

Palabra

La **N**arratología  
**G**eneral y los Tres  
Modos de **E**xistencia  
de la **N**arrativa  
en **M**úsica



## General Narratology and the Three Forms of Existence of Narrative in Music.

Marta Grabocz.

Translated from French into Spanish by: Alberto Leongómez H.

## A Narratologia Geral E Os Tres Modos De Existencia Narrativa Em Música

Marta Grabocz

Tradução a o Frances: Alberto Leongómez H.

Marta Grabocz

Traducción del Francés:  
Alberto Leongómez H.

### Introducción

#### Examen de la Narratología Gener desde el punto de vista de la narrativa musical

Toda vez que comencé a formularme preguntas – a partir de los años 80 – sobre las formas musicales y sus relaciones con la narración, desde 1998 me he esforzado por delinear – bajo el epígrafe de “tres modos de existencia de la narrativa en música” – un esquema de los grandes tipos de narración que se manifiestan en la historia de la música<sup>1</sup>. Al avanzar en esta reflexión, me encuentro hoy en día ante el problema – o la oportunidad excepcional – en que se encuentra actualmente la evolución de la narratología general misma, esto es, una explosión y un renacimiento fulgurantes de la teoría y del análisis narrativo<sup>2</sup>. Antes de hablar de las tres categorías mencionadas en el título, y estimulada por ese florecimiento de las investigaciones en narrativa, trataré de presentar brevemente el contexto general en el que mis categorías encuentran su origen, sus parentescos y su eventual inspiración.

En nuestros días, ningún narratólogo se aventuraría a intentar definir la narratología o a trazar su historia, ya que, siguiendo el ejemplo de Ansgar Nünning, cada persona competente está con-

1. A manera de ejemplo, ver los artículos de este volumen publicados originalmente en 1998: “Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música”, en Costin Miereanu et Xavier Hascher (dir.), *Les Universaux en musique*, Paris, Publications de la Sorbonne (1998). Así mismo, « Les théories du récit d'après Paul Ricoeur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », en Claude Amey et al., *Le Récit et les arts*, Paris, L'Harmattan, (1998).
2. Una de las pruebas más irrefutables de esta proliferación de nuevas aproximaciones en el campo de los estudios narrativos, lo constituye la existencia, desde el año 2003, de la colección « Narratologia » de la editorial Walter de Gruyter (Berlin, New York): Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie, editado por Fotis Jannidis, John Pier, Wolf Schmid. Con un consejo editorial internacional, la colección, que produce en el 2008 su décimo-quinto volumen, reúne a investigadores que publican en los grandes centros europeos de la narratología, como el « Interdisciplinary Center for Narratology » de la Universidad de Hamburgo, el seminario y el equipo de « Narratologies contemporaines » del CRAL en la EHESS (Paris), el Departamento de Literatura comparada de la Universidad de Paris III, el « European Narratology Network », etc. Los sitios de Internet [www.vox-poetica.org](http://www.vox-poetica.org), [www.icn.uni-hamburg.de](http://www.icn.uni-hamburg.de) y [www.narratology.net](http://www.narratology.net) están dedicados a la presentación de esta sorprendente evolución de la narratología en Europa, así como también el sitio americano [www.projectnarrative.osu.edu](http://www.projectnarrative.osu.edu).

vencida de que “toda tentativa de éste género está destinada al fracaso”<sup>3</sup>. Por otra parte, cualquier observador honesto no dejará de notar que la reflexión narratológica contiene una sorprendente cantidad de *dicotomías*.

