

# EL ESTUDIO DE LA OBRA MUSICAL DESDE LA SEMIÓTICA LITERARIA

Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Murcia.

El grado de desarrollo que han adquirido en los últimos años los estudios de semiótica literaria constituye un aliciente importante a la hora de aventurarse en el estudio de las otras manifestaciones artísticas desde planteamientos semióticos. En este sentido destaca el caso de la música. A la existencia de similitudes en diversos aspectos de las obras literarias y musicales se ha unido la seguridad que aporta el trabajar con unos métodos que no sólo han demostrado ya su valor en el estudio de las manifestaciones literarias, sino que además cuentan con un rigor teórico y metodológico que hace comprensible el intento de aprovechar al máximo las posibilidades de tales métodos. Esto ha propiciado la utilización, en el estudio de las manifestaciones musicales, de procedimientos específicos de la semiótica literaria. Dada la complejidad del hecho está claro que el asunto exige una profunda reflexión. De entrada, cualquier aplicación de los procedimientos propios de una disciplina a otro ámbito de estudio, con un objeto y con unos condicionantes diversos, resulta muy discutible. Es necesario, pues, fundamentar esta postura de forma adecuada mediante la delimitación y estudio de las circunstancias que justifican el traspase de procedimientos y mediante el análisis de su rendimiento y operatividad en el nuevo ámbito.

Como punto de partida se encuentra el hecho significativo de que muchos hayan apuntado las posibilidades que ofrece la aplicación en el ámbito musical de métodos utilizados en lingüística, teniendo en cuenta el rigor metodológico que esta ciencia ha desarrollado en los últimos años.<sup>35</sup> Incluso hay quien va más allá y se plantea la posibilidad de que la lingüística sirva de modelo para la

---

<sup>35</sup> Entre ellos BRIGHT (1963), NETTL (1958) y MÂCHE (1970). Para una crítica de estos dos últimos cfr. OSMOND-SMITH (1974: 279 y ss.).

semiología general.<sup>36</sup> Sin salir del caso concreto que ahora nos ocupa, Gino STEFANI (1973: 67) analiza detenidamente el problema y habla de un proceso organizado en tres fases sucesivas: 1) comparación música-lengua, 2) aplicación experimental de métodos lingüísticos a objetos musicales, y 3) desarrollo de una semiótica musical autónoma, aunque similar a la lingüística en su relación con el objeto. De modo similar, aunque seis años antes, Nicolas RUWET (1967: 85-86), al sistematizar las posibles relaciones entre musicología y lingüística habla de tres puntos de vista o vías de acercamiento al problema: 1) en el marco de una semiología general, un estudio comparado de la música y del lenguaje, considerados como sistemas de signos o lenguajes, 2) colaboración de las dos disciplinas en todos los casos en que sus objetos se recubren parcialmente (canto, métrica, entonación, etc.), y 3) aportes de una disciplina a la otra por el mayor desarrollo de una o porque le resulte más fácil tratar un problema común. Al estar la lingüística incomparablemente más avanzada, se pregunta en qué medida la historia reciente de la lingüística puede resultar útil para la constitución de una teoría musical científica y da un repaso a las aportaciones de la lingüística en este sentido.

Una vez que se tiene una cierta justificación de la pretensión de aprovechar los avances de la semiótica de los enunciados verbales en el estudio de la música, y una vez que se ha determinado el orden que se ha de seguir en este proceso, cabe plantearse la manera en la que se va a realizar y, en concreto, la dimensión de la semiótica verbal que se va a utilizar como ámbito de trabajo o, dicho de otro modo, la perspectiva teórico-metodológica a adoptar. Esto no sólo resulta fundamental sino que es quizá el aspecto que ha hecho fracasar la mayoría de los intentos en este sentido. Hay que centrar la atención sobre la lingüística en tanto que conjunto de procedimientos de estudio de una realidad signífica, en tanto que método de análisis de los procesos de la comunicación y no en la medida en que se constituye como estudio de los rasgos propios del lenguaje verbal o las lenguas naturales. Es decir, se trata de aprovechar los recursos de la lingüística en tanto que instrumento semiótico y no como descripción del ámbito verbal.<sup>37</sup> En este sentido puede resultar perfectamente válido atender a los resultados obtenidos por la semiótica en relación con el signo lingüístico, siempre y cuando se sepa deslindar claramente aquello que pertenece en exclusiva al dominio de las lenguas naturales de aquello que puede ser considerado como válido en el desarrollo de una teoría general de los signos y, por tanto, válido también para la semiótica musical en tanto que constituye una parte de aquélla; y siempre y cuando no se limite la labor a una simple adaptación ter-

