

EL FORMALISMO LINGÜÍSTICO: IDENTIDAD Y APARIENCIA CONSTRUCTIVA DEL DISCURSO MUSICAL

Rosario Sánchez Muñoz

Conservatorio Profesional de Música de Murcia

Para los formalistas puros nada existe fuera del discurso, puesto que es en el *contexto* donde las unidades gramaticales adquieren su razón de ser significativamente. La *imagen formal* que deriva del componente constructivo interno, adquiere rasgos de *identidad* significativa a través de una multiplicidad de comunicados estéticos que proporciona el compositor en la elaboración de la obra musical. El formalismo lingüístico aplicado al discurso musical se ocupa de todos aquellos contenidos que pueden ser comparados entre sí, como apariencias sonoras de una única identidad estructural; siendo al mismo tiempo susceptibles de combinarse en los distintos niveles de la lengua, desde el fonema hasta el sintagma derivativo.

La cuestión formal referida a la expresión musical, implica el establecimiento de una planificación lingüística que contenga aspectos de selección y elección de elementos gramaticales exclusivos de esta lengua, aplicables a la forma tonal para emprender la consiguiente codificación del sistema. Todo este proceso supone implementar el aspecto social del uso de la música en lo que respecta a un tiempo histórico concreto que incide necesariamente en sus determinaciones estructurales morfológicas.

El concepto de ‘forma’ aplicado al discurso musical, unifica la cualidad gramatical con la estilística en cuanto que ambas se conciben como un todo organizado en el que la función de cada elemento provoca acciones de segmentación, dominancia y alternancia de las unidades del sistema que después *se identifican en distintas apariencias constructivas* alrededor de una figura final totalizadora determinada como *Gestalt*.

El hombre utiliza el lenguaje aplicando su capacidad ilimitada de pensamiento, libre de cualquier otro estímulo, alcanzando el límite de perfección en la auténtica creatividad artística. En la manifestación discursiva de lo estético es donde se refleja mayormente la capacidad de construcción activa del pensamiento hacia la búsqueda de lo más sublime e inmanente que se expresa a través de los sonidos musicales. A. W. Schlegel (1963: 145) manifiesta al respecto la idea del lenguaje como diálogo en

perpetua transformación como expresión múltiple de la apariencia histórica de cada momento en el que se desarrolla la actividad del ser humano, cuyo final resulta imprevisible precisamente –según apuntamos nosotros- por la riqueza y variedad de sus apariencias.

En el discurso expresivo de la música, la etapa tonal corresponde al periodo que denominamos clasicismo entendido en todas las artes como ‘modelo’ o patrón codificado por la configuración de un esquema lingüístico básico (universal) susceptible de recibir elaboraciones y comparaciones que suscitarán reformas posteriores del sistema cuando el cambio histórico social lo determine, siendo sustituidos por una nueva organización artística de la lengua musical.

La tonalidad se convierte entonces en un organismo sistematizado del arte comunicativo de la música. Diremos que en un instrumento sintáctico de *identidad formal*, a modo de lenguaje planificado de una manifestación lingüística que ha sido escrita según los postulados concretos de su código, los cuales le han permitido ejercer una *instrumentalidad aparente* en las distintas manifestaciones plurales del mensaje artístico, como medio de expresión de su época por los usuarios y de acuerdo a unas finalidades previsibles inherentes a su carácter histórico.

Sin embargo, la determinación del código de la escritura musical tonal no resulta arbitraria sino que implica el afianzamiento de necesidades comunicativas artísticas precedentes que implican el añadido de valores estéticos o poéticos que institucionalizan en el sistema de la lengua de la música la ampliación de sus esquemas constructivos por expansión de un modelo anterior preestablecido que en este caso corresponde al sistema modal. De esta manera se llega a la sustitución del código anterior como reforma adaptada al contexto histórico social pertinente.