1) *La primera dicotomía*, que nos atañe de cerca, es de naturaleza cronológica. David Herman y otros (como, por ejemplo, Gerald Prince), desde cerca de 1999, establecen una diferencia entre la *narratología estructuralista* de los años 60-80, también llamada “clásica”, y la *nueva narratología*, que se ha dado en llamar “post-clásica”<sup>4</sup>. En su citado artículo, Ansgar Nünning presenta, confrontándolas en forma de columnas, las características de esas dos narratologías. No citaré aquí sino algunas oposiciones. La narratología “clásica” está centrada en el texto, mientras que la “post-clásica” lo hace en el contexto. La una pone su acento en la teoría, en la descripción formalista y la taxonomía de las técnicas narrativas, mientras que la otra lo hace en la aplicación, las lecturas temáticas y las evaluaciones saturadas ideológicamente. En la primera, el objeto de estudio principal se refiere a los trazos, las características del texto, mientras que en la segunda, es la dinámica de los procesos de lectura (estrategias de lectura, elecciones interpretativas, reglas de preferencia) lo que constituye el principal objeto de estudio. La primera establece una gramática del relato y una poética de la ficción, la otra se ocupa de poner en funcionamiento útiles y herramientas analíticas en la actividad de la interpretación. Aquella se sirve del paradigma formalista y descriptivo, ésta del paradigma evaluativo e interpretativo. Aquella subraya los trazos universales presentes en todas las narraciones, ésta lo hace con la forma particular y con los efectos de la narración individual<sup>5</sup>.

Haciendo eco a los autores precedentes, y refiriéndose siempre a las narratologías clásica y post-clásica, John Pier afirma la existencia de los mismos tipos de dicotomías:

Si bien es cierto que algunos narratólogos de los años sesenta buscaban un modelo general de los contenidos narrativos (la *fábula* de los formalistas rusos), inspirándose en las categorizaciones de la lingüística estructuralista, tentativas más recientes se apoyan en las investigaciones en lógica modal, inteligencia artificial o en las ciencias cognitivas. En su conjunto, *el acento hoy en día recae menos sobre los binarismos, las taxonomías o los trazos universales de las narraciones, aunque se siguen consagrando importantes trabajos a las tipologías de las narraciones, a la focalización/perspectiva/punto de vista, al estilo indirecto libre, etc., que sobre la narración como conjunto holístico o como proceso dinámico que implica el acto interpretativo*<sup>6</sup>.

2) *Otra dicotomía importante*, que crea implícitamente nexos con el mundo musicológico, es la tensión que existe entre la así llamada *narratología “temática”* (que estudia el contenido) y la “formal o modal” (que se interesa en la forma de las narraciones). Esta distinción ya sería explícita desde los trabajos de Tzvetan Todorov y Gérard Genette<sup>7</sup>. En un caso, la narratología se propone estudiar *el universo evocado por el discurso*, en el otro, la narratología estudia *textos*. Existirá una complementariedad en los primeros artículos programáticos de Roland Barthes y de Todorov, así como en las obras de síntesis de Seymour Chatman, Gerald Prince y Shlomith Rimmon-Kenan<sup>8</sup>. La prolongación de esta dicotomía será el análisis de la narración como *historia* y el estudio del relato como *discurso* (el conflicto entre los eventos narrados y el discurso que los narra). Es inútil recordar que esta bipartición entre narratología “temática” (aquella del contenido) y narratología del discurso (estructural o formal), coincide con la tensión existente entre la música y la musicología, y desde mediados del siglo XIX, *entre estética del contenido y estética formalista*.

3. Ansgar Nünning, « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents, de la critique et des propositions pour des usagers futurs du terme », Francis Berthelot y John Pier (dir.), *Narratologies contemporaines*, actas de los seminarios del CRAL, por aparecer en 2009. La versión inglesa de este artículo apareció en Tom Kindt y Hans-Harald Müller (dir.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, coll. «Narratologia», no 1, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2003, p. 239-277.

4. David Herman, « Introduction : Narratologies », in D. Herman (ed.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.

5. Cf. A. Nünning, *op.cit.*, figura nº 1, página 4 del artículo en francés.

6. Dicho así por John Pier (co-redactor de la colección *Narratología*), en el sitio “vox poética” en 2005, en una entrevista con A. Prstojevic : [www.vox-poetica.org/entretiens/pier.html](http://www.vox-poetica.org/entretiens/pier.html) (subrayado de la autora).

7. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, Paris-La Haye, Mouton, 1969 ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; el capítulo « Discours du récit » de este último será retomado y precisado en *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

8. Cf. el capítulo « Narratologie », redactado por Marielle Abrioux en el *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, bajo la dirección de swald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Seuil, 1995, p. 228-240. Las obras citadas : *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communications 8, 1966 ; Seymour B. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, 1978 ; Gerald Prince, *Narratology*, Paris-La Haye, 1982 ; Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*. *Contemporary Poetics*, London-New York, 1983, 2002.

3) Desde los años 1970 se detecta una *tercera dicotomía* entre *narratología general* y *narratología literaria*. Todorov substituye la sola narración verbal, o más precisamente literaria, por la multiplicidad de formas que puede tomar la narración (desde el mito hasta la obra pictórica, desde la tragedia hasta las formas cinematográficas, etc.)<sup>9</sup>. Si, pese a estas dicotomías, es aún posible acercarse a una posible definición de la narratología, citemos a Todorov, quien la considera sobre todo como *la ciencia que estudia el relato*<sup>10</sup>. En la actualidad, Nünning ha introducido una nueva mirada sobre el término “narratología”. Él propone (junto con David Herman, Monika Fludernik, etc.) la noción de *estudio de la narración* (o *estudios narrativos*), en cuanto categoría genérica poseedora de un sentido global y suficientemente amplio como para permitir todo estudio sobre la narración. Este término se descompone en dos categorías: 1) la *teoría de la narración* y 2) el *análisis y la interpretación de las narraciones*. En el interior de la primera, se situará en adelante el término *narratología clásica*<sup>11</sup>, como una de las ramificaciones de la teoría. Esta redefinición permitiría, por una parte, separar la *narratología* de las *teorías antropológicas, historiográficas, filosóficas y psicoló-*

*gicas de la narración*, mientras que, por otra parte, haría posible crear la cisura entre *narratología* y *análisis o interpretación de la narración*.

Una vez precisadas estas aclaraciones por parte de los narratólogos, trataré sin embargo de aportar algunas definiciones de la narratología provenientes de su práctica “clásica”, esto es, marcadas por la impronta del paradigma estructuralista, puesto que el enfoque músico-narratológico de mi trabajo se encuentra allí enmarcado. De acuerdo con Nünning y Jean-Marie Schaeffer, en el período de los años 60-80 la narratología conocía cuatro tendencias principales:

- 1) Teorías de la *semántica narrativa* (Lévi-Strauss, Greimas, Hénault, Klinkenberg, etc.).
- 2) Narratología orientada *hacia la historia*, hacia la *fábula*, esto es, un análisis con predominancia de la sintaxis (Todorov, Pavel, Bremond, etc.).
- 3) Narratología orientada *hacia el discurso*, estudiando la mediación y las formas narrativas (Genette, Stanzel, etc.).
- 4) Narratología de tipo *retórico, pragmático o hermenéutico*, apuntando hacia la síntesis (Ricoeur, Labov, etc.)<sup>13</sup>.

Por su parte, la pluralidad de modelos y de técnicas prueba también que resulta imposible formular una sola definición sintética. Así pues, en función de su pertinencia respecto a una narratología musical viable, y en función también de su correspondencia con los modos de existencia de la *narratividad\** en música, escogeré algunas de ellas, que me ocuparé de exponer en este artículo.

### 1) Definición general, “globalizante”

Dentro del proyecto semiótico que es el nuestro, la *narratividad generalizada* [...] es considerada como el *principio organizador* de todo discurso<sup>14</sup>.

Cuando se busca un *principio de organización global del discurso* que sobrepase la estructura de las frases, la lógica narrativa se impone como una de las soluciones que mejor pueden operar<sup>15</sup>.

La narratología puede definirse como una rama de la ciencia general de los signos – la semiología –, cuyo esfuerzo consiste en analizar el *modo de organización interna de ciertos tipos de texto*<sup>16</sup>.

