

SEMÁNTICA INTERLINGÜÍSTICA.
LOS CONCEPTOS DE SIGNIFICADO,
DESIGNACIÓN Y SENTIDO
EN UNA SEMIÓTICA DE LA MÚSICA

Juan Miguel González Martínez

Son muchos los planteamientos que desde hace tiempo se han formulado sobre la base de la semántica musical. Y a pesar de las profundas diferencias existentes entre ellos, parece haber siempre una idea común: los procesos de significación musical tienen un carácter especialmente complejo. Ya hemos llamado la atención en otras ocasiones sobre esta cuestión (cfr. González Martínez, 1997: 44 y ss.). El carácter indeterminado y esencialmente polisémico del signo musical parece impedir la definición de unos valores semánticos precisos y estables, especialmente en comparación con el signo verbal. A esto se une el carácter marcadamente autorreferencial de la música, su tendencia a «referirse a» sí misma (y sólo a sí misma) aun cuando sea supuestamente incapaz de «significar» algo (y quizá precisamente por eso). Todo esto ha supuesto en muchos casos incluso la negación total de la dimensión semántica de la música o su reducción a aspectos meramente anecdóticos. Más aún, en una dicotomía forma *vs.* contenido erróneamente planteada, la música ha sido explicada como juego de formas sin sentido o como una estructura con un sentido exclusivamente formal.

Esta complejidad, además, se refleja en la constante utilización de una terminología que resulta imprecisa y llega a ser confusa, y en el intento, explícito o no, de muchos autores por aclarar y precisar dicha terminología¹. En este contexto, el término genérico de *significado* resulta de muy poca utilidad debido a su ambigüedad y a la cantidad de conceptos que engloba. Es necesario el recurso a una serie de nociones y términos que definan cada una de las diversas dimensiones del contenido de las estructuras musicales y eviten las constantes contradicciones que se plantean cuando, a pesar de negar la existencia de un proceso sónico y de la dimensión semántica de la música, se admite cierta capacidad expresiva o comunicativa y se acepta incluso la adquisición de significados bajo determinadas circunstancias excepcionales. Estas contradicciones se resuel-

¹ Osmond-Smith propone el término «sense» como opuesto a «meaning» del mismo modo que otros hablan, aunque no son conceptos equivalentes, de «endo-semantic» y «exo-semantic» (Bright), «sens» y «signification» (Granger), «grammatical sense» y «lexical sense» (Springer), «absolute meaning» y «referential meaning» (Meyer), etc.

ven cuando se cuenta con una idea precisa de qué es en realidad lo que entendemos por significado musical. Frecuentemente el problema es que precisamente cuando usamos este concepto genérico nos estamos refiriendo en cada caso a cuestiones muy diferentes.

La utilización, en el estudio de la música, de procedimientos de la semiótica lingüística viene avalada básicamente por la existencia de similitudes en diversos aspectos de las obras literarias y musicales y por el interés de los resultados obtenidos hasta ahora. La lingüística, en tanto que instrumento semiótico, como conjunto de procedimientos de estudio de una realidad sígnica y método de análisis de los procesos de la comunicación, aporta instrumentos y procedimientos válidos para el desarrollo de una teoría general de los signos y, por tanto, también para la semiótica musical, siempre que se tengan presentes las diferencias entre las dos realidades objeto de estudio (cfr. González Martínez, 1992).

Por ello proponemos atender a los tres ejes básicos del «significado», la «designación» y el «sentido», definidos en el ámbito lingüístico por Eugenio Coseriu² para el contenido de las unidades verbales:

la designación es, precisamente, la referencia a lo extralingüístico como tal, ya se trate de un 'estado de cosas' real o de un contenido de pensamiento ('estado de cosas' en cuanto pensado). El significado es el contenido dado en cada caso por la lengua empleada en el acto de hablar. Y el sentido es el particular contenido lingüístico que, en un determinado acto de hablar (o en un «texto»), se expresa por medio de la designación y del significado y más allá de la designación y el significado como tales (Coseriu, 1971b: 247).

Estos tres conceptos nos van a permitir delimitar tres tipos de contenido musical cuya distinción es estrictamente metodológica, puesto que en los textos musicales los tres aparecen de manera simultánea, pero va a resultar enormemente útil para comprender lo que se configura como el universo conceptual y los modos de significar de la música³.

² Eugenio Coseriu (1921-2002) es considerado por muchos el lingüista más importante de la segunda mitad del siglo xx. Sin él la lingüística actual no sería lo que es y, aun así, todavía quedan muchos aspectos de su obra pendientes de recibir la consideración que merecen. Esta tipología puede encontrarse en COSERIU (1971a: 283-286; 1966: 53-54, nota 4; 1976: 220 y ss.; 1971b: 247 y ss.; 1971c: 135 y ss.; 1975: 206 y ss.), cfr. asimismo GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1988).

³ Otros autores se han planteado esta cuestión con anterioridad, aunque no en estos términos. Por ejemplo, David OSMOND-SMITH (1971: 109-110) lo hace de manera intuitiva cuando llama la atención sobre aquellos casos, que él considera excepcionales, en los que una estructura musical adquiere cierta forma de significado: aquellos casos raros en los que una estructura musical adopta las funciones denotativas de un signo [*significado*], las connotaciones sociológicas que adquiere la música según la forma en

1. SIGNIFICADO

El *significado* es el contenido de una expresión en cuanto dado en una lengua y por la lengua misma. Es el contenido que se atribuye a una unidad dentro del sistema de una lengua como integrante estructural de dicho sistema. Es, por así decirlo, el significado que aparece en el diccionario. Contiene el ser de las cosas pero no la aplicación a los entes, que es precisamente la *designación*. En cierto sentido equivale al *interpretante inmediato* de Peirce (Jakobson, 1974: 7-10). Es todo aquello que el significante denota por sí mismo, independientemente de sus usos particulares en determinados contextos y circunstancias de enunciación.