La implantación de la lengua tonal como estilo de expresión musical basa su IDENTIDAD, precisamente en la capacidad de implantar un molde estructural de raíz sintáctica, (es decir *formal*) que abarca una cuidadosa selección de elementos particulares tomando como punto de partida el aspecto fonológico que condiciona la formación de las ‘palabras’ como unidades morfológicas de la música, hasta la selección léxico-gramatical que constituye la norma a modo de convención ortográfica y de organización de los conjuntos de unidades gramaticales que configuran las distintas ‘formas musicales’ del sistema (p.e. fig 1).

Precisamente este componente sintáctico es el que propicia la acción gramatical de la semántica y de la fonología en el acto creativo de la obra musical. El proceso de

parte de un conjunto restringido de reglas de reescritura encargadas de especificar la descripción estructural de los Ahormantes tonales de la base, encargados de mantener la cohesión de la frase en el conjunto total de la composición.

El *cambio* y la *analogía* se presentan como factores de significación que invocan la sustitución de una apariencia lingüística por otra, o bien el traslado de registro idiomático como identidad cambiante dentro del mismo sistema. No obstante habremos de hacer notar al respecto que el ‘aspecto formal’ es el que opone la *marca de diferencia* que genera el nuevo organigrama significativo que expresa el contenido social (semiótico) del discurso la música, y más concretamente en la referencia a las categorías y funciones gramaticales. El plano formal de una lengua, diremos que determina en última instancia su ‘ser intrínseco’ particular y exclusivo, es decir su *identidad* estética como sistema de comunicación.

Según los parámetros anteriores coincidiremos con R. Adrados (1968: 587-88), en que las distintas *apariencias del discurso* de la lengua representan análisis discontinuos del mundo de la realidad que por naturaleza es continuo, posiblemente por el sentido que le infieren las categorías y funciones que establecen su *identidad* formal. Así ocurre también en la manifestación discursiva de la música tonal gracias al carácter sistemático de la tonalidad que permite asignar significados fijos a los símbolos musicales, tomando como punto de referencia un conjunto de enunciados o axiomas. De modo que se obtiene la construcción de un andamiaje principal que actúa de estructura base, dotada de naturaleza sintáctica, capaz de definir en los distintos niveles una extensa variedad de *apariencias* sonoras que derivan de los significados fundamentales de la identidad estructural de la base.

Ello por aplicación del aspecto creativo del lenguaje, tan importante para un sistema de expresión artístico como es la música, que permite sacar a la luz por una parte las diversas ‘apariencias interpretativas’ de una misma estructura lingüística, poniendo de manifiesto de otra parte, la capacidad de dos oraciones con estructuras distintas que denoten un mismo contenido conceptual. En la manifestación lingüística de la música se trata de fenómenos comunes que ponen de manifiesto que ésta rige su funcionamiento en virtud de un modelo formalizado común a todas las lenguas en general. Podemos acceder con un ejemplo a la comprobación de este fenómeno de doble apariencia lingüística como cambio de interpretación fonética de un misma cadena ahormacional en la forma base. La primera secuencia sintáctica pertenece al

Tema con variaciones de una sonata para piano de Mozart, la segunda expresa el motivo de la Ballada Op 23 escrita para piano por Chopin, (p.e. fig 2).

El artista, poeta o músico en virtud del ámbito de su propia competencia, puede ‘elegir’ entre varias formas para la expresión de una misma idea. Chomsky (1982: 44) denomina a esta caracterización gramatical «estructura de la expresión», al considerar que el conocimiento de una lengua permite crear y entender expresiones libres, ya que la estructura de una expresión presenta en sus articulaciones los modos de desviación de las reglas gramaticales.