9. Cf. Marielle Abrioux, op. cit., p. 230.

10. T. Todorov, Grammaire du Décaméron, op. cit.

11. Cf. A. Nünning, « Narratologie ou narratologies ? », op. cit., p. 19-20.

12. De acuerdo con Nünning, la narratología post-clásica actual poseería alrededor de cuarenta nuevas ramas, agrupadas alrededor de ocho ejes importantes, como, por ejemplo: 1) Aproximaciones contextualistas, temáticas e ideológicas; 2) Aplicaciones trans-medievales de la narratología; 3) Narratologías cognitivas, ancladas en la teoría de la percepción; 4) Deconstrucciones postmodernas; 5) Teorías de mundos posibles; 6) Teorías interdisciplinarias del relato; etc. (ver A. Nünning, op. cit., p. 11-17).

13. En lo concerniente a esta repartición en cuatro tendencias: A. Nünning, « Narratologie ou narratologies ? », op. cit., p. 7-8; y J.-M. Schaeffer, « L'analyse des fonctions » (especialmente « Grammaires du récit »), en Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit., p. 644-651.

\* N.del T. se impone aquí la utilización del neologismo, por demás ya presente en diversas traducciones de trabajos de Ricoeur, Genette, etc.

14. Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, artículo « Narrativité », p. 249 (subrayado de la autora).

15. Jacques Fontanille, La Sémiotique du discours, Limoges, PULIM, 2003, p. 86 (subrayado de la autora).

16. Jean-Michel Adam, Le récit, Paris, PUF, colección. « Que sais-je ? » (no 2149), 1984, p. 4 (subrayado de la autora).

## 2) Definición "minimal"\*

El relato propiamente dicho se origina al crear una conexión entre al menos dos proposiciones de base, siendo este nexo lógico, temporal o espacial<sup>17</sup>.

[...] todo objeto es narrativo, si éste es considerado como la representación lógicamente coherente de al menos dos eventos asincrónicos que no se presuponen o se implican mutuamente<sup>18</sup>.

La definición de Marie-Laure Ryan es la siguiente:

Yo propongo que se considere la significación narrativa [el sentido narrativo] como una construcción cognitiva o como una imagen mental, la cual sería producida por todo aquel que responde a un texto (en tanto que su "intérprete")<sup>19</sup>.

## 3) Definición que subraya "el acto transformador", la transformación semántica, el cambio de estado

Todorov propone la combinación del análisis sintáctico y paradigmático en la descripción de aquella categoría fundamental de la gramática narrativa que constituye la *transformación discursiva*<sup>20</sup>.

Ella [la lógica narrativa] permite, entre otras cosas, establecer los nexos a distancia, a veces enmascarados por la segmentación y la sucesión de las unidades textuales. [...] En un discurso, no es posible aprehender su sentido sino a través de sus transformaciones. Así pues, dado que todo relato reposa también sobre una *transformación semántica*, el establecimiento de la significación de un texto venía a ser indisoluble del estudio de su dimensión narrativa<sup>21</sup>.

Se podrá decir que existe *narratividad* cuando un texto describe, por una parte, un estado inicial bajo la forma de una relación de posesión o pérdida de un objeto valorado, y por otra parte, un acto o una serie de actos que producen un estado nuevo, exactamente inverso al estado de partida<sup>22</sup>.

(Ver también las definiciones de A.J. Greimas, P. Ricoeur, M-L. Ryan.)

## 4) Definición de la estructura narrativa tripartita (o cuatripartita, quinaria) que subraya la dimensión lineal, secuencial

A ejemplo de la definición de Anne Hénault (ver punto nº 3), numerosos teóricos – como P. Ricoeur, C. Bremond, J. Fontanille, P. Larivaille, etc. – subrayan las tres, cuatro o aun cinco etapas que describe la estructura de la narración.