<sup>36</sup> Cfr. NATTIEZ (1970).

<sup>37</sup> A este respecto cfr. NATTIEZ (1970:7) y OSMOND-SMITH (1974: 283-284).

minológica o conceptual de aquello que se muestra válido en un ámbito determinado y que puede o no serlo en otro. Una vez logrado esto se estará en disposición de crear en el ámbito musical una semiótica de la obra de arte musical, teóricamente equiparable a la semiótica literaria en el ámbito verbal.

Todo ello se revela como especialmente útil para el semiólogo musical en dos ámbitos, distintos en principio, aunque estrechamente relacionados. El primero de ellos se incluye en la segunda de las perspectivas apuntadas por Ruwet más arriba, esto es, el estudio de aquellos casos en los que su objeto coincide en cierta medida con el objeto del lingüista, y es el acercamiento a aquellas obras sincréticas que integran registros semióticos de índole verbal y musical (ópera, canción, etc). Para estudiar adecuadamente estas obras es necesario entender su carácter a la vez unitario y heterogéneo, por lo que es necesario llevar a cabo un estudio integrado. Así, el músico necesitará recurrir a un estudio filológico de la misma manera que el filólogo necesitará un estudio desde planteamientos musicológicos.<sup>38</sup>

El segundo ámbito, en el que se centra este trabajo, consiste en el estudio de obras musicales según los métodos de la semiótica literaria. Como indica Umberto ECO (1967: 111) no es necesario realizar una identificación arte-lenguaje ni forzar ningún otro tipo de relación para proceder por analogía y utilizar en otro campo las observaciones realizadas en el ámbito literario, ya que el propio lenguaje no es un medio de comunicación más sino que “está en la base de toda comunicación” como “fundamento mismo de la cultura”, lo cual permite, en buena medida, considerar a todos los demás sistemas de símbolos como estrechamente relacionados con el lenguaje. Así pues, se va viendo cómo esta pretensión no resulta tan desafortunada como en un primer momento pudiera haberse pensado, pero el asunto tampoco es tan sencillo como pudiera parecer en este momento,<sup>39</sup> ya que no basta el realizar un mero trasvase de procedimientos y sea como fuere siempre está presente el peligro de caer en un reduccionismo fatal que invalide todo el proceso. El problema no se reduce a una traslación indiscriminada de los presupuestos, instrumentos y resultados de una disciplina a otra. Jakobson advierte de un riesgo digno de tener en cuenta:

*Los intentos de forzar un esquema semiótico en el esquema lingüístico sin atender a lo específico de la estructura dada serían y son dañinos, como, del otro lado, todos los planes de eliminar cualquier común denominador en bene-*

<sup>38</sup> Vid. a este respecto lo expuesto en GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1989a) y (1989b).

<sup>39</sup> El propio ECO (1968) en otro lugar, consciente del peligro al que se alude más abajo, resta legitimidad a los planteamientos extremos en este sentido al demostrar que no hay justificación para tomar las estructuras del lenguaje como un modelo comunicativo universalmente aplicable.

*ficio de las propiedades divergentes sólo puede dañar los intereses de la semiótica general y comparada.* JAKOBSON (1968: 303).