Nos encontramos, sin duda, ante el aspecto más problemático del contenido musical. Y el problema es doble: por un lado se plantea si existe realmente algo que podamos llamar *significado* de las unidades musicales, y por otro, y en caso afirmativo, es necesario precisar las especiales características de ese *significado*, especialmente en comparación con el de las unidades verbales. Es innegable la dificultad de determinar unidades musicales con valor semántico en el nivel de los *significados* sistemáticos. De entrada tendemos a decir que la música carece de este tipo de contenido⁴. En este nivel, raramente encontramos una relación *signans/signatum* simple y estable. Ante un fragmento musical determinado, difícilmente podremos delimitar un significado concreto para cada uno de sus elementos constituyentes, fundamentalmente por la manera en la que éstos convergen e interactúan y por la propia configuración estructural del discurso musical en el que la simple coexistencia o simultaneidad de unidades implica una redefinición de dichas unidades. A veces es posible: un toque de campanas, una pausa, etc. Pero no es lo habitual. Ahora bien, aquí radica la especificidad de la semántica musical. Las posibilidades semánticas de la música vienen dadas precisamente por esa ausencia de determinación en el nivel del *significado*. Imprecisión significativa se convierte así en virtualidad significativa. La música, la más expresiva de todas las artes, es la que más se resiste a determinaciones conceptuales predefinidas⁵. La

que es usada o las estructuras musicales pensadas para crear un impacto emocional específico [*sentido*], y el intento ocasional de simular otros eventos extra-musicales o función de signo icónico [*designación*]. Vladimir KARBUSICKY (1986: 430), por su parte, alude al conocimiento empírico que tenemos, por un lado, de ciertas estructuras musicales «that have more 'sense' than 'significations' or 'denotations'», como por ejemplo una fuga, y, por otro, de estructuras «in which significations or even denotations dominate», aludiendo como ejemplo a la música programática.

⁴ «... in music we have an unconsummated symbol, a significant form without conventional significance» (LANGER, 1942: 195).

⁵ «... ce qui paraît spécifique à la musique, c'est l'extrême liberté de toute variation: si la poésie est un langage libéré du poids utilitaire de la prose, la part linguistique de la musique semble une poésie libérée des associations phonétiques et sémantiques

monosemización y la resolución de la ambigüedad tiene lugar en otros niveles (cfr. González Martínez, 1997: 48 y ss.).

Pretender realizar un inventario de unidades musicales con un significado preciso asociado, a la manera de un diccionario, implica no entender cómo se configura la música en tanto que instancia semiótica. No podemos precisar el significado de un redoble de timbal o un acorde determinado en cada una de sus actualizaciones pero es que no es así como funciona la música. Cuando se pretende «verbalizar» la música, cargar de *significado* sus elementos constitutivos mínimos, se limitan sus posibilidades en el ámbito de la *designación* y del *sentido* y se desvirtúa la esencia del discurso musical. El sentido textual no es algo que venga aportado exclusivamente por la suma de los significados abstractos de las unidades que lo constituyen. No es así ni siquiera en la poesía y mucho menos en la música⁶. Además, en el caso del lenguaje, nos encontramos con *significados* definidos en una lengua y por una lengua determinada, mientras que en el caso de la música tendemos a entrar en el dominio de los universales. Una lengua natural es una realidad cultural en cuya definición cuentan una serie de delimitaciones espacio-temporales, y socio-culturales fundamentales. Así, tan difícil como encontrar un *significado* para una unidad musical que se mantenga estable en todas sus actualizaciones será encontrar una unidad significante/significado común a diferentes lenguas naturales. En muchos casos, al igual que hablamos de determinado fenómeno en francés o en español, será interesante hablar de determinado fenómeno en la música del Barroco italiano o en la música serial, considerando las determinaciones estilísticas y sus implicaciones espacio-temporales y socio-culturales. En tal caso sí podemos encontrar formas significantes con un significado asociado relativamente preciso. Por ejemplo, en el Barroco, según la retórica de los afectos, un sonido agudo indica altura y por extensión, montaña, cielo, etc.; un sonido grave, un valle, el infierno; el semitono cromático, pena y dolor; pausas repentinas, silencio o muerte, etc.

préétablies. On sait depuis longtemps que des gens comme Mallarmé enviaient à la musique cette liberté» (MACHE, 1970: 86). «les mots de la langue ont une signification reçue, un sens dénoté et consigné dans les dictionnaires. Leur signification est un obstacle à la signifiante poétique, à la productivité textuelle, à son ambivalence ou sa polysémie constitutive» (ESCAL, 1987: 63-64).

⁶ «First of all, there is no system of notes whose function is to signify certain concepts and feelings. In music one cannot say 'father', 'mother' or 'filial love'. Besides, even if a sound dictionary of this kind existed, the mutual relations between signs in music would be so different from those in the spoken language that it would be easy to see that notes have no signifying function» (SUPIÈLE, 1971: 206). «The musical details which are interpreted as signs standing for specific states of mind —joy, sadness, etc.— do not permit the making of a musical vocabulary containing a list of well-defined pairs of signs and meanings. Instead, each case requires an individual interpretation» (KNEIF, 1973: 211).

Además de todo lo visto, el problema es diferente si entendemos el *significado* como «posibilidad de *designación*». La *designación* viene posibilitada por el *significado*. En cierto sentido podemos reducir el problema del *significado* a las convenciones de significación necesarias y suficientes para efectuar los procesos significativos que se establecen sobre la base de la *designación* y el *sentido*, del mismo modo que podemos decir que la determinación de las intensiones precede y funda las posibilidades de uso extensional (Eco, 1984: 80).

Hay rasgos formales, significantes musicales, poseedores de *significados*, tanto motivados como convencionales, que permiten que dicha *designación* se dé. En este sentido hay que entender que no se comunican *significados* sino que se habla a través de ellos. El «contenido comunicado» de un texto consta exclusivamente de *designación* y *sentido* (Coseriu, 1976: 224). Pero, tanto si hablamos de *significados* sistemáticos como de posibilidades de *designación* nos encontramos en las unidades del discurso musical con unos valores sémicos subyacentes que posibilitan el despliegue semántico que tiene lugar en los demás niveles. Son estos *significados* a los que recurren los compositores de todos los tiempos cuando, por ejemplo, utilizan la dimensión rítmica de su música como elemento expresivo, conscientes del valor convencional que sus oyentes les van a asociar en el momento de la escucha. En obras como *Anacreon* de Rameau o *Il Combattimento...* de Monteverdi, los movimientos lentos denotan valores como ternura, tristeza o cansancio, los rápidos alegría o vitalidad, los muy rápidos agitación o violencia, como los propios autores indicaron en su día.

Podemos estar de acuerdo en que un elemento musical (un acorde, un motivo, un timbre determinado...) puede significar muchas cosas, puede ser vehículo de significación de innumerables contenidos, pero no puede significar «cualquier cosa»⁷. Dicho de otro modo, tiene un potencial designativo no muy preciso (y eso es lo que amplía sus posibilidades) pero desde luego no infinito y sí determinado por muy diversos factores culturales, estructurales, psico-físicos y perceptivos. Por poner un ejemplo, entre los diversos valores sémicos que se asocian habitualmente al timbre del oboe está el de /pastoril/. Un compositor sabe que puede recurrir a dicho elemento formal para generar un efecto de sentido determinado (ambiente bucólico) sobre la base de dicho valor sémico. Esto no implica que dicho *sema* resulte pertinente en todas las actualizaciones del citado timbre. Podemos usar el oboe despojado por completo de dicho valor⁸. Tampoco

⁷ Cfr. con la postura de KNEIF (1973: 211): «the relationship between music and meaning is ambiguous to the extent that would be insupportable in verbal communication. Notably, this relationship has an infinite synonymy as well as infinite homonymy as characteristic features».