La definición que Todorov [...] ofrece de la estructura narrativa – dice Louis Diguier – es de las más conocidas. *Esta estructura, también tripartita* [como aquella de Claude Bremond], *comprende un estado inicial, una transformación y un estado final*. En un nivel de análisis más refinado, se encuentran *cinco macro-proposiciones narrativas que están comprendidas en estas tres fases*: el relato ideal comienza por 1) una situación estable 2) que viene a ser perturbada por una fuerza dada. Así 3) surge el desequilibrio y 4) se intenta una acción para establecer 5) un equilibrio nuevo, diferente del primero<sup>23</sup>.

En este punto, Louis Diguier retoma el escenario quinario de Paul Larivaille (1974), que presenta "las cinco fases integradas en tres: I) Antes: 1) Equilibrio

\* N. del T. por no hallarse un equivalente preciso en español, emplearemos también este término – proveniente del inglés – sin traducción.

17. Todorov, citado por Jean-Marie Schaeffer, « Motif, thème et fonction », en O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 647.

18. Gerald Prince, versión francesa de su artículo « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », en John Pier y J. A. García Landa (ed.), *Narratologia*, no 12, Berlin, Walter de Gruyter, 2003.

19. Marie-Laure Ryan, « Introduction », en *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2004, p. 8.

20. J.-M. Schaeffer, « Motif, thème et fonction », en *Nouveau dictionnaire...*, op. cit., p. 648.

21. J. Fontanille, *La Sémiotique du discours*, op. cit., p. 87 (subrayado de la autora).

22. Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979, p. 143-144 (subrayado de la autora).

23. Louis Diguier, *Schéma narratif et individualité*, PUF, Paris, 1993, p. 63.

[Estado inicial]; II) *Durante* [Transformación]: 2) Provocación; 3) Acción; 4) Sanción; III) *Después*: 5) Equilibrio [Estado final]"<sup>24</sup>.

Respecto al relato de ficción, y haciendo un acercamiento con ayuda de los modelos de Greimas, Paul Ricoeur afirma los siguientes puntos:

Finalmente, todo el proceso dramático del relato puede ser interpretado como la inversión de una situación inicial, y puede ser descrito aproximadamente como la ruptura de un orden, en beneficio de una situación final, concebida como restauración del orden<sup>25</sup>.

La búsqueda es el resorte principal de la historia, por cuanto que ella separa y reúne la carencia y la supresión de la carencia<sup>26</sup>.

#### 5) *Definición de la estructura narrativa vertical (niveles jerárquicos)*

Greimas, Diguier y otros semiólogos afirman que la narración estaría jerarquizada verticalmente. Poseería así una estructura profunda, rigiendo las estructuras superiores: tal la estructura del modo de enunciación (léxico y sintaxis) y la estructura de figuración (los personajes y los actores).

Las estructuras narrativas pueden ser definidas como componentes constitutivos del nivel profundo del proceso semiótico<sup>27</sup>. [...] el relato está caracterizado por una estructura particular que lo establece como un todo coherente y signifiante. Esta estructura no se encuentra en la *superficie del discurso*, [...] y no debe ser confundida con la *estructura de los eventos (el referente diegético)* que son evocados en el relato. *La estructura narrativa se sitúa en un nivel más profundo*; ella le confiere una significación a los elementos de la superficie y a las informaciones diegéticas, en la medida en que es esa estructura la que los organiza en términos de funciones alrededor de una transformación o de la subversión de un estado inicial<sup>28</sup>.

24. Ibid.

25. Paul Ricoeur, « Pour une théorie du discours narratif », en Dorian Tiffeneau (dir.), *La Narrativité*, Paris, CNRS, 1980, p. 38-39.

26. Ibid., p. 41.

27. A. J. Greimas y J. Courtés, artículo « Narrativité », op. cit., p. 249.

28. L. Diguier, op. cit., p. 64 (subraya la autora).

## 6) Definición que subraya la dimensión de la configuración

Ciertos teóricos –como Todorov, Hénault, Ryan, Ricoeur, Diguier, etc.- han tomado siempre en cuenta dos dimensiones del relato y del discurso: la una sintagmática y lineal, la otra paradigmática y lógica. En 1979, Anne Hénault hace una clara distinción entre estos dos enfoques sobre la narración:

Pueden distinguirse dos puntos de vista, al tomar en consideración esta forma de encadenamiento que llamaremos “recorrido narrativo”: 1) *una perspectiva “lineal” o “sintagmática”* (que pondrá el acento en el encadenamiento de los elementos necesarios para que se dé el acto transformador [carencia, contrato, prueba]); 2) *el segundo punto de vista* que pide el análisis de un recorrido narrativo es “lógico” o “paradigmático”. Éste se limita a observar el nexo necesario que parece existir entre el estado inicial (posesión o carencia del objeto) y el estado final, que es el mismo, pero con la inversión del signo<sup>29</sup>.

Sin embargo, en 1980, Paul Ricoeur introducirá el elemento diacrónico en el análisis estructural que se observa en Greimas. Respecto a la mediación que opera el relato, dice Ricoeur: “La prueba [...] es la proyección ideal de una *operación eminentemente temporalizante*. [...] En este sentido, es la búsqueda lo que hace posible la intriga, es decir, la disposición de eventos susceptibles de ser “aprehendidos en conjunto”<sup>30</sup>. Gracias a ese elemento de la búsqueda (o de la intriga), Ricoeur introduce la noción de *dimensión de la configuración*:

Un trazo universal de todo relato, sea de ficción o no, es la conjunción de una *dimensión secuencial* y de una *dimensión configuracional*. Es esta conjunción o esta competición la que, según creo, constituye la estructura de base del relato. Éste puede entenderse como una totalidad temporal, si se pone el acento sobre el *factor de la configuración*, o como una sucesión ordenada, si se privilegia el *factor de la concatenación*. [...] El oficio de la inteligencia narrativa consiste en “comprender”, en el sentido original del término, tales encadenamientos ordenados de eventos, o tales totalidades temporales<sup>31</sup>.

## Narratividad y análisis musical

A lo largo del desarrollo de mis trabajos de análisis que se ocupan tanto de ciertas formas de sonata de los siglos XVIII y XIX como de las obras programáticas instrumentales del romanticismo tardío, y de igual manera en los que tratan obras contemporáneas, he podido establecer tres grandes esquemas-tipo de funcionamiento de las estrategias de la significación y de los aspectos narrativos en música. En esta aproximación, uno de los hilos conductores era la mirada global sobre las macro-estructuras de la historia musical de Occidente, establecida en 1990 por Vladimir Karbusicky. Los cinco [más uno] arquetipos son<sup>32</sup>:

### [0] Caos inicial]

29. A. Hénault, op. cit., p. 145 y 147.

30. P. Ricoeur, « Pour une théorie du discours narratif », en D. Tiffeneau (dir), La Narrativité, op. cit., p. 40-41 (subraya la autora).

31. Ibid., p. 41 (subraya la autora).

32. Vladimir Karbusicky, Kosmos-Mensch-Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen, Hamburg, Verlag Dr. R. Krämer, 1990, p. 195.

1) Producción al infinito (forma A, B, C, D, E, etc.)

2) Procedimiento de adición tectónica (forma A, A', A'', A''', etc.)

3) El retorno circular "eterno" (forma ABA-CADAEA, etc.)

4) Forma tripartita: punto de partida-desarrollo-retorno (o forma palindrómica: ABA' o ABCB'A', etc.)

5) Dramaturgia en cuatro actos: dramatización por finalidad imaginaria. Dicho de otra manera, se trata de la *reunión de la forma sonata* (ABA') con la *forma cíclica* (Allegro; Movimiento lento; Scherzo; Finale) mediante el recurso de la *forma de variaciones*: el punto culminante se sitúa en el cuarto estadio de la macro-estructura.