Del mismo modo, para Michel FANO (1975: 174) “un musicien ne peut sérieusement –suivant la sémiomanie de certains– appliquer le modèle linguistique au fait musical, sans l’affecter d’une considérable distorsion.” Conviene, pues, no forzar la cuestión ni en uno ni en otro sentido. El modelo lingüístico indudablemente puede servir de punto de partida de inestimable valor, siempre y cuando se sepa ver dónde empieza y dónde termina su coincidencia con el musical y cuándo resulta necesario apartarse de él,<sup>40</sup> sin obsesionarse tampoco excesivamente en el daño que se pueda hacer a la semiótica general y comparada.

De este modo resulta interesante comprobar si existe un funcionamiento análogo en algún aspecto concreto, sin que esto lleve a negar el carácter específico y propio de cada uno de los ámbitos, lo que en definitiva les hace ser únicos y diversos.<sup>41</sup> En este sentido es fácil llevar a cabo una búsqueda de homologías<sup>42</sup> dado que son muchas las similitudes formales existentes. Basta pensar que tanto la música como el lenguaje verbal poseen como sustancia de la expresión una sustancia fónica, esto es, utilizan una secuencia de sonidos como configuración física de su modo de expresión. Esto posibilita el que se pueda establecer constantemente un paralelismo entre esquemas lingüísticos entonacionales y esquemas melódicos o entre esquemas de secuenciación frástica y fraseos musicales, por poner algún ejemplo.<sup>43</sup> Del mismo modo, en el caso concreto de las obras de arte literarias y musicales no es difícil encontrar similitudes estructurales muy estrechas entre algunas de ellas. Así por ejemplo, la organización tripartita que se conoce en música como forma de primer tiempo de sonata o *forma sonata* (A-B-A’, donde A= exposición temática, B= desarro-

<sup>40</sup> “Ne pas reconnaître son essentielle autonomie et l’univers à part que constitue l’univers sonore, puisqu’il a ses lois propres et sa valeur originale dans l’ordre physique et dans l’ordre esthétique, c’est mépriser des faits trop évidents” SUPI I, (1972:190).

<sup>41</sup> “Il ne s’agit pas dans ce genre d’études interdisciplinaires de nier la spécificité des langages. C’est intéressant d’étudier un fonctionnement qui peut se produire de façon analogue dans des domaines différents, mais il ne faut jamais que ça aboutisse à une sorte de nivellement qui nierait la spécificité du langage musical, de la peinture, de la littérature. Ça reste irréductible, bien sûr.” DIDIER (1973: 295).

<sup>42</sup> Vid. al respecto STEFANI (1976).

<sup>43</sup> Vid., además del ya citado RUWET (1967), BRIGHT (1963), donde se trata las similitudes, relaciones y posibles influencias entre el lenguaje y la música en este nivel. Loreto BUSQUETS (1989) habla de la poesía en términos musicales. No tiene mucho sentido esta transposición de la nomenclatura no sólo ya que, como ella misma reconoce, no se realiza de forma muy acertada (como por ejemplo en los casos de “timbre” o “tonalidad”), sino que además implica un cierto reduccionismo al pretender aplicar sin más los procedimientos y conceptos básicos de la música a la poesía. Aun así resulta interesante el que pueda considerarse tal posibilidad e ilustra sobre la relación entre ambos dominios.

llo modulante y A' = reexposición temática) se muestra similar a la organización de muchas formas poemáticas y dramáticas. Estas similitudes son de tal índole que a veces permiten lo que se podría llamar "lecturas musicales" de formas literarias.<sup>44</sup>

Hay, no obstante, muchos otros aspectos en los que se puede observar un paralelismo entre los dominios literario y musical. Piénsese por ejemplo en lo fácil que resulta aprender un texto verbal cuando va acompañado de música, y viceversa, la facilidad para aprender un esquema rítmico o melódico cuando se utiliza sobre un texto determinado. Todo esto sugiere una identidad en los procesos mentales que regulan tanto el funcionamiento del lenguaje como la competencia musical, lo que conduce a buscar, entre ambos ámbitos, relaciones más profundas que superen lo que podrían ser meras homologías estructurales y afecten a estrategias creadoras y procesos perceptivos comunes.<sup>45</sup>

