equilibrado y austero. No hay percusión que exalte los ánimos, la música discurre dentro de la suavidad de los *pianos* con sólo dos *crescendi* que conducen los dos únicos clímax del movimiento. Creo que luego de estos análisis la reflexión acerca del referente en la música encuentra una senda de descubrimientos prometedora.

VI. 1.9 Análisis armónico del *In Paradisum*

En los cuatro planos de análisis encontraremos diferencias muy contrastantes ente el *Dies Irae* de Mozart y el *In Paradisum* de Fauré. En el plano armónico esa diferencia es probablemente la más notoria. Fauré emplea una técnica de composición que se acerca más a los antiguos procedimientos modales que a las reglas de la tonalidad. Las reglas modales tienen dos orígenes: las escalas griegas y las escalas medievales eclesiásticas que tomaron erróneamente los nombres griegos. Esta particularidad se reflejará en la casi ausencia de cadencias, lo que dará como resultado una sensación de líneas melódicas sin fin: la idea de la eternidad.

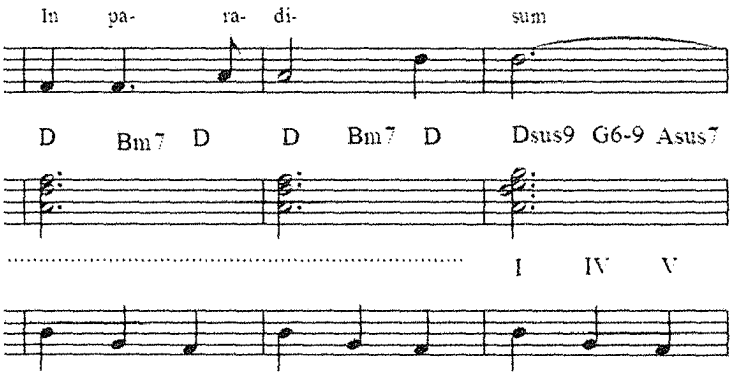
El Dies Irae de Mozart está escrito en re menor y el In Paradisum de Fauré en Re mayor. Una tonalidad mayor creará de entrada una atmósfera optimista y luminosa.

Análisis

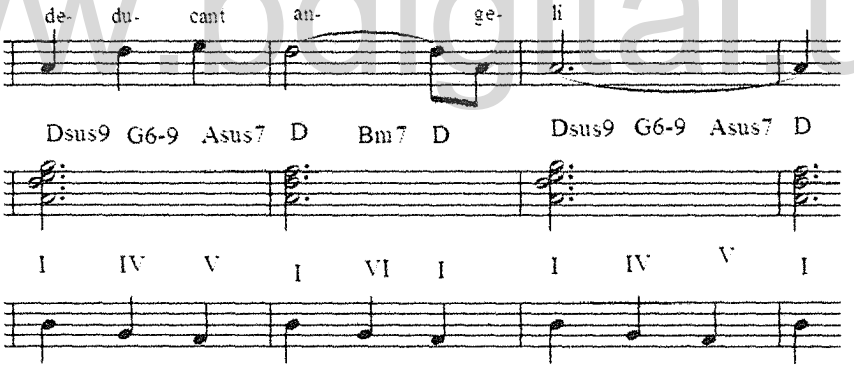
La primera tensividad armónica la encontramos en el compás 5, la melodía comienza en el tercer compás con la oración *in Paradisum* describiendo una dirección expresiva que encuentra, como hemos dicho, su punto de tensión en el

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

quinto compás. Esta tensión se manifiesta en una novena suspendida del acorde de re mayor.



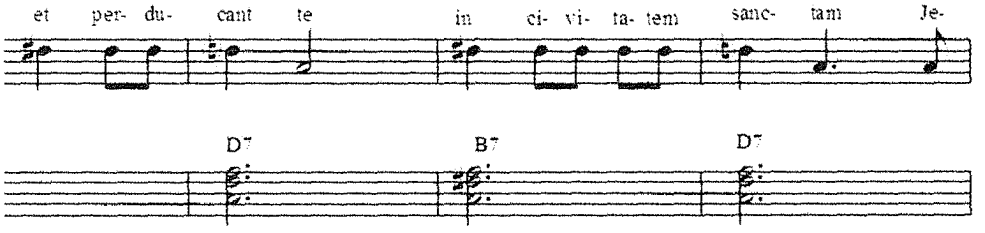
Esta misma tensividad creada por la novena suspendida la encontramos dos compases después, cuando el texto menciona la conducción del alma por los ángeles: *deducant te angeli*



En los compases 17, 18, 19 y 20 encontramos uno de los recursos más interesantes empelados por Fauré y sin duda el más desconcertante. Se trata del uso de acordes sin ninguna función armónica sino sólo colorística, son acordes que aportan una atmósfera misteriosa al discurso musical. Estos acordes los vemos por primera vez en el episodio donde se habla de la entrada a la ciudad santa de Jerusalén (*perducant te civitatem sanctam)*

www.bdigital.ula.ve

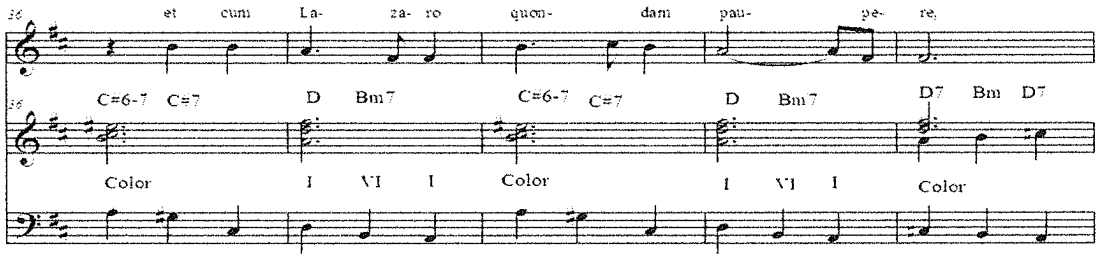
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



La mención de Jerusalén se hace cuatro veces consecutivas, evidencia de la importancia simbólica de la ciudad santa en la tradición cristiana. El punto climático de este episodio se encuentra en el compás 24 con acordes de séptima para luego reposar en la primera cadencia (auténtica) del movimiento en los compases 28 y 29.

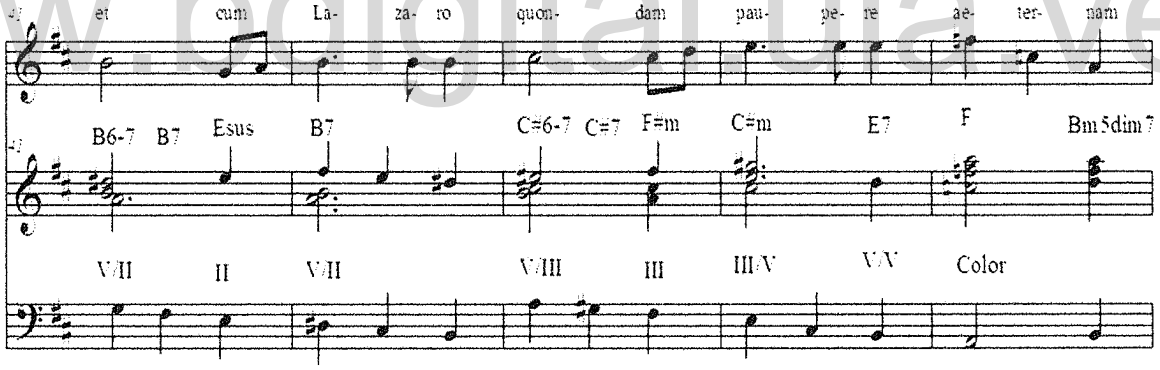
El clima de reposo y tranquilidad que predomina en casi todo el movimiento continúa luego de la cadencia auténtica con el recibimiento del alma por el coro de ángeles: *Chorus angelorum te suscipiat.* En los compases 36, 38 y 40 comienza a intensificarse la música con el recurso colorístico usado anteriormente con acordes de séptima, es la sección en la cual se habla de "Lázaro, una vez un hombre pobre" *(cum Lazaro quondam paupere)*