⁸ A veces esto puede resultar difícil. Véase el caso de las campanas expuesto por Boulez y que comentamos en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1997: 82-83.

implica que sólo a través del timbre del oboe se pueda generar dicho efecto de sentido. Sin ir más lejos podemos usar la flauta de una manera similar⁹. Ahora bien, comparemos el timbre del oboe con el de la tuba y veremos que hay una profunda diferencia en lo que a posibilidades designativas se refiere, precisamente por la ausencia en el timbre de la tuba del valor sémico antes considerado. Ni las características puramente sonoras del instrumento ni la imagen cultural que nos brinda de él la tradición lo permiten. Hay unas determinaciones culturales que adquieren ciertos instrumentos a través del uso en determinados contextos y que proporcionan determinados *semas* que pueden influir en la configuración de sus posibilidades designativas y virtualidades semánticas en general¹⁰.

De este modo se ve que la indeterminación no es tan exagerada. Se trata de un significado variable pero dentro de ciertos límites. Las categorías semánticas asociables a determinadas formas difieren sustancialmente de una repartición aleatoria, y si las respuestas que provocan en los receptores derivan efectivamente de esas formas, se infiere entonces la posibilidad de establecer ciertas relaciones de *significado* con carácter constante (cfr. Imberty, 1975: 87). Esto reduce la infinidad a numerosa y variada pluralidad. Se trata de considerar el significado como un «campo de posibilidades». Nada está totalmente predeterminado pero todo depende de la diferente capacidad de las diversas unidades musicales de generar determinados valores semánticos. Y en este sentido, una disonancia *fortissimo* en el viento metal será tan indefinida como sustancialmente diferente a una consonancia en *pianissimo* en la cuerda. Resulta imposible atribuir el mismo valor a ambas desde el punto de vista del *significado*. En último extremo, si no podemos decir con exactitud lo que una forma sonora significa, sí podremos decir lo que claramente no significa. Como sostiene Eco (1990), después de que un texto haya sido producido, es posible hacerle decir muchas cosas, pero es imposible hacerle decir lo que no dice.

En relación con todo lo dicho hasta ahora resulta especialmente interesante la postura que mantiene Gino Stefani en varios de sus trabajos en los que pone de manifiesto la existencia de contenidos semánticos con un carácter sistemático, equiparables a los que hemos definido en el eje del *significado*. Así, a la pregunta de si existen unidades sígnicas en música, Gino Stefani responde: «si potrà dare una risposta diversa da quella più comune, secondo cui in musica non vi sono unità segniche salvo eccezioni ben delimitate e non normative come le imitazioni onomatopeiche, le citazioni di eventi sonori, i leitmotive wagneriani» (Stefani, 1975a: 80). En este sentido Stefani habla, por ejemplo, de ciertas estructuras rítmicas como de matrices rítmico-métricas que no tienen sólo un carácter

⁹ Por ejemplo, Claude Debussy en *Prélude à l'après midi d'un faune* utiliza ambos instrumentos con ese valor.

¹⁰ Ya hemos tratado este fenómeno en GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1997: 80-83).

genérico simple sino que constituyen unidades culturales precisas, unidades materiales bien definidas que ciertos códigos y convenciones culturales asocian a determinados significados (entre los cuales: aceleración métrica, progresión, acumulación, intensificación, interrupción, suspensión...). Se trata, en definitiva, de unidades sígnicas de doble cara, significante-significado. En la observación de los hechos musicales, el paso del plano formal al semántico consistirá, entre otras cosas, en explicitar las convenciones culturales o códigos que en un continuo musical permiten delimitar unidades sígnicas, elementos significantes que reenvían a significados (cfr. Stefani, 1975a: 79 y ss.). También considera lo que él llama «intonazione recitativa» como «una unità culturale che ha una struttura materiale definita e un campo de funzioni e significati che per quanto ampio è in fin dei conti circoscritto» (Stefani, 1976: 100 y ss). Stefani se preocupa por explicar la comprensión de una serie de fenómenos musicales en tanto que hechos culturales, precisando el código que fundamenta dicha comprensión, el sistema de convenciones que definen funciones y significados con un carácter sistemático, independientemente de las circunstancias particulares de actualización¹¹.

Posteriormente, parte de la idea de que los intervalos musicales son elementos significantes para estudiar el significado del intervalo de octava¹². Sobre la hipótesis de que éste es una «*unità significativa di tipo linguistico*», en la que se da cierto vínculo entre el plano de la expresión y el del contenido, desarrolla un modelo teórico de indudable interés que pone de manifiesto una serie de valores sémicos determinados para el intervalo de octava, consecuencia de la suma y la interacción de valores proporcionados por un núcleo lógico, profundo, y una serie de articulaciones que tienen lugar en un primer nivel, sistemático o gramatical, antes de considerar el segundo nivel, el del discurso-texto musical. Las categorías semánticas consideradas en este primer nivel implican un funcionamiento sintáctico-semántico «*come può esserlo quello di una radice lessicale o una categoria grammaticale, o un paradigma compositivo intemporale*» (Stefani, 1984: 146). El autor llega a hablar, en relación con el intervalo de octava descendente,

¹¹ «Per il nostro scopo, che è di riscontrare la presenza del codice che unifica la comprensione dei diversi fatti culturali in esame, ci basta un primo rapido inventario in cui funzioni e significati vengono equiparati e non già smistati secondo selezioni di contesto e circostanza» (STEFANI, 1976: 107). Más adelante añade: «Il campo dei contenuti della nostra unità culturale si è certo allargato annettendo nuovi contesti e circostanze quindi denotazioni e connotazioni; ma si è visto come i significati o, che per noi fa lo stesso, le funzioni principali rimangono sempre alla base: lettura, annuncio, meditazione di tipo impersonale» (1976: 109).

¹² «l'intervallo di ottava ha un suo senso, conosciuto da Verdi e da noi, precedente al suo impiego in questa o quell'opera, questo o quell'autore, e più o meno omologabile e componibile con il senso di certi contesti musicali e di certe circostanze extramusicali, verbali e teatrali, ad esempio» (STEFANI, 1984: 145).

«di una unità di significato a statuto *lessicale* —come dire una ‘parola musicale’», lo que le lleva a plantear la posibilidad de delimitar «una serie di ‘accezioni’ costanti e prevalenti dell’ottava, da elencare come in un ‘dizionario’» (1984: 150).