En este plano adquiere gran relevancia la convergencia de estrategias y procedimientos discursivos. Las obras musicales como las literarias presentan en su desarrollo situaciones equivalentes que han de ser resueltas de una manera similar, aunque está claro que la formalización última se realizará de acuerdo con los medios expresivos propios de cada una. Como ejemplo se puede traer el problema del inicio de la obra. El músico tiene necesidad de instaurar para su obra, al igual que el literato, unos parámetros determinados que sirvan de coordenadas de referencia para el proceso de atribución de sentido a todo lo que sigue, parámetros que superan con mucho la tradicional idea de "ambientación" o "creación de escenario" y que se constituyen como instancia fundamental en el desarrollo coherente de la obra, como la operación de *desembraque* fundamentadora del discurso.<sup>46</sup> No es necesario detenerse a explicar de qué forma este problema ha sido tratado en música y la manera en que los inicios de obra han llegado incluso a constituirse como formas independientes. Basta con pensar en la manera aparentemente tan sencilla en que Domenico Scarlatti plantea los inicios de sus sonatas. Frecuentemente le basta el despliegue de un acorde para delimitar la obra tonal y rítmicamente, mientras que otras veces un

<sup>44</sup> Cfr. FANO (1975), quien, a pesar de caer en cierta metaforización que podría ser tachada de excesivamente sinestésica, lo que fuerza un tanto su análisis, indudablemente descubre factores muy interesantes, especialmente en lo referente al tratamiento de la temporalidad, como suspensiones, derivaciones, etc. Véase asimismo la búsqueda de similitudes que realiza Jean-Jacques NATTIEZ (1977) entre la fuga y ciertas obras literarias, recogiendo opiniones de Lévi-Strauss, Aquin y Bastide, y los interesantes planteamientos en relación con las estructuras musicales de ciertas novelas que hace BAQUERO GOYANES (1970).

<sup>45</sup> "La correspondance des arts ne doit donc pas être recherchée dans des homologues textuelles, mais dans les *processus* perceptifs et créatifs à l'oeuvre dans la confrontation et la comparaison des faits symboliques d'ordre différent." NATTIEZ (1977: 120) desarrolla esta idea muy acertadamente.

<sup>46</sup> Vid. GREIMAS & COURTÉS (1979).

simple motivo permite hacerlo también melódicamente.<sup>47</sup> En cualquier caso el compositor debe plantear una situación de comienzo y lo hace de manera que es posible precisar cierta homología entre ambos dominios, musical y literario, e incluso con otros sistemas culturales.<sup>48</sup> Y lo mismo sucede con los finales de obra. El asunto puede ser estudiado desde las interminables codas que, a la manera de epílogos, culminan muchas de las obras de los períodos barroco y posteriores, como en el *Finale* de la Sinfonía *Júpiter* de Mozart,<sup>49</sup> hasta el más simple de los procesos cadenciales de cualquier época.