Este aspecto de la *actuación* lingüística proporciona al lenguaje artístico una multiplicidad de ‘variantes estilísticas’ que permiten al autor imprimir su propio sello expresivo, que es lo que denominamos ‘lenguaje propio de autor’ y es la cualidad que diferencia, tal como hemos podido observar, el estilo de Mozart y el de Chopin. Se trata de distinguir en el plano de la *actuación*, un conjunto de ‘lenguajes individuales’ dentro de una misma ‘lengua colectiva’ en las que cada músico efectúa su propia selección de la norma. Marcello Pagnini (1967: 159) considera al respecto que la actuación estilística implica criterios de comparación que aplicados a lenguajes poético como es la música permiten un ‘proceso de desautomatización de la lengua’ puesto que no puede hacerse previsión de todas las combinaciones posibles de las apariencias discursivas.

La sintaxis funcional define por tanto la *identidad interna* de las estructuras gramaticales que constituyen la obra musical tomando como punto de partida las funciones tonales, que encierran contenidos tanto comunicativos como semánticos. Sin embargo es cierto –como hemos visto– que dos estructuras funcionales idénticas pueden ser aplicadas a resultados sonoros finales que difieren entre sí, dos resultados sonoros con apariencias bien diferenciadas, e incluso propiciar enunciados musicales no admitidos por la norma tonal.

Afirmaremos por tanto que la gramaticalidad emanada de la *forma musical* necesita ser cotejada con los criterios formales de la estructura sintáctica del conjunto de la obra musical en cuestión, entendida como ‘texto’, si bien el estudio estrictamente formal de la sintaxis tonal supone un estadio previo al descubrimiento del componente semántico. Tal como afirma N. Ruwet (1978: 41), las acciones constructivas de la sintaxis no presentan relación directa con la interpretación semántica. Una cosa es la oración bien construida, que nosotros identificaremos con las distintas apariencias

estético-expresivas del discurso musical, y otra cuestión distinta resulta el concepto de ‘oración interpretable’

Tal como podemos deducir de lo anterior, el lenguaje musical se configura como un mecanismo creador, incluso el intérprete de una composición musical puede ejercer esta capacidad innata de ‘transformar’ los signos de la partitura en la expresión comunicada del significado de la obra. La creatividad permite desarrollar la *competencia* con pleno sometimiento a las ‘reglas tonales’ pero también permite al compositor ejercer la ‘creatividad de la actuación’, de manera que el uso le permite transgredir los principios derivados de las propias reglas. De esta manera en el discurso de la música podemos distinguir siguiendo las teorizaciones de C. Nique (1975: 26), por una parte la “creatividad por cambio de reglas” y de otra la creatividad “gobernada por las reglas” sometida esta última al tiempo y al uso social cambiante que permite al compositor crear infinidad de frases musicales como apariencias derivadas de una identidad inmanente, aplicables todas ellas al sistema tonal o a cualquier otro sistema de expresión musical, en su caso.

La gramática generativa se muestra entonces, como un modelo de la competencia, es decir que no sólo pretende ser descriptiva, como la gramática sintagmática, sino que además se presenta a modo de mecanismo ‘explícito’ de las propiedades que acompañan al desarrollo de la competencia, es decir que el generativismo analiza el procedimiento de uso infinito (apariciencia sonora) que los sujetos efectúan a través de medios lingüísticos limitados (identidad estructural sintáctica).

Esta teoría aplicada al funcionamiento del sistema musical tonal, permite al compositor ejercitar su ‘inspiración’ precisamente en base a la cualidad generativa de las estructuras fundamentales de la sintaxis de la tonalidad implícitas a lo que puede denominarse universalidad del lenguaje. Se trata de desarrollar un patrón o modelaje interpretativo de cómo se interrelacionan los elementos lingüísticos en el proceso creativo del músico, y descubrir el porqué de la elección de esta o de aquella concatenación constructiva., por aplicación del binomio que nos ocupa de ‘apariciencia e identidad en el discurso’.