En definitiva, parece claro que una semántica musical como representación sistemática, que sólo tenga en cuenta los significados convencionales, que dependen del significado sistemático de las unidades musicales, pero no todos los significados situacionales o indirectos que pueden inferirse a partir de ellos, tendría un valor muy reducido. Se construiría como un diccionario y sólo explicaría un ‘significado literal’, con todas las dificultades y limitaciones que hemos visto. Pero a la inversa, no parece adecuado hacer lo contrario y actuar como si esos *significados* no existieran. Se debe, pues, completar esa semántica de manera que contenga entre sus reglas de significación instrucciones pragmáticamente orientadas. Hay que formular un modelo capaz de integrar, en parte o totalmente, semántica y pragmática, pasar de lo que se concibe como un conciso *diccionario*, a lo que es un sistema complejo de *competencias enciclopédicas*, un universo creativo, de producción de sentido (cfr. Eco, 1984: 89-91).

2. DESIGNACIÓN

Otro tipo de contenido lo constituye la *designación*, en tanto que referencia a la realidad en un acto de hablar y en una situación concreta. Hemos pasado de lo universal del *significado* a lo particular de las referencias individuales y concretas, de los hechos de lengua a los de discurso. Esas «posibilidades designativas» que dijimos que suponen los *significados* en cuanto tales, se actualizan para servir de puente, de lazo de unión, entre el lenguaje y «lo real», entre el modo de organización de la experiencia humana por medio de las lenguas y la propia realidad extradiscursiva. Si el *significado* se entiende como «posibilidades de designación», la *designación* ha de ser considerada como «lo posibilitado por el *significado*». Y si bien las posibilidades designativas de una unidad cualquiera son muy amplias, también es cierto que tienen unos límites, impuestos por el propio *significado* de la unidad. La *designación* no coincide con el *significado* pero se da a través de los *significados*, como hemos visto anteriormente.

Hablaremos de *designación* en música cuando nos encontremos con unidades que pongan en funcionamiento cierta capacidad de hacer referencia a un estado de cosas u objeto de la realidad, independientemente de que seamos capaces de definir un *significado* sistemático para ellas¹³. Hay que tener muy claro que esta capacidad viene definida por la propia configuración de los códigos

¹³ «dans la musique, champ de signifiante et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c’est le corps» (ESCAL, 1987: 63-64).

musicales que resulten pertinentes en esa circunstancia concreta y no por los fenómenos de la realidad, y que ésta sólo nos interesa en la medida en la que aparece integrada en la propia música como un valor semántico. Cuando este tipo de contenido lingüístico o musical (la *designación*), entendido como «referencia a la realidad» pasa a identificarse con la propia realidad nos salimos, según el caso, del lenguaje o de la música, para entrar en el mundo extralingüístico y extramusical, lo cual excede nuestro ámbito de interés. Nos interesa cómo Vivaldi o Beethoven hacen referencia a ciertos motivos de la naturaleza, por ejemplo, pero no nos interesa esa naturaleza sino como elemento conceptual de orden cultural que se integra en la significación musical de la obra de esos autores¹⁴.

Éste es el nivel de sentido del que participa en mayor medida lo que se conoce como «música descriptiva»¹⁵ y en el que tienen cabida toda una serie de fenómenos como: elementos icónicos e indexales, referencias extramusicales de todo tipo (onomatopeyas, sinestesias...), referencias musicales de carácter deíctico (incluidos fenómenos como la anáfora y la cita), etc. En lo que se refiere al discurso musical, tanto si se trata de hechos de naturaleza convencional como analógica, se puede hablar de posibilidades designativas que frecuentemente permiten actualizar un proyecto representativo determinado. Éste se constituye como elemento generador básico de la obra en tanto que forma significativa, con valor estructural y como responsable de su particular configuración, de manera independiente o asociada con elementos verbales textuales o paratextuales. Esta posibilidad, lejos de negar su especificidad al discurso musical, se constituye como una más entre sus múltiples virtualidades semánticas¹⁶. Un compositor se puede plantear la posibilidad de aludir de manera representativa a determinados aspectos de la realidad mediante su obra, siempre y cuando integre de manera creadora dicha pretensión en un discurso musical coherente, gobernado por los mecanismos estructurales propios del texto musical, en tanto que instancia semiótica y proceso artístico con naturaleza propia (cfr. González Martínez, 1997: 102-117).

En relación con este aspecto se puede decir que nos movemos entre los dos polos del simbolismo de base estrictamente convencional y la representa-

¹⁴ Usando la terminología de MORRIS (1938: 17-19), podemos decir que en relación con el signo nos interesa el «designatum», que no es una cosa sino una categoría objetiva, una clase de objetos que puede tener muchos miembros, uno o ninguno; pero no el «denotatum» como miembro de esa clase que existe realmente. En general, el problema de la referencialidad es tan amplio que excede los límites de este trabajo. Cfr., entre otros: ECO, 1968: 76 y ss.; 1980: 76 y ss.

¹⁵ Sobre los valores descriptivos en la música, cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1997: 102-117.

¹⁶ «Moreover, when it explicitly imitates extramusical sounds —as in birdcalls, wind and thunder, and the like— or is established as part of the tradition of Western musical iconography, a musical pattern may denote quite specific kinds of events, actions, and ideas in the extramusical world» (MEYER, 1973: 242-243).

ción analógica, dado que no todos los fenómenos sobre los que se basa la *designación* musical tienen la misma naturaleza. Es útil recordar la división peirceana entre *índices*, *iconos* y *símbolos*, establecida de acuerdo con una jerarquización de los tipos de relación existentes entre *signans* y *signatum* de las diversas unidades signícas consideradas¹⁷.