En casi todas las obras musicales se suceden constantemente suspensiones, retardos, anticipaciones y otros fenómenos que sólo pueden ser interpretados a la luz de un desarrollo discursivo como rupturas o manipulaciones de dicho desarrollo. En este sentido juega un papel fundamental el recurso a la dinámica isotópica como fundamento del discurso:<sup>50</sup> Un proceso de embrague/desembrague instaure unas coordenadas de referencia (tonales, rítmicas, etc.) que suponen el marco isotópico en relación al cual van a tomar sentido las sucesivas alteraciones que tengan lugar, en la medida en que se planteen como rupturas de las expectativas creadas sobre la base de ese marco isotópico de referencia. Éstas serán consideradas, según los casos, como variaciones de ese espacio isotópico instaurado o como disjunciones heterotópicas que van a dar lugar a un nuevo proceso de embrague/desembrague y, por lo tanto, a la instauración de unas nuevas coordenadas de referencia. Por ejemplo, en relación con el universo tonal, la modulación supone una disjunción heterotópica que instaure un nuevo espacio tonal con relación al cual adquieren un nuevo sentido los futuros desarrollos melódicos y armónicos. Igualmente, los procedimientos recursivos o anafóricos (estribillos, ritornelli, anticipaciones temáticas, etc.) se explican como referencias o reinstauraciones de situaciones que, en la forma de desembragues y embragues internos que constantemente se producen, instauran diversos planos isotópicos. También es frecuente la inserción de episodios de alguna manera subordinados al discurso principal, que a veces poseen el valor de meras transiciones o comentarios en forma de reelaboraciones de materiales ya enunciados, pero que frecuentemente se presentan como desarrollos discursivos situados en un nuevo nivel diferente al del marco discursivo previo mediante las disjunciones pertinentes llevadas a cabo.

<sup>47</sup> Cfr. KIRKPATRICK (1953: 220-221)

<sup>48</sup> Gino STEFANI (1976) plantea de manera muy acertada lo que supone el inicio musical como estructura sígnica y su relación con situaciones similares en otros órdenes culturales.

<sup>49</sup> Compases 356 a 402.

<sup>50</sup> Cfr. STOIANOVA (1986), donde se trata ampliamente el concepto de isotopía aplicado a la música. Vid. igualmente TARASTI (1986: 454 y ss.) para los conceptos de embrague y desembrague en el ámbito musical.

Las disjunciones temporales y espaciales se presentan intuitivamente como un conjunto de notaciones figurativas que remiten a un período y a un lugar temporal y espacialmente determinado y diferente. En este sentido juega un papel esencial la cita<sup>51</sup> como presentación de un tiempo/espacio representado distinto al de la enunciación y al del enunciado que la contiene, así como el recurso a formas que, dentro de la información estilística que aportan, llevan asociadas determinadas referencias espacio-temporales distintas a las instauradas para el enunciado.<sup>52</sup> Y está claro que no se limita este fenómeno, como muchos han apuntado, a la música vocal y a la instrumental con carácter descriptivo o programático, ni tampoco tiene lugar exclusivamente en una dimensión intertextual. Dentro del propio discurso musical existe lo que Eero TARASTI (1986: 455) llama “the aspect of becoming”, un “*devenir*” que en la forma de un entramado temporal cualifica la duración de los eventos musicales de una manera tal que nos permite hablar de un “ahora” y “entonces” dentro de la narración musical.

Del mismo modo las disjunciones actorales se suelen establecer mediante procedimientos de asociación. Frecuentemente, un motivo melódico o tema (aunque también puede ser un timbre determinado<sup>53</sup> o cualquier otro rasgo) se asocia con un actante del proceso narrativo, lo que permite inferir toda la información relativa a la presencia/ausencia o alteraciones de dicho parámetro como correspondientes al actante en cuestión.<sup>54</sup> Este fenómeno ofrece inmensas posibilidades narrativas cuando se combina en un mismo texto música y drama, al poder, como se ha hecho de manera recurrente especialmente en toda la ópera de los últimos dos siglos y explícitamente a partir de Wagner y su concepción del *leit-motiv*, asociarse diversos temas con un personaje o grupo de personajes dentro del drama. Y piénsese lo que puede resultar cuando en un momento dado se rompe la adecuación actante/actor y se asocia un tema determinado a un personaje distinto del esperado, lo que puede ser interpretado como una evolución del personaje hacia las características de otro (el verdadero dueño del tema), una suplantación, un intento de aparentar lo que no se es, etcétera.<sup>55</sup>

El problema de la narratividad en música se encuentra, no obstante, con las objeciones referentes al peculiar carácter de la sintaxis musical, condicionada

<sup>51</sup> Para todo lo relacionado con la cita musical vid. LISSA (1976)

<sup>52</sup> Cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1989b).