El segundo hilo conductor necesario para establecer los nexos con la narración era la *teoría de la significación*, que desde los años 80 emerge progresivamente en el dominio de la musi-

cológia. Para definir las unidades musicales que corresponden a los *significados*, los musicólogos de los países del Este de los años 70-80 habían utilizado el término de "entonación" (Asafiev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky). József Ujfalussy ofrece una definición de carácter histórico del término en mención<sup>33</sup>:

En la terminología actual, la *entonación* corresponde a las fórmulas, a los tipos de sonoridades musicales específicas cuyo sentido transmite un contenido humano o social, y que representan caracteres determinados en la urdimbre total de la composición; su destino se forma dentro de las grandes unidades musicales y dramáticas a la manera de los caracteres que se pueden observar en los dramas, y contribuye (*la entonación*) a exponer la imagen del mundo complejo del artista<sup>34</sup>.

Los musicólogos americanos y anglo-sajones han retomado las categorías de los siglos XVIII y XIX edificadas por Marpurg, Koch, Mattheson y A.B. Marx, llamándolas ahora "tópicos" (ver Ratner, Hatten, Tarasti, Agawu, etc.). La musicología cuya fuente de inspiración proviene de Greimas, por otra parte, utiliza categorías como "semas", "clasemas" e "isotopías" (Tarasti, Monelle, Hauer, Esclapez, etc.) para distinguir la extensión de diferentes dimensiones de los significados (la más pequeña es el *sema*, la más grande la *isotopía*, mientras que el *clasema* correspondería al nivel de la *frase* y del *período* musical de la época clásica y romántica).

En 1980, Leonard Ratner define el "tópico" (el *topos*, el "lugar común") de la siguiente manera<sup>35</sup>:

Gracias a sus contactos con el culto religioso, la poesía, el drama, el entretenimiento, la danza, las ceremonias, el mundo militar, la caza, y también con las clases populares de la sociedad, la música de comienzos del siglo XVIII desarrolló un reservorio de figuras características que ha

provisto de un rico legado a los compositores clásicos<sup>36</sup>.

Una segunda etapa de la reflexión musicológica sobre los significados, concernía a su estrategia de organización, a su modo de encadenamiento. Los investigadores han explotado diversos modelos que tenían todos en común las *oposiciones binarias* como punto de partida<sup>37</sup>. No obstante, esas estrategias de organización de los tópicos varían de una época a otra, de un estilo a otro, de la obra integral de un compositor a aquella de otro.

Así pues, será apoyándonos sobre la primera definición "globalizante" de la narratología general – aquella que habla del principio de organización interna del discurso y del texto – que denominaremos *narratividad musical al modo de organización de los significados en el interior de una forma musical*. Con el fin de distinguir las grandes categorías de organización de los significados

33. Ver la definición completa de la entonación ofrecida por J. Ujfalussy en el artículo precedente de éste volumen « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique »: glossaire.

34. József Ujfalussy, « Zene és valóság » [« Música y realidad »], en *Zenéről, esztétikáról* [Sobre la música, sobre la estética], Budapest, Zeneműkiadó, 1980 [primera publicación: Cahiers Universitaires, Budapest, 1978], p. 164 (traducción de Marta Grabocz).105. Ibid., p. 41 (subraya la autora).

35. Ver las otras definiciones de la noción de tópico y de nociones como el clasema, el sema, la isotopía, en el glosario del primer artículo de este volumen (« Bref aperçu... »).

36. Leonard Ratner, *Classic Music*, New York, Schirmer, 1980, p. 9.

37. Ver arriba mi artículo « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique », en el cual presento las diversas estrategias con esquemas de ayuda.