Generalmente se admite que la música es especialmente apta para designar mediante elementos formales que tienen cierto carácter analógico que los asocia claramente con el fenómeno designado, a través de: imágenes acústicas, representaciones cinéticas (movimiento, dirección, velocidad...), correlaciones dinámicas y referencias espaciales (dimensiones, extensiones, traslaciones...), entre otras¹⁸. Algunos elementos musicales participan, sobre la base de ciertos procesos perceptivos comunes, de algunas de las condiciones perceptivas que caracterizan a determinados fenómenos, especialmente acústicos, de la realidad. Esto posibilita, a través de un proceso de selección de determinados rasgos relevantes por medio, fundamentalmente, de códigos de reconocimiento y de representación de carácter convencional, la constitución de un vínculo icónico o indicador a través del cual se establece una equivalencia entre un elemento musical y un rasgo pertinente del código de reconocimiento empleado. Así se obtiene una estructura perceptiva susceptible de ser identificada con la experiencia de la realidad denotada por iconos e índices, lo que permite a éstos constituirse como vehículo de significación de dicha realidad, de manera aparentemente analógica pero de carácter esencialmente convencional. Es difícil encontrar representantes puros de alguna de las tres categorías. El mismo Peirce indica que todo signo es, a la vez y en diverso grado, icono, índice y símbolo¹⁹. De hecho, la convención, a través de los esquemas culturales, está en mayor o menor medida presente en todos los rasgos semánticos generados por el discurso musical y verbal, y tanto índices como iconos participan en mayor o menor medida de esta cualidad. Lo normal es que se den elementos de las tres modalidades en una relación dinámica, combinados en diverso grado y cuyo predominio vaya cambiando, dependiendo de la situación, el contexto, la actitud perceptiva, la intencionalidad comunicativa, etc. El ejemplo que utiliza Vladimir Karbusicky es lo suficientemente ilustrativo:

The call of a cuckoo is an acoustic picture of the bird, thus an icon. But it can also be understood as an index 'Spring is here!' In another context, it can symbolize the

¹⁷ Sobre esta distinción, cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1997: 127.

¹⁸ «In the mimetic sphere both strata of reality which correspond on its material media — sounds and their time organization— are accessible to music. In the first case we speak about *sound painting*, while in the second case, it is question of various kinds of *movement characteristics*. It is especially this form of mimesis that finds wider application in music than has so far been generally admitted» (JIRÁNEK, 1973: 35).

¹⁹ En relación con la música, cfr. MOLINO, 1975: 44-45.

whole of nature. This is the way in which it is found in Beethoven's Pastoral Symphony (Karbusicky, 1983: 25).

En otro orden de cosas, podemos incluso considerar los mecanismos designativos y su función deíctica como un elemento fundamental en la propia configuración estructural de la obra y la base de la definición del propio concepto de estilo y muchos de los fenómenos de intertextualidad²⁰. En el interior del texto musical es una constante el establecimiento de asociaciones entre los diversos momentos que lo constituyen. Esto no solamente garantiza su unidad y coherencia sino que además es frecuentemente lo que define su estructura. Cada variación establece un vínculo con el tema en el que se basa del mismo modo que los episodios de desarrollo en la forma sonata reenvían a los temas de la exposición de los que derivan. Al mismo tiempo, en el texto musical hay una serie de elementos formales que establecen una compleja red de mecanismos asociativos con las demás obras junto a las que integran una determinada corriente estilística. De este modo, ciertos elementos formales de un texto hacen referencia a esos mismos elementos presentes en otras obras y contribuyen a la propia definición del estilo. Esto incluye la designación de *estilemas* propios de otros estilos. En la obra de Bach (pensemos en la *Suites* para tecla) son frecuentes los rasgos que designan la música alemana, italiana o francesa que en ese momento el autor está asimilando en la construcción de su propio estilo. Y cuando Debussy utiliza una sucesión de cuartas o quintas paralelas, está designando la música medieval (*organum*). Otras veces los mecanismos intertextuales se hacen explícitos en la forma de citas. En la novena de sus *16 variaciones sobre un tema de Schumann*, Brahms inserta una cita literal de Schumann y en la décima hay una alusión a una composición de Clara, a quien están dedicadas las variaciones. Recordemos asimismo cómo Berlioz, Liszt, Rachmaninov o Saint-Saëns, entre otros, citan la secuencia *Dies Irae* con un claro valor designativo.

En este sentido son varios los autores que distinguen entre dos dimensiones, que podríamos llamar endocéntrica y exocéntrica, en los procesos de significación en el discurso musical, de tal modo que la segunda vendría definida en mayor medida por aspectos designativos.

Así Ivo Supièix (1972) distingue entre «analogías formales», es decir, musicales (establecidas entre el signo mismo y el contenido significado), en las que se basa la expresividad musical; y las «analogías materiales», estrictamente acústicas, cuya existencia se limita a la reproducción musical de fenómenos sonoros

²⁰ «if pastiche and quotation function by iconic mechanisms, then so do the reciprocal influences between composers that form the style of a period, and, naturally, the 'quotation' (i.e., repetition and modification) of themes within and individual work». (OSMOND-SMITH, 1974: 275-276).

extramusicales en la música descriptiva. A esta distinción subyace la que diferencia entre un «sens intelligible» y un «sens musical», el primero de ellos de carácter extra-musical y relacionado con la «expression». De forma paralela distingue, asimismo, entre valor expresivo y valor estético de la música, así como entre música expresiva y música pura. Su conclusión se podría resumir de la manera siguiente: «Toute forme esthétique doit avoir un *sens* qui l'anime. Dans la musique pure ce sens animateur, quant à l'origine de l'oeuvre, est purement musical, mais dans la musique expressive ce sens provient d'une impression extra-musicale, d'un sentiment ou d'une pensée» (1972: 194). Henri Pousseur (1971: 15), de manera similar, habla de una diferencia radical entre contenidos «extrínsecos» (referidos a realidades exteriores a la música) y contenidos «intrínsecos» (como por ejemplo un campo de impresiones, emociones y otros hechos psíquicos o imaginarios, exclusivamente reservados a la experiencia musical y sus modos de expresión, intraducibles, por tanto, a otro lenguaje).

Normalmente en estos casos los autores tienden a privilegiar la dimensión endocéntrica, las relaciones intrínsecas, como específicas del discurso musical, en virtud de ese carácter autorreferencial al que nos referíamos al principio, llegando incluso a considerarlas de forma exclusiva²¹. En otros casos, sin embargo, nos encontramos con posturas más profundas, dispuestas a contemplar todas las posibilidades significativas de la música, incluyendo las designativas en cualquiera de sus manifestaciones, tanto si se orientan hacia el dominio intradiscursivo como hacia lo extramusical. Un ejemplo lo encontramos en Roman Jakobson (1968) y sus conceptos de semiosis musical introversiva y extraversiva, aunque este autor se inclina, por considerar que el componente referencial está ausente o es mínimo, sea cual sea el tipo de música considerada²². Eco Tarasti (1986b: 446-450), por su parte hace una aplicación a la música de las categorías

²¹ «But in music the representation of extra-musical elements by means of formal analogy has had at best a somewhat modest development [...] Instead, music has extensively developed the manipulation of what might be termed intra-musical formal analogy, which is to say the establishment of thematic material and its subsequent variation and development» (OSMOND-SMITH, 1973: 45). «Direct imitations of or reference to sound outside the framework of musical discourse (programmatic or onomatopoeic ingredients) are extremely rare. Most elements of musical code seem to 'refer' to (a) nothing outside themselves, (b) their occurrence in similar guise in other music, or (c) their own contextual position in the piece of music in which they occur» (TAGG, 1983: 285-286). Cfr. lo que afirma Eco refiriéndose al sentido específicamente musical (ECO, 1959: 431-432): «ma questo è il significato proprio del discorso musicale, e non è referenziale, ma interno alla struttura, incorporato nell discorso (diremmo: il *sens*, l'autonoma direzione del discorso, non un preteso mondo esterno cui il discorso si riferisca)».