<sup>53</sup> Como en el caso de *Pedro y el lobo* de Prokofiev.

<sup>54</sup> Cfr. TARASTI (1986: 456).

<sup>55</sup> Sobran ejemplos en casi todas las óperas, aunque quizá entre los más sobresalientes por su relevancia en relación con el desarrollo del drama se encuentren en obras como *Tristan e Isolda* de Wagner, *La Traviata* y *El Trovador* de Verdi o *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan* de Mozart.

por unas constricciones muy distintas a las de la sintaxis verbal.<sup>56</sup> Sin embargo, no se suelen ver los puntos de coincidencia que presentan en la similar utilización de esquemas y “tipos transformacionales” como la supresión, la adjunción, la permutación o la repetición, que en cierto modo exigen un método de acercamiento similar, si no único.<sup>57</sup> De cualquier modo, resulta imposible negar la existencia de esquemas narrativos en las formas fijas como la fuga o la sonata, y la manera en que los fragmentos de desarrollo modulante suponen la realización de un proyecto narrativo. Y aunque no se trate de estas formas estrictas, se debe tender a la consideración de la obra no sólo como un continuum de sucesión temporal sino, lo que es más importante, como una secuencia direccional con un movimiento claramente orientado que proporciona a la obra un desarrollo coherente. Cuando esto no es así, como en el caso de algunas obras de la música contemporánea, lo que se obtiene es la percepción de algo aberrante y sin sentido (que en muchos casos es precisamente lo que se pretende).

Por último cabe hablar de la manera en que son llevados a cabo en el ámbito musical los diversos procesos de modalización por parte del sujeto enunciativo para, entre otras cosas, conseguir la colaboración del receptor, orientar su atención y manipular su hacer interpretativo. Como tales procesos deben ser interpretadas las múltiples llamadas de atención que aparecen, frecuentemente como inicio, en muchas obras. Por citar algún ejemplo se puede recordar la *Tocatta* que abre el *Orfeo* de Monteverdi, los comienzos de muchas oberturas de obras dramáticas (*Carmen* de Bizet o *La Revoltosa* de Chapí) o la típica forma de la obertura francesa en la suite barroca. Dentro de las estrategias que tienen como fin la manipulación de la actividad perceptiva o hermenéutica del enunciatario se inscriben preparaciones a las modulaciones o a las disonancias, los falsos procesos cadenciales, la utilización del crescendo como preparación para un clímax, las anticipaciones con valor de alusión, etc. Asimismo, diversos elementos musicales se utilizan según mecanismos que ponen en funcionamiento factores de tipo emocional lo que motiva de manera condicionada en el destinatario una interpretación según valores fóricos (eufóricos o disfóricos). En definitiva ha de considerarse bajo esta perspectiva, dentro de una concepción general de la modalidad, todo aquello que se añade al nivel neutro de la estructura de la obra en forma de acento expresivo, de factor interpretativo, todo aquello que desde dentro del propio discurso sobredetermina a lo existente en un nivel meramente descriptivo.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Cfr. NATTIEZ (1970: 8).

<sup>57</sup> Cfr. NAUD (1976: 30).

<sup>58</sup> Para lo relacionado con la modalidad en música cfr. TARASTI (1986).