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



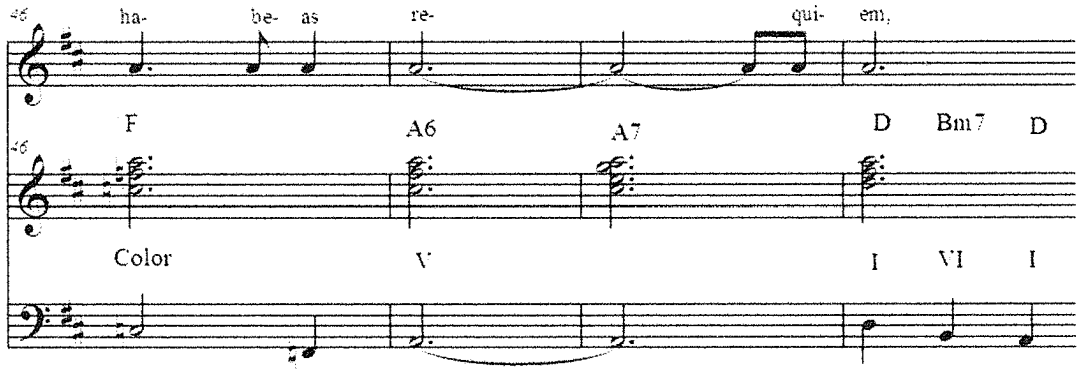
La tensividad se incrementa en el compás 41 repitiendo el verso *cum Lazaro quondam paupere,* en esta segunda oportunidad se canta con una melodía ascendente donde predomina el quinto grado de dominante pero que no llega a resolver en una cadencia sino que estalla en el compás 45 en un acorde de fa mayor que no tiene función armónica sino tímbrica. El compás 45 es el segundo y más importante clímax del movimiento y ocurre cuando se pronuncia la palabra *æternam* (eterno).

www.bdigital.ula.ve



El movimiento termina con la segunda y última cadencia auténtica en re mayor, una de las pocas manifestaciones de estilo tonal del *In Paradisum.*

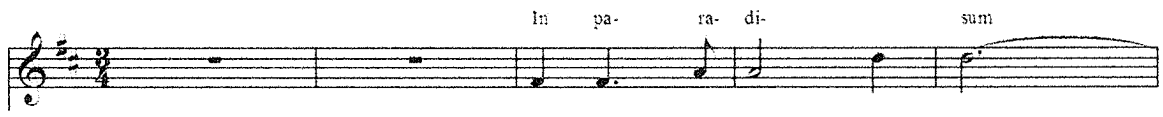
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



VI. 1.10 Análisis melódico y métrico del *In Paradisum*

El último análisis musical del *In Paradisum*, referido a la melodía y a la métrica, refleja nuevamente el contraste expresivo con relación al *Dies Irae* de Mozart. Sobretodo desde el punto de vista métrico es donde encontramos la diferencia más notoria, Fauré emplea un compás ternario de 3/4 y el texto escogido no tiene pie métrico que lo identifique. Estos dos rasgos proporcionan una sensación de inmutable fluidez al movimiento. El compás cuaternario del *Dies Irae* de Mozart (que se convierte en binario por la velocidad) refuerza el carácter riguroso del juicio divino, el compás ternario del *In Paradisum* de Fauré suaviza el carácter de la música sin llegar a trivializarlo.

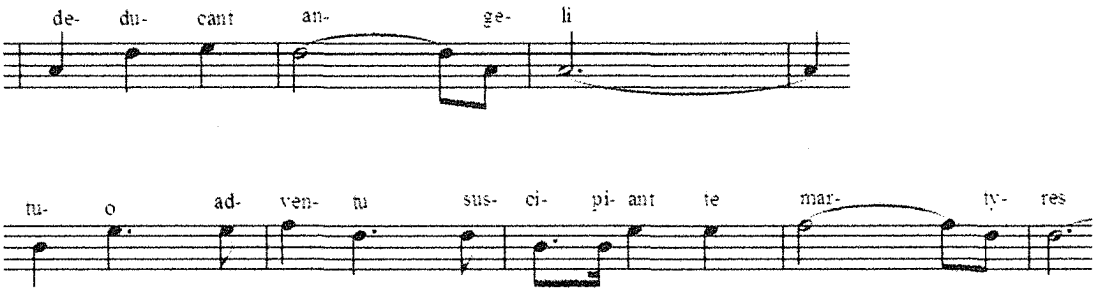
Más que hablar de tiempos fuertes y débiles, para este movimiento lo relevante es hablar de líneas melódicas ascendentes que dirigen su intensidad a los puntos relevantes del texto. Así, tenemos una melodía ascendente cuando se pronuncia la frase *in Paradisum:*



www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Lo mismo ocurre en el momento en que los ángeles y mártires reciben el alma en el paraíso, los puntos más altos de la melodía se encuentran en los nombres *angeli* y *martyres* realzados además con ritmos largos de blancas:

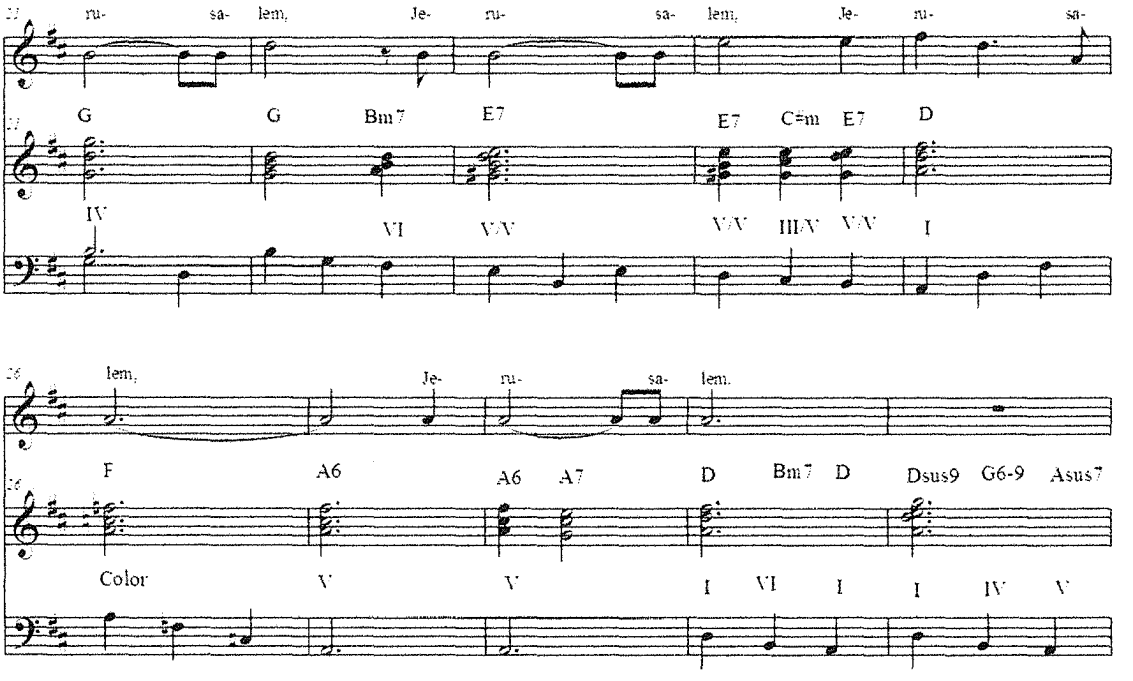


Luego hay un trato particular de la melodía en el momento en que se anuncia la llegada del alma a la ciudad santa de Jerusalén. El compositor utiliza un cromatismo de re sostenido a re natural creando una atmósfera inquietante que sugiere que algo especial está por venir:

www.bdigital.ula.ve

Eso que está por venir es la visión de Jerusalén. El nombre de la ciudad elegida de Jerusalén es mencionada cuatro veces, siendo el compás 24 el punto más intenso y de mayor altura, los dos compases siguientes la melodía reposa manteniendo un La durante cuatro compases con ritmos de duración larga: blanca con puntillo, blanca ligada a corcheas. Observamos nuevamente la importancia simbólica de la ciudad de Jerusalén también expresada no sólo en la tensividad armónica sino también en la melodía de la composición.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

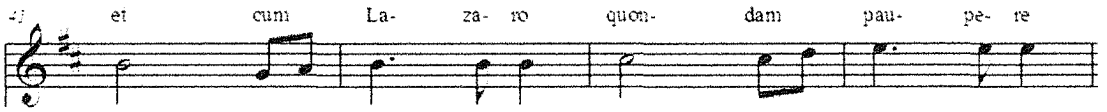


El pasaje que sigue habla nuevamente del recibimiento del coro de ángeles pero incluye en esta oportunidad la importante figura de Lázaro. Este pasaje es sin lugar a dudas el más intenso del movimiento, aún más importante que la sección donde se menciona Jerusalén. Creemos que el nombre de Lázaro es la historia condensada, su sola mención representa un gran cúmulo significante. Lázaro es –muerte / +vida, es la prueba glorificante, el hecho demostrativo de la resurrección a través del gran poder del hijo de Dios, Cristo. El paraíso es la vida eterna, la resurrección trascendental. La pobreza de Lázaro representa la humildad en la tierra, humildad que lo aleja de los pecados capitales de la avaricia y la soberbia.