²² «dans la musique les questions de rapports intrinsèques prévalent sur les tendances d'ordre iconique» (JAKOBSON, 1974: 17).

interoceptivas y exteroceptivas de Peirce, lo que implica un interesante estudio de la semántica de la forma musical que considera simultáneamente cierto tipo de relaciones estructurales de naturaleza semántica en el interior del texto y la relación del texto con la realidad circundante, y además, la relación entre ambos aspectos. Jean-Jacques Nattiez (1978), en este sentido y citando también a Jakobson, habla de «una escala de grados de la significación musical, desde los significantes más denotativos hasta los hechos musicales cuya única referencia es el remitir a otro hecho musical en el interior de una misma obra» (1978: 298). Como conclusión recordamos que Leonard Meyer analiza con bastante acierto las diferencias entre lo que él llama las posturas «absolutista» y «referencialista» y afirma: «In spite of the persistent wrangling of these two groups, it seems obvious that absolute meanings and referential meanings are not mutually exclusive: that they can and do coexist in one and the same piece of music» (Meyer, 1956: 1). Y más abajo sostiene tajantemente: «the musical theory and practice of many different cultures in many different epochs indicates that music can and does convey referential meaning» (1956: 2).

3. SENTIDO

Hablar de sentido implica situarse en el nivel textual y considerar el suplemento de contenido textual específico que se suma al significado conceptual y a la referencia designativa en cada acto de habla.

Incluso podemos hablar de sentido cuando, como hemos visto antes, la delimitación de significados sistemáticos y designaciones precisas resulte problemática. Muchos autores adoptan esta actitud. Benveniste (1969) distingue entre dos posibilidades de significación: la semiótica (las unidades significantes, los signos articulados, tienen cada uno su significado propio, como el caso del lenguaje verbal), y la semántica (ninguna unidad es por sí misma significativa aunque el conjunto sí está dotado de significación), e incluye a la música en esta segunda categoría. De manera similar, Barthes (1975) habla de una primera y segunda semiologías. En el caso de la música, la primera se ocuparía de las unidades constituyentes (notas, escalas, acordes...), mientras que la significación musical propiamente dicha sería competencia de una segunda semiología, y sería en la definición semiológica del texto donde la música como tal encontraría su lugar²³. Michel Imberty, siguiendo a H. Lefebvre, critica la confusión entre sentido y significación y atribuye aquél a la música: «l'oeuvre musicale a un sens, mais n'a pas de signification» (Imberty, 1975: 91) por cuanto no se pueden definir las relaciones entre significante y significado de la misma forma que en el

²³ Cfr. ESCAL, 1987: 67, donde se cita a ambos autores.

lenguaje verbal. Vladimir Karbusicky incluye los fenómenos semánticos en la música dentro de procesos formales que no permiten considerar a las formas musicales como signos y pone de manifiesto la ausencia de conceptualización existente. Sin embargo afirma: «They are sense carrying *musical artifacts* rather than referential signs or representations» (Karbusicky, 1986: 433), y los considera como elementos formales a los que determinamos verbalmente de acuerdo con su situación en la estructura musical, sobre la base de sus relaciones contextuales. Por citar un autor más en la misma línea, Raymond Monelle habla en relación con la significación musical de «a meaningfulness without meaning, a semiosis unburdened with truth-references or metaphysics or the spectre of hypostasis» (Monelle, 1996: 249).

Éste es quizá el tipo de contenido más interesante en relación con el texto artístico y, por tanto, en el ámbito musical, puesto que nos permite comprender las fuerzas integradoras del discurso y su valor artístico²⁴. Resulta más adecuado manejar el concepto de *sentido*, entendido como instancia semántica del ámbito textual y determinado contextualmente en el proceso enunciativo. Tanto en el texto literario como en el musical, significantes y significados se constituyen como un nuevo significante para el *sentido* del texto (Coseriu, 1977: 253-254). «El sentido es, entonces, el objeto específico de la investigación, en cuanto que sobre él se eleva todo el edificio formal del texto artístico» (Talens, 1978: 30). Sin comprensión de toda la estructura no puede haber comprensión de las unidades-significaciones²⁵. Se trata de hacer «una semiótica no de los significados sino de la operación de significar» (Talens, 1978: 45).

Es en la dimensión discursiva cuando tiene lugar el proceso semiótico que instituye al texto como objeto poseedor o generador de sentido. Los rasgos estructurales nos revelarán unos valores semánticos más definidos cuanto mayor sea el nivel de organización en el que nos situemos. La práctica totalidad de las unidades constituyentes del discurso musical adquieren su auténtico sentido al integrarse en la dinámica discursiva junto a las demás que constituyen el discurso como realidad semiótica²⁶. Al situarnos en el nivel discursivo no sólo nos situamos en el nivel de integración máximo sino también en el de funcionamiento efectivo.

Pero es aquí también donde el problema alcanza su mayor grado de complejidad ya que entran en juego diversos factores pragmáticos, como los derivados de la

²⁴ «Until now the main task in musical semiotics has been the distinction of the smallest significant units, but at the same time the study of the connections among these units has been omitted, i.e., the integrative forces of musical discourse has not been taken into account» (TARASTI, 1979: 1794).

²⁵ Idea de Lotman recogida en TALENS, 1978: 23.