Al generativismo interesa pues, la interpretación de los recursos de la lengua como instrumento capaz de elaborar un número infinito de oraciones. Ahora bien, para producir frases, la gramática musical utiliza un conjunto de instrucciones que se presentan bajo la formas de ‘reglas de actuación tonal’ de manera tal que permiten al compositor *reescribir* un símbolo cualquiera del sistema aplicado en una secuencia

concreta. Habida cuenta de la adecuación al contexto de cada obra se precisa aquí la validez significativa de los enunciados compuestos, aún tratándose de un lenguaje poético, cualidad que aporta Chomsky en la revisión de la teoría estándar, con la aplicación del componente semántico a las estructuras de la sintaxis.

Agustín Vera Luján (1987: 72) destaca al respecto, la importancia del componente sintáctico-semántico en la manifestación creativa de la *competencia* como procedimiento descriptivo de la Idea inspiradora del compositor manifestada en un muestrario variado de estructuras de frases musicales emitidas al receptor, cuando afirma que la descripción lingüística es el resultado de superponer a la realidad un ‘reticulado de categorías explicativas’ (apariencias) cuya validez resultará de la capacidad de organizar el objeto de identificación referencial.

Llegados a este punto desembocamos en el *principio de recursividad* del lenguaje de la música en cuanto que éste propicia la primera manifestación organizativa de sus estructuras hacia modelos formales característicos de la escritura tonal. Douglas R. Hofstadter (1987: 166-67), incide en esta cuestión como principio generador de todo sistema, como puede ser el de la tonalidad que nos ocupa. La perspectiva desde la que se aborda la caracterización formal de las estructuras surge como “*un fenómeno donde la «similitud en la diversidad» cumple un papel central. La recursividad se basa en que la ‘misma’ cosa aparece en distintos niveles al mismo tiempo*”. Para nosotros el término ‘recursividad’ es entendido de acuerdo a la teoría generativa, como la propiedad matemática de las estructuras musicales de reproducirse hasta el infinito.

Pero además habremos de afirmar que el componente de recursividad implícito a la composición musical, aporta el medio sistemático que permite efectuar el *desarrollo* de un *tema* o en su caso *motivo* en el contexto de una obra tonal. Precisamente es ésta la actividad que cualifica y distingue la manera de componer que se ha denominado ‘música clásica’ entendido el Clasicismo como patrón-molde constructivo para los restantes sistemas no tonales. El juego compositivo del *tema* se presenta así como varias frases que “*pueden dar la impresión de que se está definiendo algo en función de ello mismo*”. Es como una repetición moldeada, trasformada por la acción creativa del compositor que sigue siendo siempre ella misma, manifestándose unas veces ‘complejizada’ y otras delicadamente despejada de su fondo armónico.

El *tema* que genera una obra musical resulta un elemento lingüístico altamente recursivo, reconocido siempre por el receptor de una obra tonal : “*y es así porque una definición recursiva nunca define una cosa en función de esa cosa sino, siempre, en*

función de las «interpretaciones más simples» de la misma”. Es decir ateniéndose al *motivo* como célula generatriz y esencia del propio *tema*.

En este sentido para establecer una demostración práctica de ello, nos parece importante resaltar el binomio *‘figura-fondo’* como aspecto fundamental del desarrollo estructural de la forma musical, como aplicación de las teorías que propone Hofstadter, al respecto relativas a la *‘captura de la compositividad’*.

En toda obra artística se manifiesta formalmente la distinción entre el *espacio positivo* que representa la ‘figura’, en contraste con el *espacio negativo* del ‘fondo’. Esta oposición de naturaleza doblemente formal y significativa se muestra en cualquier composición ya sea pictórica, literaria, arquitectónica o musical. Nos encontramos inmersos en el tema principal del presente congreso en donde la *imagen* surge como *aparición* o bien como *identidad formal* de las estructuras del discurso musical.