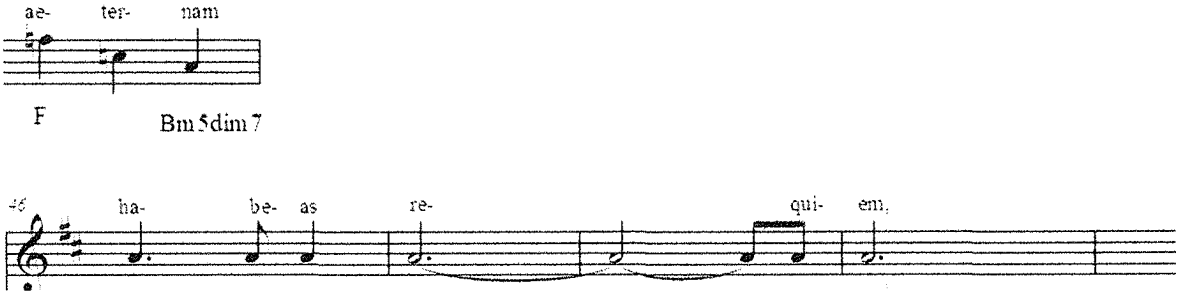
Desde el punto de vista melódico esta tensividad se manifiesta a partir del compás 41 hasta el compás 45 cuando llega a su punto culminante con la entrada de los cornos (segunda versión). La oración que expresa la melodía dice: *et cum Lazaro quondam paupere*, esta melodía asciende en una escala de Si mayor desde un Sol hasta un Mi, siendo el Mi el punto más alto y extático de la frase representado en la palabra *paupere* (pobre).

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

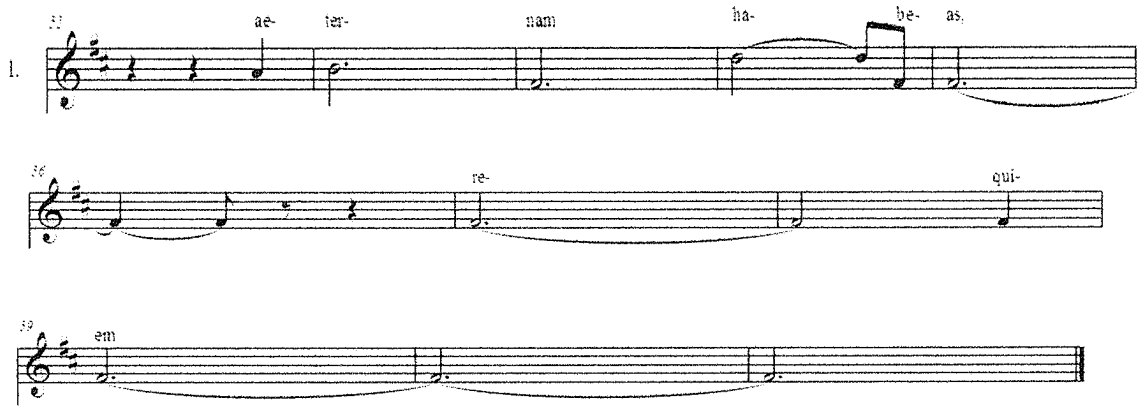


El movimiento finaliza con la relajación de la tensión ("alivio", como define el DRAE, reposo eterno) al descender la melodía en un arpegio descendente de Fa mayor que comienza con la expresión *aeternam habeas requiem* (ten el descanso eterno). La melodía se estabiliza en un La que se mantiene durante cuatro compases en *decrescendo* hasta llegar a un *pianísimo* y resolver en la tónica inicial de Re mayor. Los valores largos de blancas con puntillo que sustentan la palabra Réquiem, como en los compases 47, 48, 49 y 57, 58, 59, 60, 61 promueven con su ritmo continuo la duratividad de una pasión sin fin: el descanso eterno. Nótese que las blancas con puntillo están ligadas entre sí, por lo tanto se rompe la sensación métrica ternaria para convertirse en una sola nota larga que parece no tener medida. A este continuum rítmico de notas largas se van agregando otros recursos expresivos correlacionados con la palabra Réquiem. Por ejemplo, interválicamente hay estabilidad en una sola nota que ni desciende ni asciende, la primera vez un la y luego un fa, tercero y quinto grado del acorde de Re mayor. Esta estabilidad sugiere que ya no existe agitación ni sobresaltos. La intensidad juega su rol manifestándose en un *pianísimo* final que sugiere intimidad, extinción de las fatigas mundanas. Todos estos elementos expresivos se consolidan con una caída progresiva del *tempo* por medio de un *rallentando*: la velocidad rápida está conjunta con la zozobra del *Día de la ira,* la velocidad lenta está conjunta con la tranquilidad del *Paraíso.*



www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



Estésicamente, ese alivio que prodiga el reposo eterno encuentra sus referentes sonoros en la combinación tímbrica que resulta de una orquestación austera, tempos lentos, intensidades suaves, ritmos de duración larga, ausencia de acentos métricos, tonalidades mayores y melodías con configuraciones interválicas de poco rango. La composición de Fauré, desde el punto de vista de su manifestación semiótica, es una reconstrucción semisimbólica, creativa y motivada. Esto último, la motivación, es el operador significante que integró el estructuralismo de la segunda generación y volteó la doctrina epistemológica que estudiaba el signo sólo desde la visión inmanentista.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

VII. CONCLUSIONES

Haber abordado este trabajo significó la observación atónita del vasto horizonte que aún queda por descubrir en los territorios de la semiótica. El estudio de las sustancias significantes no lingüísticas ha encontrado un camino muy empinado en su labor investigativa por la precariedad de modelos que permitan explicar su comportamiento, esta precariedad revela la juventud de la ciencia semiótica que vio la luz siguiendo los modelos de análisis lingüísticos. Estos modelos, no obstante su inoperancia para lidiar con sistemas semióticos como la música, ofrecieron las primeras nociones útiles para el análisis de este tipo de sistemas.

De no haber existido el primer estructuralismo inmanentista seguramente no hubiera surgido la necesidad urgente de incluir dentro de las categorías de investigación al cuerpo sensible generador de signos, como lo hicieran Algirdas Greimas y Jacques Fontanille con la semiótica de las pasiones. Tampoco nos dejarán de atraer los postulados de Charles S. Pierce, lamentablemente su genio se dispersó en tantas disciplinas que algunas de sus ideas quedaron sin concluir, haciendo difícil el avance en algunos aspectos epistemológicos de la semiótica de las artes.

Sin embargo, la experiencia directa de la investigación termina haciéndonos comprender que todas las semióticas se relacionan, independientemente de la sustancia significante que las caracterice, de este modo el investigador interesado en profundizar en la semiótica de las artes no desecha ninguno de los postulados propuestos desde la antigüedad hasta la actualidad.

Enfrentar temas relacionados con la semiótica de la música obliga a derribar muchos tabúes firmemente plantados en las doctrinas académicas, uno de esos tabúes ha sido el del referente musical. Pensar que la música se refiere a algo fuera de sí misma ha sido considerado por algunos especialistas y teóricos como

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

una suerte de degradación de este arte, sin embargo el potencial que posee la música para promover ideas, sensaciones, estados de ánimo, juicios y sentimientos nos indica que la experiencia humana no puede quedar fuera de los elementos que la constituye. Incluir motivaciones patémicas es incluir referentes de todo tipo, en este sentido estamos de acuerdo con Jean Nattiez cuando afirma que el campo referencial de la música es un "vasto y heterogéneo horizonte" La creencia de que la música es la más abstracta de las artes probablemente confundió a músicos, semiotistas, teóricos y filósofos. Si este arte fuese una especie de circuito cerrado como pensaba Jakobson no habría forma de relacionarse con él, sólo algunos pocos especialistas podrían entenderlo, nada más alejado de la realidad.