En definitiva, se ve claramente que no son pocas las razones que justifican el plantearse la posibilidad de que muchas de las aportaciones de la semiótica literaria puedan ser de utilidad en el estudio de las obras musicales, en la medida en que los objetos, a pesar de que indudablemente son distintos, comparten, por un lado, una serie de recursos que tienen un valor universal como procedimientos de generación de sentido en los diversos sistemas culturales a través de los cuales el hombre establece sus relaciones de comunicación y, por otro, una serie de rasgos comunes que los relacionan estrechamente y los diferencian de los demás sistemas sígnicos. La coincidencia material de la sustancia expresiva, el carácter lineal, la existencia de homologías estructurales, la similitud de los procesos que organizan el discurso y permiten el desarrollo de un esquema narrativo y otros muchos factores que aquí no han sido considerados plantean una perspectiva interesante, aunque ciertamente nada fácil, para el desarrollo de la semiótica general y la semiótica del arte gracias a los progresos realizados en una de sus ramas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAQUERO GOYANES, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta.
- BRIGHT, W. (1963). "Points de contact entre langage et musique". *Musique en Jeu* 5/1971, 67-74.
- BUSQUETS, L. (1989). "Estructuras musicales del 'Don Álvaro'". *Revista de literatura* LI/102, 433-461.
- DIDIER, B. (1973). "Michel Butor et les variations Diabelli". En *Butor (Colloque de Cerisy, 1973)*, AA.VV. (1974), 284-298. París: Union Générale d'Éditions.
- ECO, U. (1967). *Obra abierta*, Segunda edición, Barcelona: Ariel. 1985.
- ECO, U. (1968). "Pensée structurale et pensée sérielle". *Musique en Jeu* 5/1971, 45-56.
- FANO, M. (1975). "L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films". En *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie, I. Roman/Cinéma. (Coll. de Cerisy 1975)*, AA.VV. (1976), 173-213. París: Union Générale d'Éditions.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J.M. (1989a). "Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos". En *Homenaje a D. Luis Rubio*, AA.VV., Vol. I, 501-506. Murcia: Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J.M. (1989b) "El fenómeno musical en la Teoría de la Literatura". En *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, J. A. HERNANDEZ GUERRERO (ed.), 149-154. Cádiz: Universidad de Cádiz. 1990.
- GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. 1982.
- JAKOBSON, R. (1968). "La lengua en relación con otros sistemas de comunicación". En *Obras selectas*, I, 301-310. Madrid: Gredos. 1988.
- KIRKPATRICK, R. (1953). *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial. 1985.
- LISSA, Z. (1976). "Fonctions esthétiques de la citation musicale". *Versus* 13/1, 19-34.
- MÂCHE, F.B. (1970). "Methodes linguistiques et musicologie". *Musique en Jeu* 5/1971, 75-91.

- NATTIEZ, J.J. (1970). "Situation de la sémiologie musicale". *Musique en Jeu* 5/1971, 3-18.
- NATTIEZ, J.J. (1977). "Récit musical et récit littéraire". *Études françaises* XIV/1-2/1978, 93-121.
- NAUD, G. (1976). "Le problème des transformations dans l'analyse musicale". *Semiotica* XV/1, 28-32.
- NETTL, B. (1958). "De quelques méthodes linguistiques appliquées à l'analyse musicale". *Musique en Jeu* 5/1971, 61-66.
- OSMOND-SMITH, D. (1974). "Problems of terminology and method in the semiotics of music". *Semiotica* XI/3, 269-294.
- RUWET, N. (1967). "Musicologie et linguistique". *Revue internationale des sciences sociales* XIX, 85-93.
- STEFANI, G. (1973). "Situazione della semiotica musicale (1973)". *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1/1974, 61-82.
- STEFANI, G. (1976). "Entrata, esordio, inizio". En *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale* (1987), 54-78. Palermo: Sellerio.
- STOIANOVA, I. (1986). "On Isotopies and Disengagers in Music". En *Basic Concepts of Studies in Musical Signification*, E. TARASTI (ed.), 460-467. Berlín - Nueva York - Amsterdam: Mouton de Gruyter. 1987.
- SUPI\_I, I. (1972). "Sens et non-sens en musique". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* III/2, 187-197.
- TARASTI, E. (1986). "Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music". En *Basic Concepts of Studies in Musical Signification*, E. TARASTI (ed.), 445-459. Berlín - Nueva York - Amsterdam: Mouton de Gruyter. 1987.