El artista creador establece un juego comparativo entre ambos espectros de tal manera que se intercambian en el plano estructural dando ocasión a la ambivalencia de colocación que puede convertir una figura en fondo por aplicación del principio de recursividad compartida. Al respecto habremos de distinguir siguiendo a Hofstadter (1987: 167) entre dos clases de figuras, cursivas y recursivas: *“Una figura ‘cursiva’ es aquella cuyo fondo aparece tan sólo como un subproducto... Una figura ‘recursiva’, en cambio, es aquella cuyo fondo puede ser visto, por derecho propio, como una figura. Generalmente es el artista en forma plenamente deliberada quien otorga esta relevancia al fondo. El «re» de ‘recursivo’ expresa el hecho de que tanto el primer plano como el plano posterior, o fondo, son trazables en forma cursiva: la figura es ‘doblemente cursiva’. El límite ente figura y fondo, en una figura recursiva es una espada de doble filo”*.

Y es esto lo que sucede en la construcción de la estructura musical cuya plasticidad sonora se desarrolla en planos coincidentes y plurales. En ella la melodía surge como elemento ‘figura’ emergido del ‘fondo’ armónico que expresa el acompañamiento. Sobre todo en el más puro clasicismo, si bien la música barroca establece un mayor índice de recursividad debido al uso imitativo del motivo en varias voces simultáneamente, de tal modo que el fondo se convierte en figura y viceversa, resultando el segmento formal doblemente cursivo.

Observemos la plasticidad visual de la forma musical a través del contraste figura-fondo, aplicada a una frase del *Concierto en La K. 662* de W.A. Mozart, con la que el clarinete solista expone el tema del primer tiempo (Allegro). Se han indicado en línea

roja las figuras cursivas y en verde las figuras recursivas. El resto de la composición permanece como fondo, (p.e. fig 3).

Tras lo expuesto habremos de concluir que en el plano de la significación estética, surge la determinación del *estilo* como cualidad artística *aparente* del lenguaje no queda fuera de la forma sino que utiliza los procesos distintivos de las unidades lingüísticas para sus fines estéticos. Tal vez la diferencia de identidad quede fuera de lo formal en el '*plano intersubjetivante*' como estadio no demostrable, según E. Ramón Trives (1979: 74-75), por ello hemos tomado partida en el aspecto formal del lenguaje de la música como vehículo evidencial de su naturaleza lingüística. Una *forma* musical ontológica que aplicada a la comunicación sonora del diálogo estético, inserta el plano de la expresión en el plano del contenido convirtiéndose en la suma totalizadora de significado más significante.

De tal modo que si tanto la expresión como el contenido nunca se 'aformalizan' quedan convertidos ambos en una 'forma constante' ya sea interna o externa pero *forma resultante* al fin. Y si además la propia sustancia a su vez se formaliza habremos de concluir que *en la lengua 'el todo es la forma'*, de donde deriva su 'sistematicidad' de orden estructural, que *identifica la pluralidad de sus apariencias discursivas*.

El discurso musical así como el del habla, adquiere su condición de *sistema* por el hecho probado de que ambos precisan para manifestarse del apoyo de un 'mecanismo estructural codificado', es decir, una organización de sus signos, sometida a un conjunto de reglas formales (identidad sistemática) que permite desarrollar un repertorio de unidades diferenciadas correlativamente por oposiciones binarias que excluyen elementos o los correlacionan significativamente en diferentes niveles de abstracción (aparición de la forma).

De esta manera podemos relacionar mutuamente la gramaticalidad del discurso de la música con el propio de la lengua hablada, puesto que los postulados de un sistema reconocen y transmiten los elementos del otro, regidos por enunciados de comportamiento funcional idénticos, aunque la composición interna de sus elementos resulte distinta.

Sin embargo las estructuras (codificaciones) de cualquier sistema lingüístico encierran 'ideas' (mensajes) que vienen a rellenar sustancialmente las formas morfosintácticas de la expresión, proporcionando un sustrato de 'estructuras del contenido' que aportan la *identidad significativa* que subyace a toda forma como *aparición constructiva*.. Y es precisamente en los denominados lenguajes artísticos,

tales como el poético, el literario o el musical donde –según Levin (1962)- se produce este fenómeno de identificación de la *forma* mediante la fusión *estructura- mensaje*.