Esta tesis se desarrolló partiendo de la premisa de que existe una correspondencia tímica entre el texto verbal de una obra y la música que lo sustenta. Sentimos que esta proposición fue satisfecha aplicando el modelo de las pasiones y sus categorías modales virtualizantes y actualizantes. Lo asombrosamente satisfactorio de este modelo es que es aplicable a cualquier sustancia significante, la inclusión del cuerpo sintiente en el análisis semiótico ofreció una salida al laberinto del sentido en la música.

Uno de los postulados más importantes de la semiótica de la segunda generación es la abolición de la idea de que el signo es arbitrario. La motivación del signo hoy nos parece natural por el simple hecho de que el generador de signos es un ser sintiente, en este sentido no importan las distintas posiciones acerca de cuál sea el grado de motivación o arbitrariedad de los signos. Esta motivación explica la intencionalidad expresiva de la música en función del texto al cual sirve, como es el caso de nuestros objetos de estudio.

Como en reiteradas ocasiones señalamos, las obras escogidas para ser analizadas en esta tesis bien pudieron ser otras, el *Dies Irae* de Mozart y el *In Paradisum* de Fauré nos parecieron un vehículo adecuado para entender estos procesos

www.bdigital.ula.ve
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

semióticos por su marcado contraste en la forma de tratar el mismo tema de la muerte. Pudimos observar como el aspecto (duración) de las pasiones de los textos iba desarrollándose en adecuada correspondencia con el desarrollo expresivo de las composiciones musicales. Así como el sistema de la lengua opera en función de ser comprendida por todos sus usuarios de igual modo el sistema estructural de la música opera para promover emociones semejantes en los oyentes que la perciben.

Sabemos que todo artista desea significar algo, por muy abstracto o introversivo que sea su discurso, de lo contrario no existirían museos, teatros o salas de conciertos donde la gente espera recibir algún tipo de mensaje, bien sea sensorial o intelectual; el artista desea ser, de algún modo, comprendido. La creación musical no escapa a esta necesidad, desde sus primeros usos rituales hasta las expresiones culturales nacionales. Cada ritmo, cada entonación, cada matiz y cada tempo tienen su misión para mover los sentidos y pensamientos de la audiencia, si el espectador está conmovido es porque su cerebro y sensibilidad está decodificando el mensaje que le remite el artista.

www.bdigital.ula.ve

Descubrimos no con poco asombro cómo la música cambia diacrónicamente como las lenguas naturales. Todo cambia, la manera de articular, el gusto por tal o cual combinación tímbrica, las tensiones armónicas de acuerdo a las necesidades expresivas y sin duda el *Ethos* y el *Pathos* de su discurso. Todo esto es una prueba de que las artes son producto de las pasiones sociales y la cultura de su entorno.

Antes de que la obra de arte sea percibida por el público, antes de que ésta sea acabada, sus pulsiones significantes ya han sido incoadas dentro de la mente y sensibilidad del autor. Ya los efectos de sentidos son dados a luz en el proceso de la poiesis, mucho antes de la experiencia estésica del espectador-oyente.

Concluimos de este modo con las ideas principales de un trabajo y de una tendencia investigativa que demanda la participación multidisciplinaria de varias

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

áreas del conocimiento. Creemos que el contenido de esta investigación es accesible a todo lector interesado en estos temas, así como a especialistas de las diferentes ramas de la semiótica y de la música.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

Agelvis, V. 2005. *Discurso visual y discurso verbal: análisis pasional de las caricaturas del venezolano Pedro León Zapata.* Tesis doctoral. La Coruña: Universidad de la Coruña. También puede consultarse en linea www-ruc.udc.es

Avison, Ch. 1752. *An Essay on Musical Expression.* London: Davis.

Barthes, R. 1982. *L´obvie et l´obtus.* Paris: Seuil.

Bandur, M. 2001. *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture.* Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser.

Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard

Boyce-Tillman, J. 2003. *La música como medicina del alma.* Barcelona: Paidós.

Brown, C.S. 1963. *Music and Literature. A comparison of the arts.* Athens: University of Georgia Press.

Burney, Ch. 1789. *A General History of Music.* New York: Harcourt, Brace and Company. (Edición digital 2003 http://archive.org/details/generalhistoryof005344mbp)

Clarke, E. 1999. *Rhythm and Timing in Music.* En: D. Deutch (Ed) *The Psychology of Music.* San Diego: Academic Press.

Cook, D. 1959. *The language of music.* London: Oxford University Press.

Debres, G. 1991. *Monteverdis contrast prinzip die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das Genere concitato.* In: ''Musiktheorie'', Jg. 6, 1991, S. 29-42.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Deledalle, G. 1979. *Théorie et pratique du signe.* Paris: Payot.

D´Ollone, M. 1954. *Le langage musical.* 2 vols. Paris: La Palatine.

Dougherty, W.P. 1994. *The quest for interpretants: toward a Peircean paradign for musical semiotics.* En "Semiotica" v. 99, 163-184.

Doxey, G. 1992. *The New Jerusalem.* Encyclopedia of Mormonism. New York: Macmillan.

Diccionario Real de la Academia Española. 2001. 22.ª edición en línea http://lema.rae.es/dpd/

Eco, U. 1979. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. 1981. *Lector in fabula.* Barcelona: Lumen.

Eco, U. 1988. *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen.

Eco, U. 1992. *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Lumen.

Espar, T. 2006. *Semántica al día.* Mérida: Editorial venezolana.

Fabbri, P. 2000. *El giro semiótico.* Barcelona: Gedisa.

Ferguson, D.N. 1976. *Music as metaphor. The elements of expression.* Connecticut: Greenwood Press.

Fétis, F.J. 2008. *Complete Treatise on Theory and Practice of Harmony.* (Traducción: Peter Landey) 1era edición 1844.Wales: Pendragon Press.

Fisette, J. 2003. *Falar do virtual A música como caso exemplar do ícone.* (Traducción del francés al portugués por Marcio Barboza). Buenos Aires: De Signis 4, 187-201.

Foucault, M. 1972. *La arqueología del saber*. México: siglo XXI

Francès, R. 1958. *La perception de la musique.* Paris: Vrin

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Franquesa, Pedro. 1966. *Introducción a los Salmos de la Sagrada Biblia.* Barcelona: Regina.

Fubini, E. 2001. *Música y lenguaje en la estética contemporánea.* Madrid: Alianza.

Gilson, E. 1963. *Introducción a las Artes de lo Bello.* Paris: Vrin.

Gjerdingen, R.O. *An Experimental Music Theory?* Oxford: Oxford University Press.

Greimas, A. J. y Courtes, J. 1982. *Semiótica I. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.

Greimas, A. J. (1989) *Del sentido II.* Madrid: Gredos.

Greimas, A. J. y Courtés, J. 1991 *Semiótica II. Diccionario razonado de las ciencias de las teorías del lenguaje.* Madrid: Gredos.

www.bdigital.ula.ve

Greimas, A.J. (1994). *Semiótica figurativa y semiótica plástica. En Figuras y estrategias. En torno a la semiótica de lo visual*. México Siglo XXI + Universidad de Puebla.

Greimas, A. J. y Fontanille, J. 1994. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo.* Méjico: Siglo veintiuno editores.

Grout, D.J and Palisca, C.V. 1988. *A History of Western Music.* New York: W. W Norton and Company. Inc.

Guerra, J. A. 1998. *San Francisco de Asís. Escritos&Biografías.* Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

Guiraud, P. 1979. *La semiología.* Méjico: Siglo XXI editores.

Harris,J. 1765. *A Discourse on music, painting and poetry in Three Treatises.* London: Nourse.

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Hauptmann. M. 1873. *Die Natur der Armonik und Metrik.* Leipzig: Breitkops und Härtel. (Traducción al inglés 1888)

Hjelmslev, L. 1971. *Essais linguistiques.* Paris: Éditions de Minuit.

Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale.* Paris: Seuil.

Jakobson, R. 1971. *Language in relation to other communications systems (Word and Language)* The Hague-Paris: Mouton.

Kirsch, J. 2000. *King David: The real life of the man who ruled Israel.* New York: Ballantine.

Koch, H, Ch. 1982. *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody, sections 3 and 4.* New Haven: Yale University Press.

Koch, H, Ch. 1991. *Aesthetic and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment.* Cambridge: Cambridge University Press.

Langer, S. 1942. *Philosophy in a New Key.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Lavignac, A. 1942. *La musique et les musiciens.* Paris: Delagrave.