²⁶ «the clearest and most convincing results are found when experienced musical tension is studied in relation to *structural categories and phenomena of a combined and integrated sort*» (NIELSEN, 1986: 499).

influencia de los contextos (con-textos y co-textos)²⁷ y las peculiaridades de cada instancia enunciativa concreta. El texto artístico implica la construcción compleja de un sentido y se encuentra formando parte de un complejo entramado de relaciones, establecidas con los participantes en el acto de enunciación, con otros signos, con el mundo, etc.; y todas estas relaciones son elementos de sentido (Talens, 1978: 42). El sentido textual no es algo que venga aportado, o por lo menos no de forma exclusiva, por el significado abstracto de las unidades que lo constituyen. No es la suma de todas esas significaciones parciales, sino que viene dado, más bien, por la resultante de la combinación de todas esas unidades significativas en forma de enunciados concretos actualizados en determinadas situaciones y bajo determinadas circunstancias enunciativas. Todo esto influye en el sentido textual tanto o más que dichas significaciones individuales y abstractas y bastará que cambie uno de estos elementos para que se pueda dar una sensible variación semántica global. Se puede decir que por encima de la estructura textual existe una «super-estructura» perceptiva e interpretativa constituida por la interacción de sus elementos esenciales con los del contexto en el que se integra. Los procesos de significación se plantean de forma totalmente distinta cuando se pasa del nivel abstracto de los paradigmas sistemáticos al más concreto de las realizaciones discursivas. Ya se ha visto cómo las formas musicales, consideradas en abstracto, guardan un inmenso potencial semántico de carácter, a la vez, indeterminado y polivalente. Es en la actualización discursiva de dichas formas cuando esa virtualidad significativa se convierte en acto de significación y es el contexto el que proporciona los elementos necesarios para que dicho acto se materialice de forma efectiva, aportando unas coordenadas de referencia dentro de las cuales adquiere pleno sentido el enunciado. La significación musical consiste en una compleja red de interpretantes (en el sentido de Peirce). En cada circunstancia particular esos interpretantes toman pesos jerárquicos variables y se les añaden otros de carácter contextual (cfr. Nattiez, 1978). Es así como se añade toda una serie de elementos que aportan nuevos valores a los que poseían las formas virtualmente significantes antes de ser actualizadas²⁸. Y es el propio texto, en su

²⁷ Sobre los conceptos de contexto, cotexto y circunstancia, cfr. Eco, 1979: 26-29. «Un contexto es una clase de ocurrencias de cadenas o grupos de expresiones (pertenecientes a uno o más sistemas semióticos simultáneamente); se define en cambio como *cotexto* a la ocurrencia actual y concreta de un miembro de esa clase» (Eco, 1984: 87). Sobre el contexto en el ámbito lingüístico puede consultarse COSERIU, 1956; VAN DIJK, 1977 y LYONS, 1981: 173 y ss.

²⁸ «In una melodia coesistono *virtualmente* tutte le funzioni, ma [...] l'una o l'altra di esse può emergere grazie a *contesti e circostanze di rinforzo*» (STEFANI, 1987b: 138). En otro lugar, en relación con el segundo nivel, el del discurso-texto musical Stefani habla de «un senso virtuale, un potenziale di senso che i contesti musicali e le circostanze extramusicali (verbali, teatrali, ecc.) possono sia neutralizzare (del tutto?) sia rinforzare e arricchire di nuove componenti compatibili con il modello» (STEFANI, 1984: 148).

actualización discursiva, el que proporciona ciertos mecanismos necesarios para su correcta interpretación²⁹.

Podemos decir entonces que, desde un punto de vista sistemático, las unidades musicales poseen una serie de *significados* con un carácter altamente indeterminado y polivalente, difícil de precisar, y unas posibilidades designativas asociadas a dichos *significados*. Cuando pasamos al nivel discursivo, a una instancia enunciativa concreta, dichos valores semánticos latentes entran a formar parte del mecanismo de producción del *sentido* textual en relación con el esquema de pertinencia fundamental que va a determinar el texto mismo³⁰. Algunos de ellos son potencias sin actualización, son neutralizados por otros o simplemente no resultan pertinentes. Otros, por el contrario, interfieren entre sí y se integran con los que surgen en la instancia enunciativa como suplementos de sentido textual³¹. Tiene lugar simultáneamente una compleja red de procesos de generación de sentido, que proporcionan toda su riqueza semántica al discurso musical, y procesos de monosemización, que limitan y concretan el potencial significativo virtualmente infinito de las unidades musicales como tales (González Martínez, 1997: 44-69).

4. CONCLUSIONES

Podemos considerar que una semántica de las unidades sgnicas y una pragmática de los enunciados son dos perspectivas complementarias. «No se puede pensar en el signo sin verlo de alguna manera caracterizado por su destino contextual, pero no se puede explicar por qué alguien comprende determinado acto lingüístico si no se analiza la naturaleza de los signos que dicho acto contextualiza» (Eco, 1984: 34). En el caso de la música el estudio del nivel de las unidades constitutivas mínimas realizado a priori aportará, en principio, poca información, puesto que el momento fundamental del proceso de atribución de *sentido* no se realiza en el nivel de las unidades constitutivas mínimas, sino en el de la actualización discursiva, mediante estrategias textuales globales. Partiendo de aquí se puede ver de qué manera cada unidad significativa se constituye como

²⁹ «Habría, aquí, que distinguir entre comunicación y significación, en el sentido en que un texto comunica no sólo lo que explícitamente emite el emisor sino lo que el propio texto, en su desarrollo, va produciendo como sentido añadido» (TALENS, 1978: 32).

³⁰ En relación con esta idea del texto como esquema de pertinencia, cfr. STIERLE, 1975: 121-122.

³¹ «il rapporto segnico è condizionato da quello discorsivo, non meno di quanto quello discorsivo sia condizionato da quello segnico (oltre che dal sintattico). Ogni monema non è un segno con significato proprio, ma può essere (costituire) molti segni, entro la totalità dei discorsi in cui può correre» (SEGRE, 1979: 39).

elemento coadyuvante en el desarrollo del proceso que tiene como meta la consecución de dicho *sentido* textual, si bien cada una lo hará en distintos niveles y de maneras asimismo bien distintas.

En el *lied* de Schubert *Der Tod und das Mädchen* (D. 531) el insistente motivo que representa la muerte, igual que cuando lo oímos en la campana de una iglesia, tiene un *significado* muy preciso en nuestra tradición cultural. La cita que hace Bach del coral de Lutero *Eine feste Burg* en la cantata BWV 80 para representar la Reforma y que cien años después retomará Mendelssohn con el mismo sentido en su *Sinfonía de la Reforma* es un ejemplo de *designación*, al igual que la referencia al canto de los pájaros (*La Pastoral* de Beethoven o *La Primavera* de Vivaldi), al rumor de un río (*Die Forelle* D. 550 de Schubert), o al movimiento de las olas del mar (*En bateau* de Debussy). El efecto que crea Beethoven en el inicio del «Finale» de su primera sinfonía con sus cinco «salidas falsas» en la escala de do hasta convertirse en el primer tema, o el que crea con el uso de timbales y trompetas en el recitativo del «Agnus Dei» (compases 164 y ss.) de la *Missa solemnis* (op.123), donde la denotación explícita de lo militar queda anulada por el contexto y en cambio entran en juego otra serie de connotaciones, pueden ser explicados atendiendo al concepto de *sentido*.