Aspecto este, que nos introduce en el campo de la significación referencial del sistema gramatical dotada de subsistemas, campos y ejes de naturaleza semántica, los cuales toman como base del organigrama significativo, la asociación por analogía fónica y la homología histórico-cultural que posibilita la clasificación y la combinación de múltiples morfemas tomando como base un mismo lexema, haciéndose extensivo a las segmentaciones sintácticas. Habida cuenta de la estratificación seccionada del lenguaje musical, en donde se aprecian diferencias de codificación de las estructuras como *apariencias discursivas*, derivadas del juego de tensiones (correlación-distinción) que efectúan los elementos en unidades, apropiado a cada nivel de concreción estructural.

Precisamente el rasgo ‘de significación’ es sumado a la gramática por parte del generativismo (semántica generativa), que añade el campo de la ‘interpretación textual’ al discurso, aspecto éste sumamente importante en lo que respecta al lenguaje artístico como es el de la música en el que el binomio ‘expresión-interpretación’ se suma al de ‘*identidad-apariencia*’, reunidos en el concepto global de *creatividad compositiva* capaz de fusionar la forma con el significado dado el carácter intrínseco del *objeto significado* implícito al mensaje artístico.

DIAGRAMAS Y EJEMPLOS MUSICALES

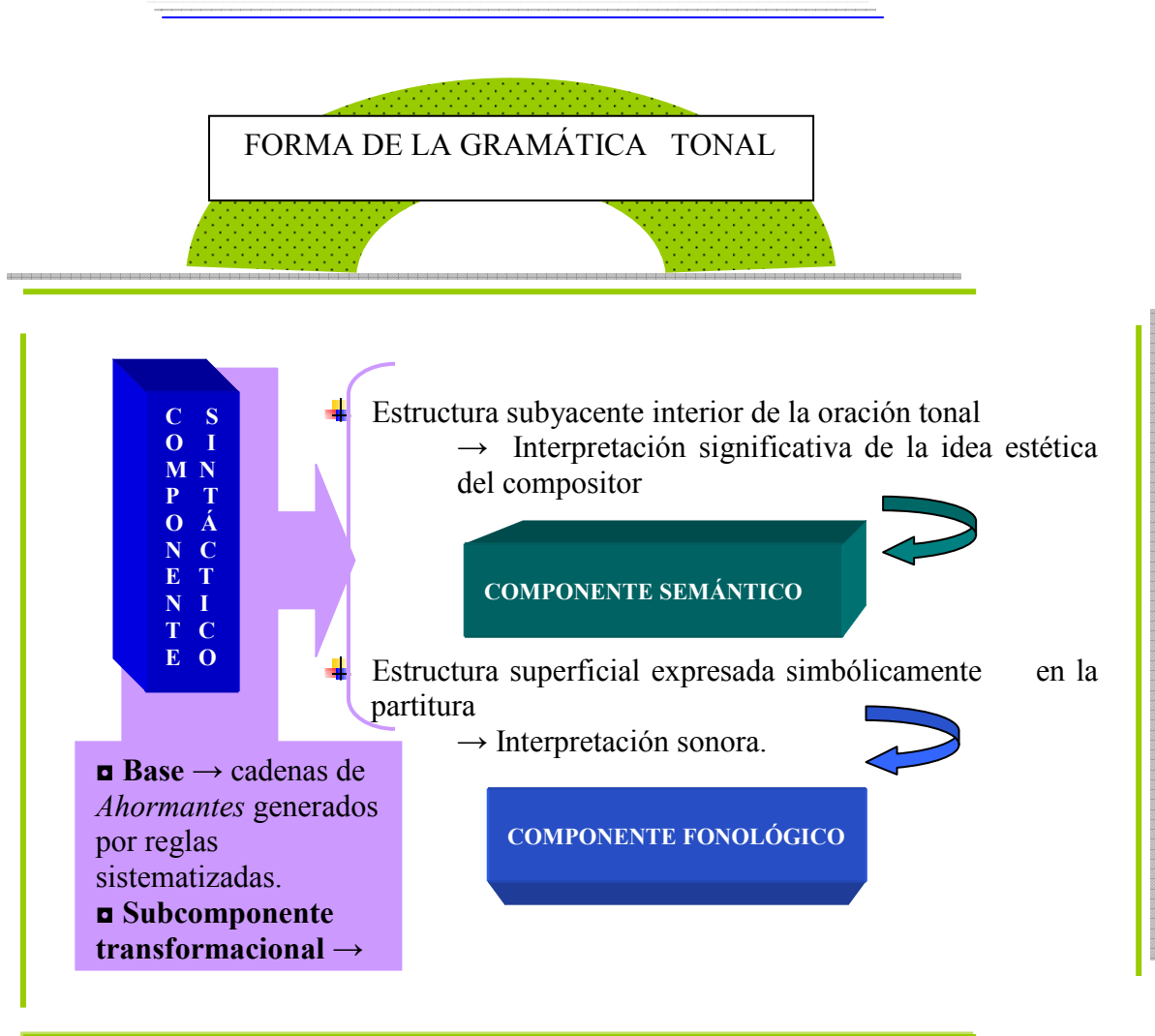


Figura 1.

Tema.
Andante

p

T SII D T SII D

Moderato

p

SI D T SDD D

T

Figura 2.

CLARINETTO in B \flat

Figura cursiva

Figura recursiva

fondo

op.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

B

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Clarinet in B-flat and Piano. The score is divided into several systems. The first system features a Clarinet part and a Piano accompaniment. The Clarinet part has a red box labeled 'Figura cursiva' above it and a green box labeled 'Figura recursiva' below it. The Piano part has a grey box labeled 'fondo' below it. The second system continues the Piano accompaniment with a red box above the treble clef staff. The third system shows the Clarinet part with a red box above it and the Piano part