Le Huray, P. y Day, J. 1981. *Music and Aesthetics in the eighteenth and Early-Nineteenth Centuries.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lippman, E. 1986. *Musical Aesthetics; A Historical Reader. From Antiquity to XVIII century.* New York: Pendragon.

López Cano, R. 2007. *Semiótica, semiótica de la música, semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual del usuario.* (Texto actualizado 2007) www.lopezcano.net.

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Lussy, M. 1945. *El ritmo musical: Su origen, función y acentuación.* Buenos Aires: Ricordi Americana.

Lyons, J. 1978. *Linguistique générale.* Paris: Larousse.

Mauss, M. 1974. *Introducción a la etnografía.* Madrid: Istmo.

Meyer, L. 2001. *Emoción y significado en la música.* Madrid: Alianza.

Monfasani, John. 1981 *A Description of the Sistine Chapel under Pope Sixtus IV*», Artibus et Historiae (IRSA s.c.) **4** (7): 9–18

Mora, E. y Asuaje, R. 2009. *El Canto de la palabra: Una iniciación al estudio de la prosodia.* Mérida: Gráficas el portatítulo.

Nattiez, J. 1975. *Fondements d'une semiologie de la musique.* Paris: Union générale d'éditions.

Nattiez, J. 1988. *De la sémiologie à la musique.* Montreal: Université de Québec.

Nattiez, J. 1989. *Musicologia generale e Semiologia.* Torino: EDT/Musica.

Nattiez, J. 1990. *Music and Discourse.* New Jersey: Princeton University Press.

Nectoux, J, M. 2004. *Gabriel Fauré. A musical Life.* Cambridge: Cambridge University Press.

Neubauer. 1986. *The Emanciparion of music from Language.* New Haven and London: Yale University Press.

Nott, Ch. 2010. *The seven great Hymns of the Mediaeval Church.* New York: Edwin Gorham.

Peirce, Ch. S. 1960. *Collected Papers.* Cambridge: Harvard University Press

Peirce, Ch. S. 1991. *Writings on Semiotic.* North Carolina. The University North Carolina Press

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Pessoa, de B., D. L. 1986. *Texto e imagen.* En linguagens. Revista do Regional Associação Brasileira de Semiótica.

Quantz, J. J. 2001. *On Playing the Flute* (Traducción: Edward Reilly) London: Faber and Faber

Rastier, F. 2001. *Arts et sciences du texte.* Paris: PUF.

Rastier, F. 1990. *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique.* En Nouveaux Actes Sémiotiques 9. Limoges: PULIM.

Rehding, A. 2003. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought.* Cambridge: Cambridge University Press.

Riemann, H. 2011. *Musikalishen Dynamik und Agogik: Lehrbuch der Musikalishen Phrasierung.* Charleston: Nabu Press. (Primera edición: Leipzig 1884)

www.bdigital.ula.ve

Rousseau, J.J. 1984. *Ensayo sobre el origen de las lenguas.* Méjico D.F: Fondo de Cultura Económica. (Primera Ed. 1753)

Saussure, F. 1922. *Cours de linguistique générale.* Paris: Payot.

Schönberg, A. 1922. *Tratado de armonía.* Viena: Universal Edition.

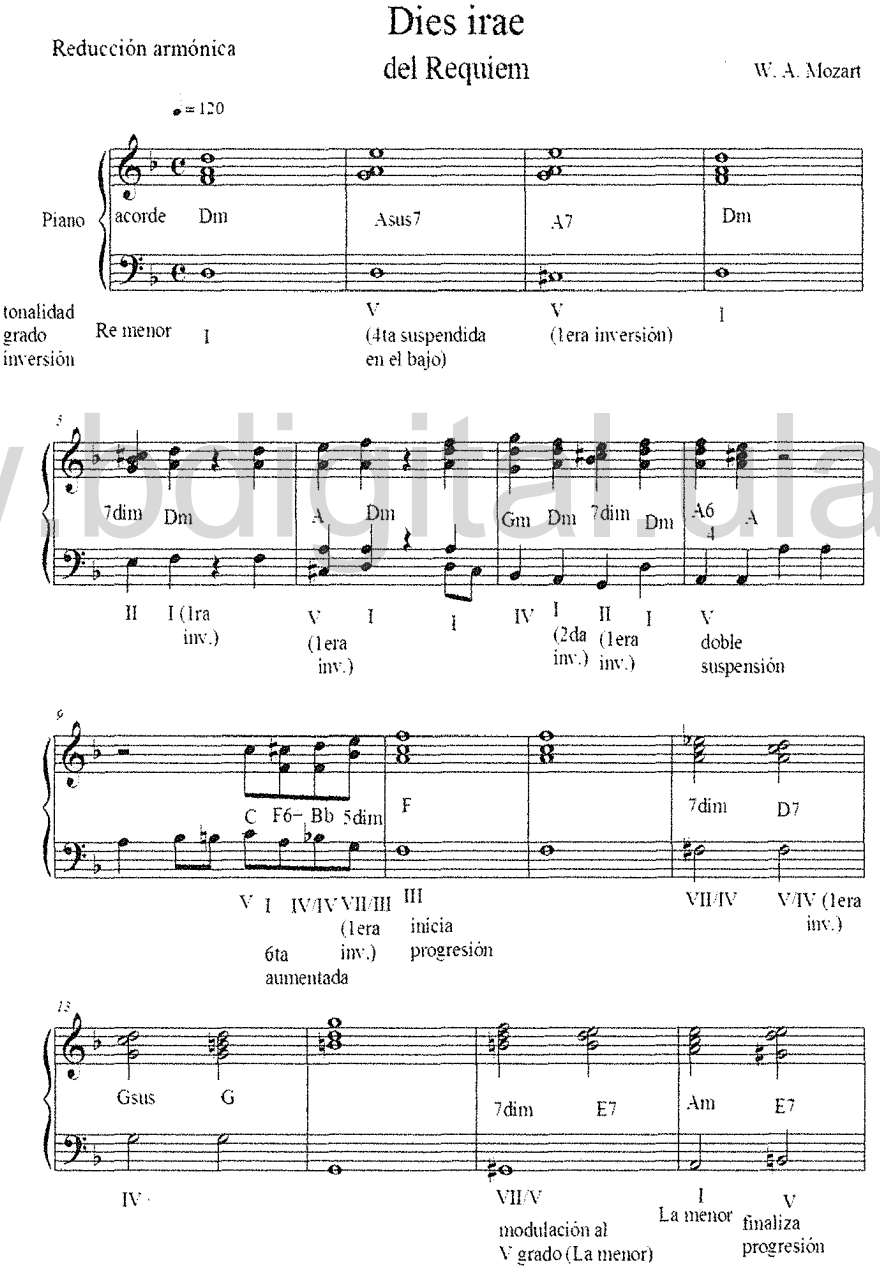
Storr, A. 2002. *La música y la mente.* Barcelona: Paidós.

Tarasti, E. 1979. *Myth and Music.* The Hague: Mouton.

Tomlinson, G. 1987. *Monteverdi and the end of the Renaissance.* California: University of California Press.