Cuando se habla del carácter asemántico de la música, cuando se atiende a sus valores descriptivos y cuando se dice que genera una determinada atmósfera, suelen estar implícitos, respectivamente, el problema de la indeterminación en el nivel de los *significados*, sus posibilidades en el ámbito de la *designación*, y los valores de *sentido* que se generan en el nivel discursivo. Se trata entonces de tres niveles semánticos, totalmente compatibles pero con sus características específicas. A nuestro modo de ver las nociones planteadas por Eugenio Coseriu en el ámbito lingüístico son instrumentos muy válidos en una semiótica de la música. No sólo aportan precisión terminológica en el desarrollo de nuestro trabajo sino que, además, permiten un mejor conocimiento de la naturaleza de la semántica musical y su funcionamiento en torno a los tres ejes definidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1975). «Rasch». En *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, KRISTEVA, J.; MILNER, J-C & RUWET, N. (eds.), pp. 217-228. París: Éditions du Seuil.
- BENVENISTE, Émile (1969). «Sémiologie de la langue (1)». *Semiotica*, 1, 1, pp. 1-12.
- CHATMAN, S., ECO, U., KLINKENBERG, J.M. (ed.) (1979). *A Semiotic Landscape/Panorama sémiotique*. («Approaches to Semiotics, 29»), La Haya: Mouton.
- COSERIU, Eugenio (1956). «Determinación y entorno». En *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, (3ª edic., 1973), pp. 282-323.

- (1966). «El lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual». En COSERIU, 1977: 34-65.
- (1971a). *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos, 1981.
- (1971b). «La 'situación' en la lingüística». En COSERIU, 1977: 240-256.
- (1971c). «Semántica y gramática». En COSERIU, 1978: 128-147.
- (1975). «El estudio funcional del vocabulario. (Compendio de lexemática)». En Coseriu, 1978: 206-238.
- (1976). «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción». En COSERIU, 1977: 214-239.
- (1977). *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos.
- (1978). *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos.
- ECO, Umberto (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1975.
- (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- ESCAL, Françoise (1987). «Roland Barthes: Fragments d'un discours sur la musique». *Semiotica*, 66, 1/3, pp. 57-68.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1988). «La sinonimia. Problema metalingüístico». *Anales de Filología Hispánica*, 4, 1988-1989, pp. 193-210.
- (1992). «El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria». En *Semiótica y modernidad*, Jose M.^a PAZ GAGO (ed.), vol. II, pp. 491-501. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1994.
- (1997). *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- IMBERTY, Michel (1975). «Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale». *Musique en Jeu*, 17, pp. 87-109.
- JAKOBSON, Roman (1968). «Le langage en relation avec les autres systèmes de communication». En JAKOBSON, 1973: 91-103.
- (1973). *Essais de linguistique générale II*. («Arguments, 57»), París: Minuit.
- (1974). «Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique». En CHATMAN, ECO & KLINKENBERG, 1979: 3-18.
- JIRÁNEK, Jaroslav (1973). «The development and present situation of the semiotics of music in Czechoslovakia». En STEFANI, 1975b: 27-39.
- KARBUSICKY, Vladimir. (1983). «The index sign in music». *Semiotica*, 66, 1/3, 1987, pp. 23-35.
- (1986). «'Signification' in Music: A Metaphor?». En TARASTI, 1986a: 430-444.

- KNEIF, Tibor (1973). «Once more 'meaning' in music». En STEFANI, 1975b: 208-213.
- LANGER, Susanne K. (1942). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art.* («Mentor Books»), Nueva York: New American Library, 1956.
- LYONS, John (1968). *Introducción en la lingüística teórica.* Barcelona: Teide, 1971.
- MÂCHE, François-Bernard (1970). «Methodes linguistiques et musicologie». *Musique en Jeu*, 5, 1971, pp. 75-91.
- MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: The University of Chicago Press.
- (1973). *Explaining Music.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- MOLINO, Jean (1975). «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en Jeu*, 17, pp. 37-62.
- MONELLE, Raymond (1996). «What is a musical text?». En TARASTI, 1996: 245-260.
- MORRIS, Charles (1938). «Fondements de la théorie des signes». *Langages*, 35, 1974, pp. 15-21.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1978). «Los fundamentos teóricos de la función de interpretante en semiología musical». En *Imagen y lenguajes.* V.S. ZAVALA *et al.*, pp. 271-301. Barcelona: Edit. Fontanella, 1981.
- NIELSEN, Frede V. (1986). «Musical 'Tension' and Related Concepts». En TARASTI, 1986a: 491-513.
- OSMOND-SMITH, David (1971). «Music as Communication: Semiology or Morphology?». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, II, 1, 1971, pp. 108-111.
- (1973). «Iconic relations within formal transformations». En STEFANI, 1975b: 45-55.
- (1974). «Problems of terminology and method in the semiotics of music». *Semiotica*, 11, 3, pp. 269-294.
- STEFANI, Gino (1975a). «La scansione incitativa». En STEFANI, 1987: 79-99.
- (ed.) (1975b). *Actes du premier congrès internationale de sémiotique musicale.* Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale.
- (1976). «L'intonazione recitativa arcaica». En STEFANI, 1987: 100-125.
- (1984). «Intervalli: tra grammatica e lessico». En STEFANI, 1987: 145-159.
- (1987). *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale.* Palermo: Sellerio.
- STIERLE, Karlheinz (1975). «¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción». En *Estética de la recepción.* J.A. MAYORAL, (ed.), pp. 87-143. Madrid: Arco Libros, 1987.
- SUPICIC, Ivo (1971). «Expression and Meaning in Music». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, II/2, 1971, pp. 193-211.
- (1972). «Sens et non-sens en musique». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, III/2, 1972, pp. 187-197.

- TAGG, Philip (1983). «Musicology and the semiotics of popular music». *Semiotica*, 66, 1/3, pp. 279-298.
- TALENS, Jenaro (1978). «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión». En *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. J. TALENS et al., pp. 17-60. Madrid: Cátedra.
- TARASTI, Eero (1979). «Towards a Structural Semantics of Music: Reflections on the Logic of Musical Discourse». En *Semiotics Unfolding*. Borbé, TASSO (ed.), III, pp. 1.791-1.798. («Approaches to Semiotics, 68»), Berlin-Nueva York-Amsterdam: Mouton, 1984.
- (ed.) (1986a). *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*. («The Semiotic Web», 1986), Berlín-Nueva York-Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.
- (1986b). «Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music». En TARASTI, 1986a: 445-459.
- (ed.) (1996). *Musical Semiotics in growth*. Imatra-Bloomington: Indiana University Press-International Semiotics Institute.
- VAN DIJK, Teun A. (1977). *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid: Cátedra, (5ª edic., 1995).