with a red box above the treble clef staff. The fourth system features the Clarinet part with a red box above it and the Piano part with a red box above the treble clef staff. The fifth system shows the Clarinet part with a red box above it and the Piano part with a red box above the treble clef staff. The sixth system features the Clarinet part with a red box above it and the Piano part with a red box above the treble clef staff. The seventh system shows the Clarinet part with a red box above it and the Piano part with a red box above the treble clef staff. The eighth system features the Clarinet part with a red box above it and the Piano part with a red box above the treble clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 3.

BILIOGRAFÍA

- CHOMSKY, NOAM. *Essays on Form and Interpretation*. 1977. Trad. española. *Ensayos sobre forma e interpretación*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1982, (pág. 189).
- HOFSTADTER, DOUGLAS, R. (1979), *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Trad, esp. del original. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. Ed. Basic Books Inc.. Tusquets Editores, S.A. Barcelona. 2003. 8ª edición
- NIQUE, CHRISTIAN. (1975), *Initiation méthodique à la grammaire generative*. Librairie Armand Colin. 1974. Traducción castellana, *Introducción metódica a la gramática generative*. Ed. Cátedra. Madrid.
- PAGNINI, MARCELLO (1982). *Estructura literaria y método crítico*. Ediciones cátedra, S.A. Madrid. 3ª edición.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. (1980) *Lingüística estructural*. Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 22. Ed. Gredos. Madrid. 1969. 2ª ed. 1ª reimpresión.. Tomo II.
- RUWET, NICOLAS. *Introducción a la gramática generativa*. Trad. Esp. *Introduction a la grammaire générative*. Ed. Gredos. Madrid. 2ª ed. 1978.
- SCHLEGEL, AUGUST WILHELM. (1963), *Sprachen und Poetik*. Stuttgart . W. Krolhammer Verlag. II. *Die Kunstlehre*. 1801. Stuttgart.
- VERA LUJÁN, AGUSTÍN. (1992), *Aspectos sintáctico-semánticos en la sufijación*. Colección Maior.56. Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia. 1987. 1ª reimpresión.