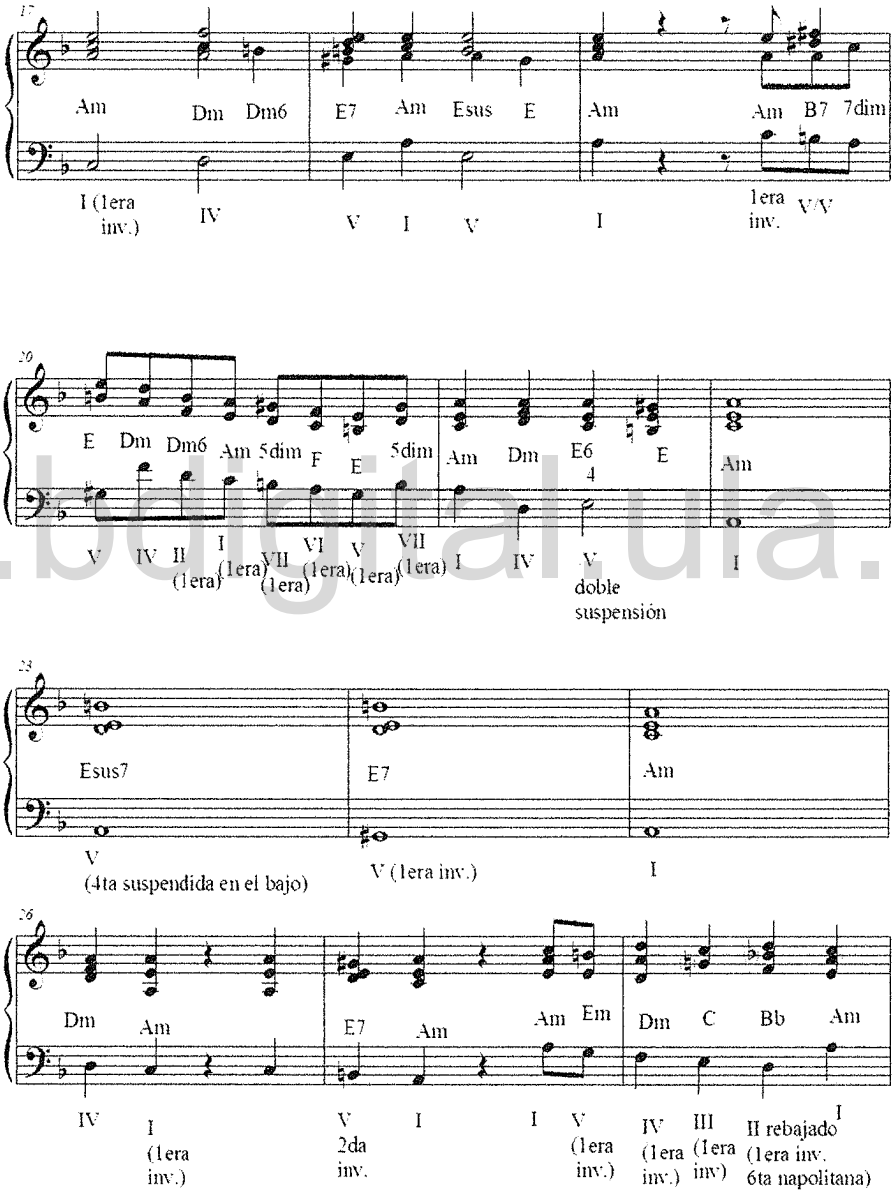
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

IX. ANEXOS



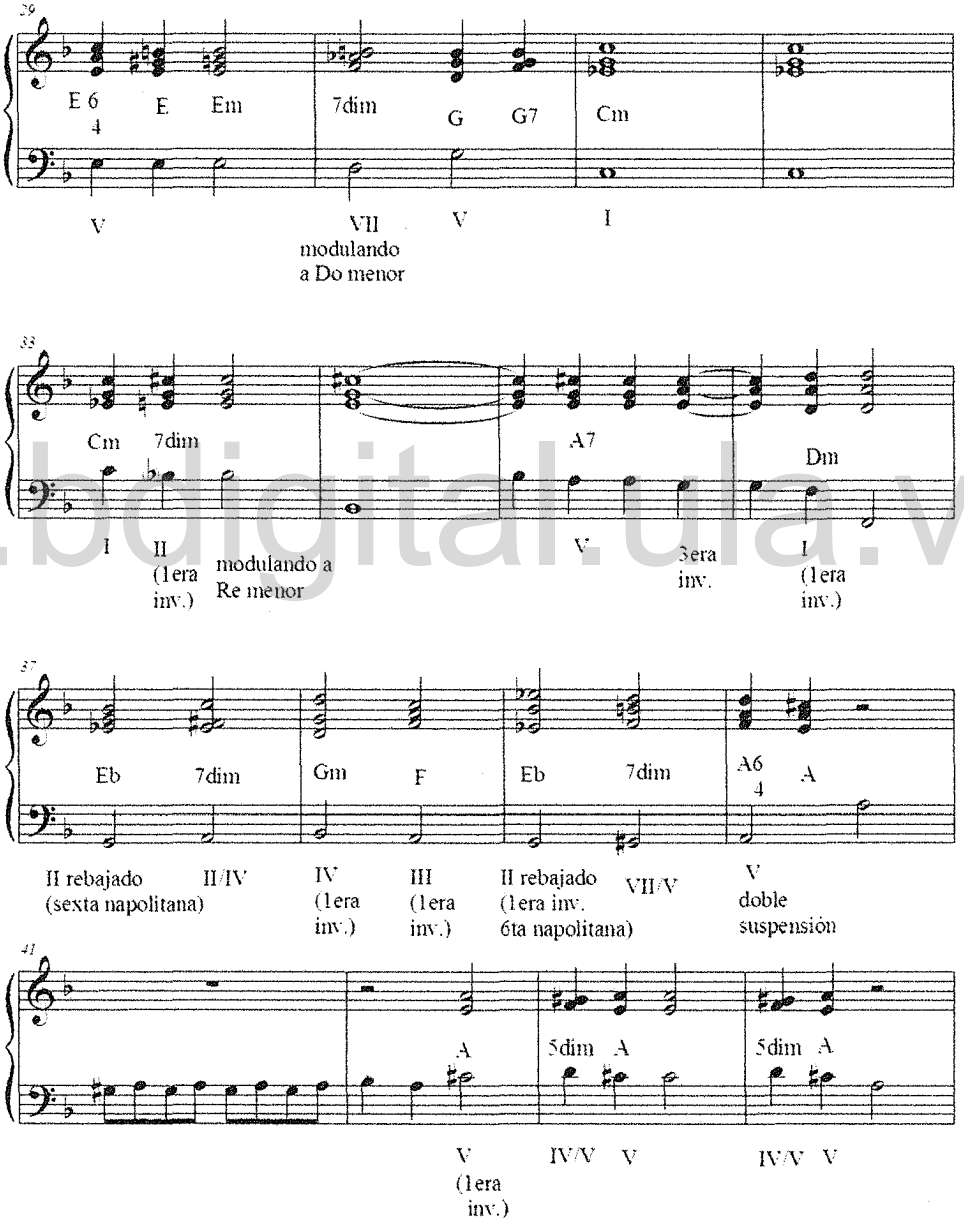
www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



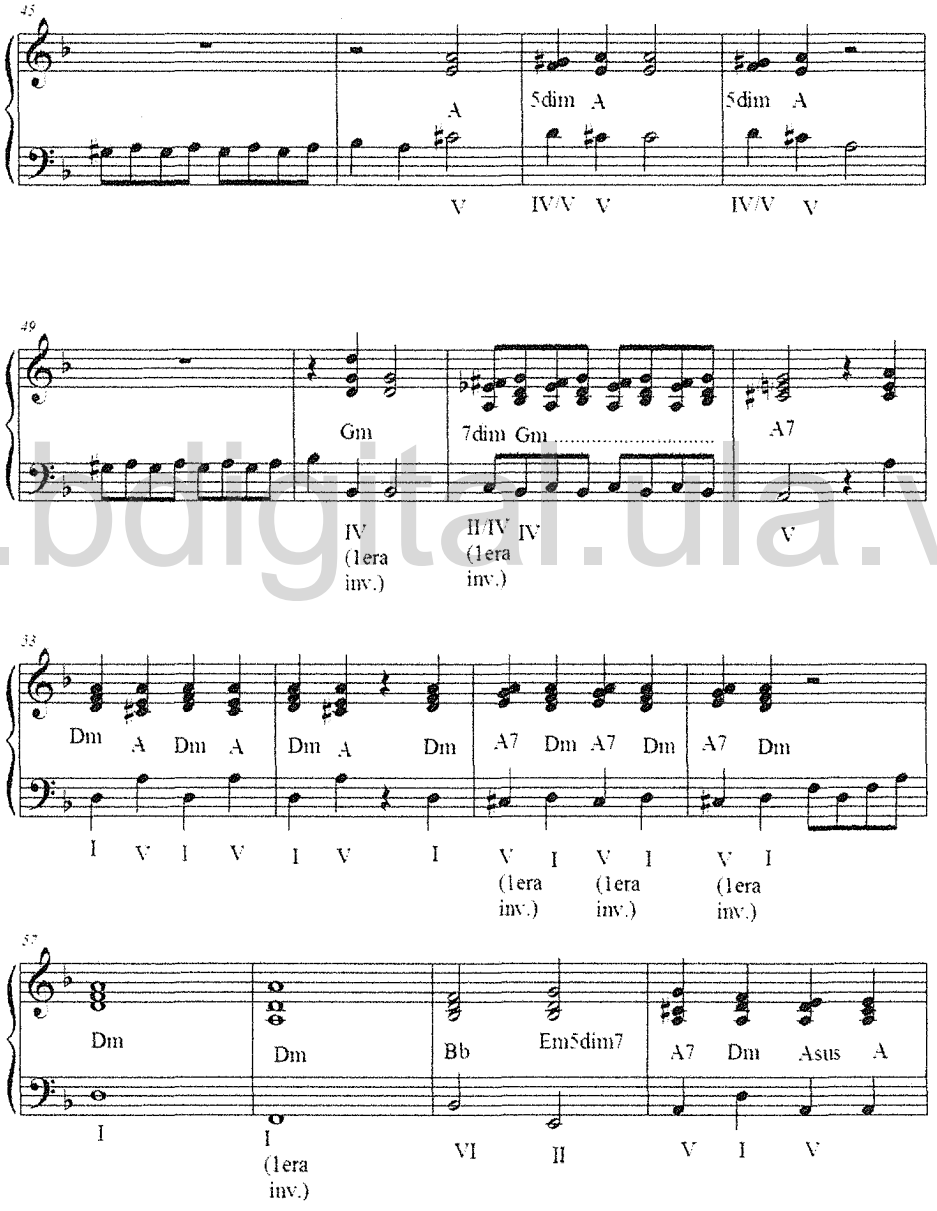
www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



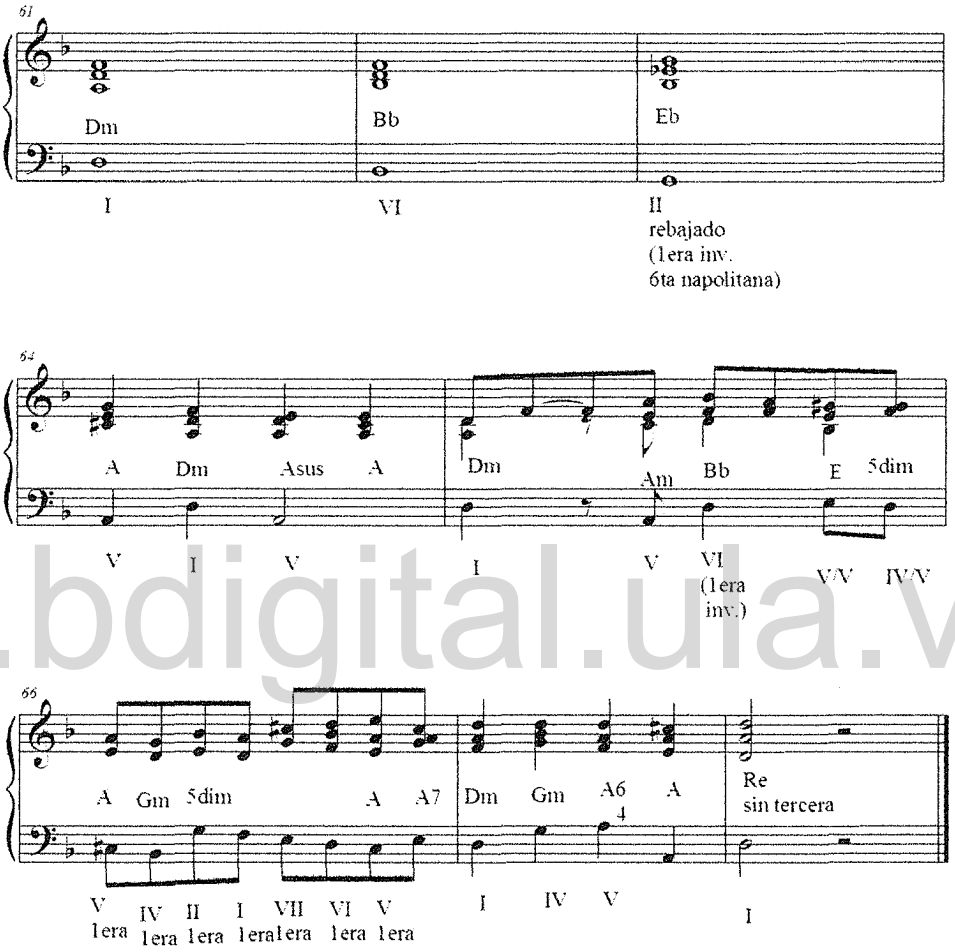
www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



www.bdigital.ula.ve

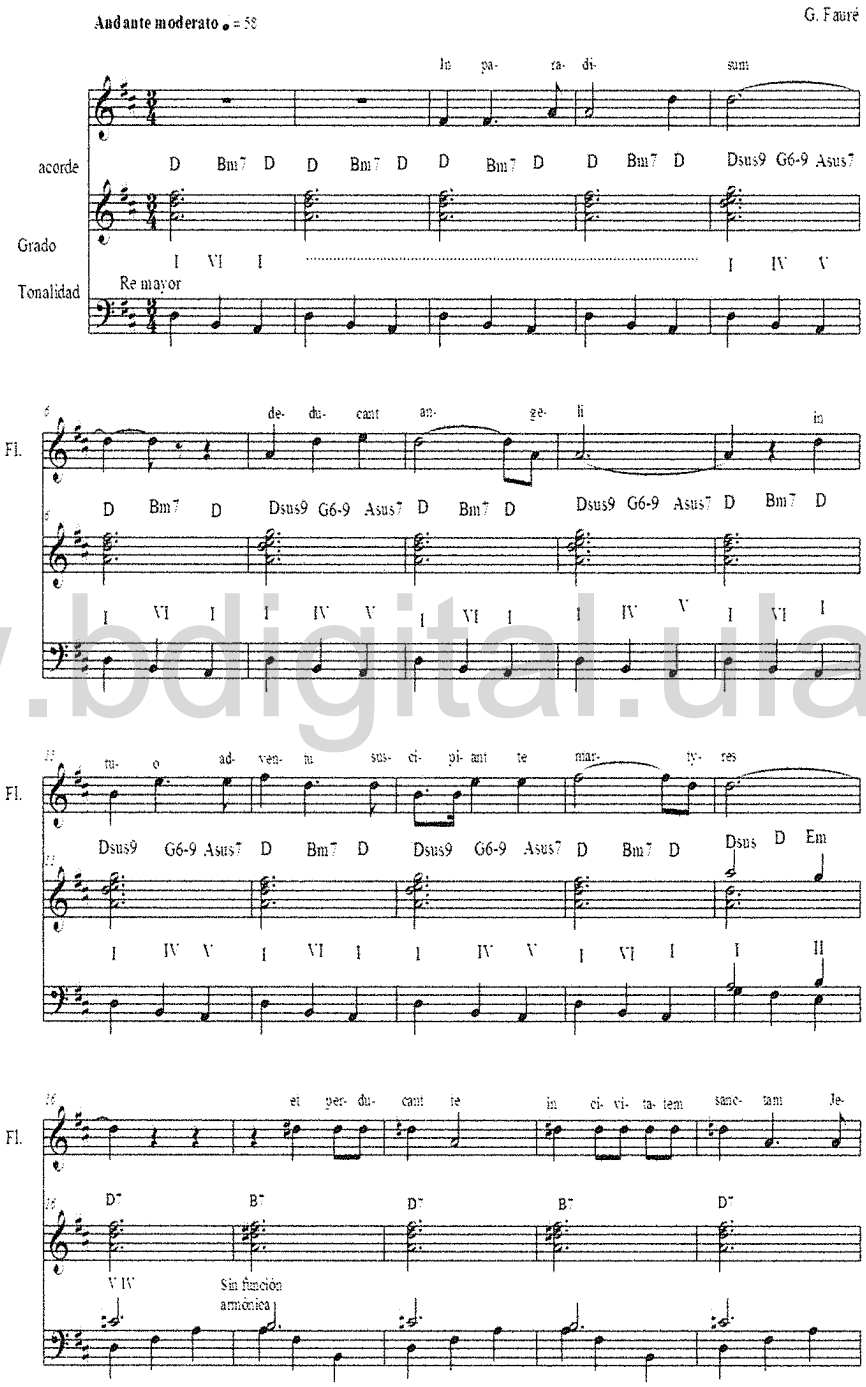
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



www.bdigital.ula.ve

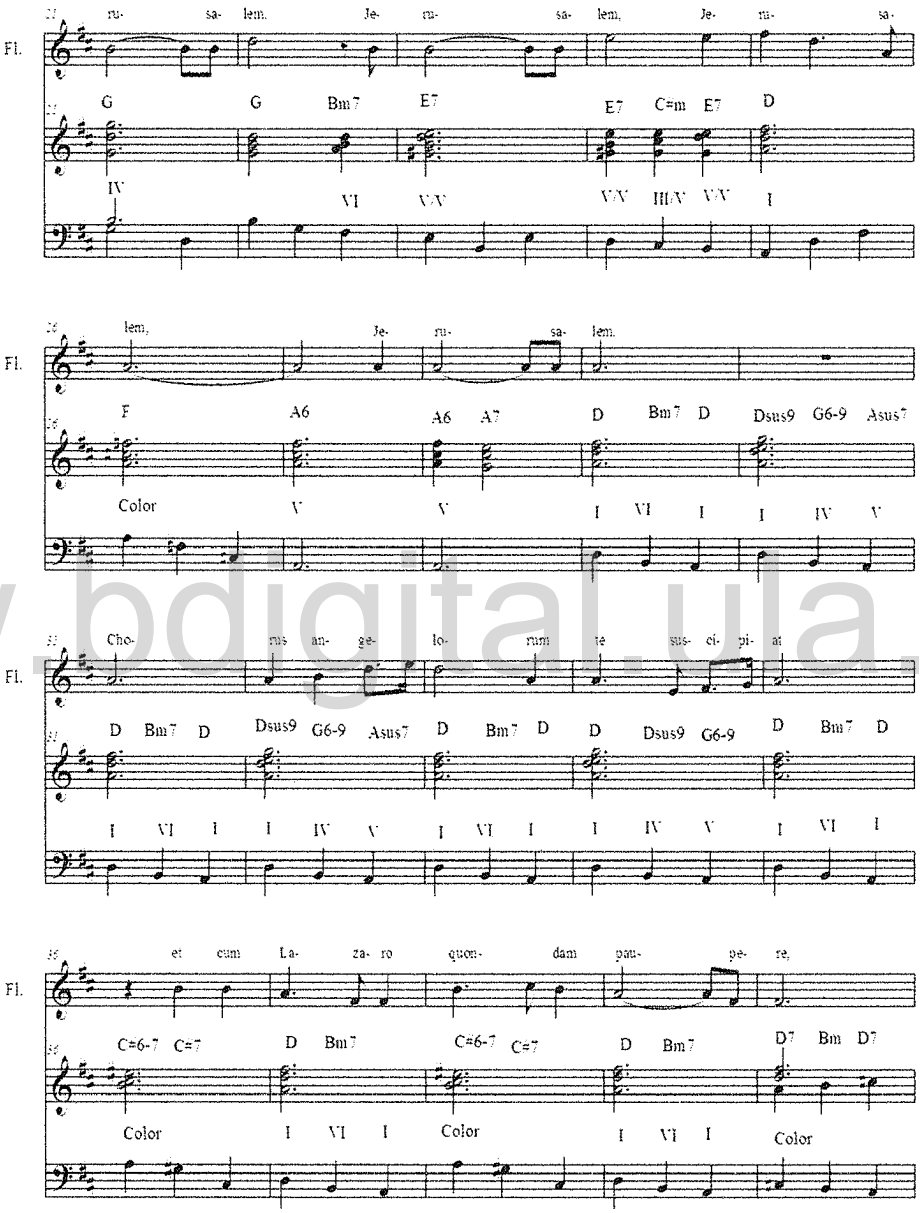
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

In Paradisum



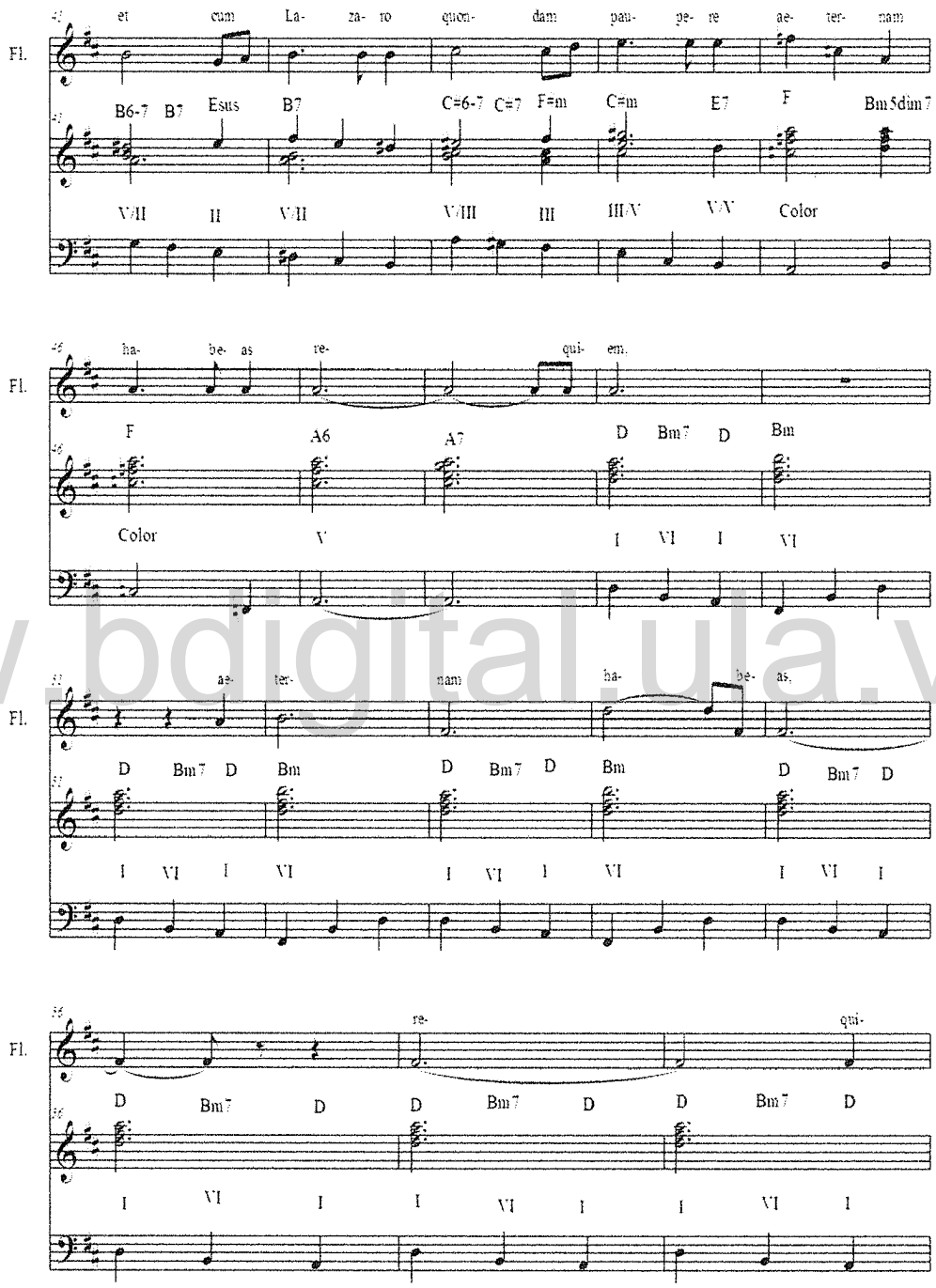
www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



www.bdigital.ula.ve

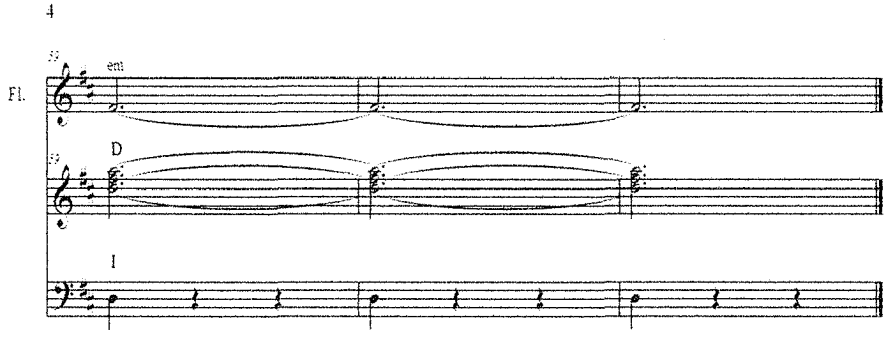
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)



www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

In Paradisum



Cadencias:
-Compases 28-29, cadencia auténtica
-Compases 48-49, cadencia auténtica

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

www.bdigital.ula.ve

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)