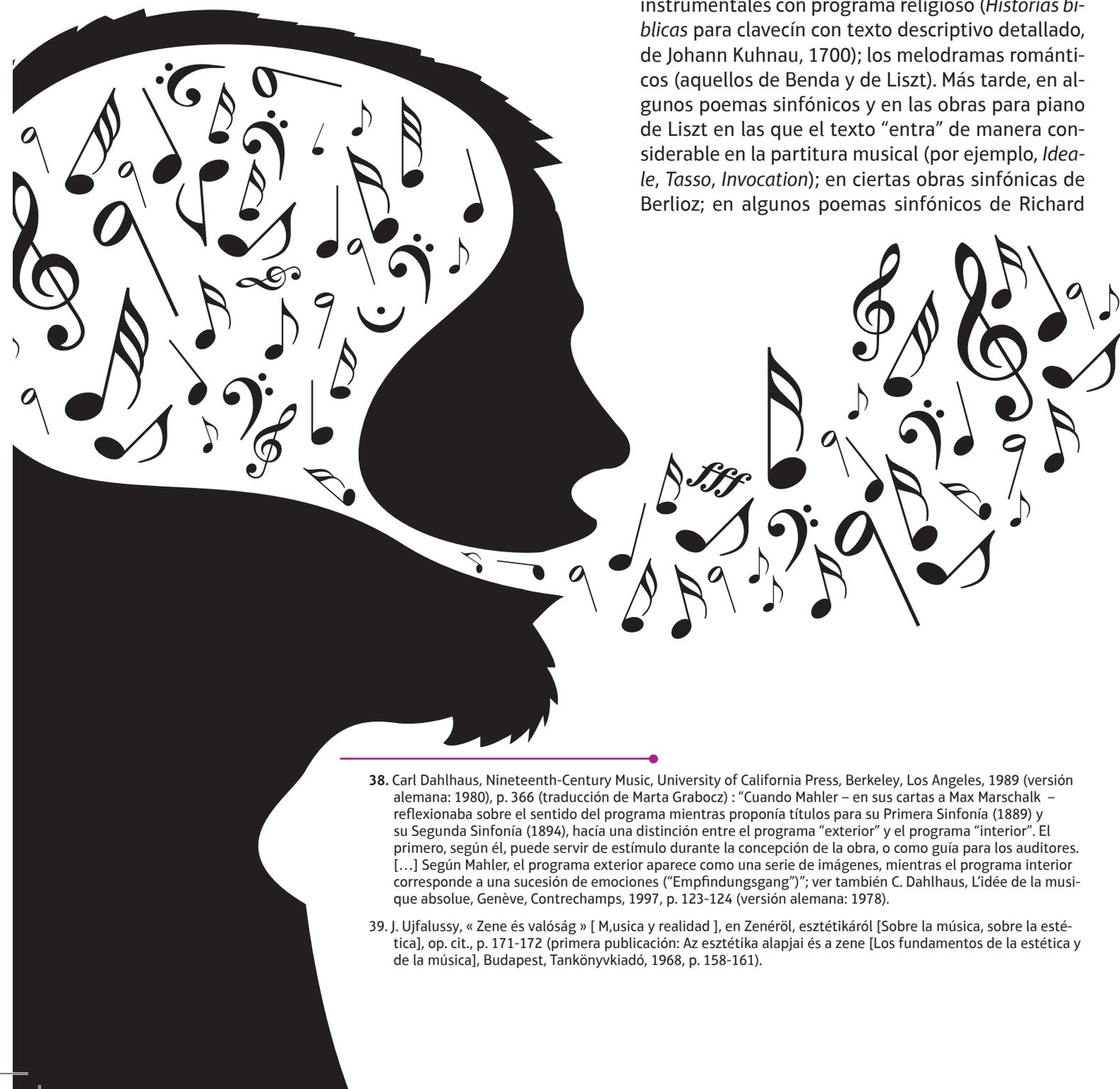
en la historia de la música occidental desde el período barroco, he recurrido a las nociones expuestas por Gustav Mahler (citadas por Carl Dahlhaus<sup>38</sup>), así como a aquellas del musicólogo húngaro József Ujfalussy<sup>39</sup> concernientes a la estética musical del Romanticismo: a saber, el “programa interior” y el “programa exterior”, ampliando esta dualidad a tres categorías.

### El programa narrativo exterior

En el caso que consideramos como “programa narrativo exterior”, la relación entre estructura musical

y programa extra-musical está caracterizada por la predominancia de este último. La macro-estructura musical renuncia a las reglas habituales de las formas musicales codificadas en beneficio de una secuencia de eventos musicales propuestos por un texto, por la descripción de una pintura, etc. La sucesión de caracteres musicales, el encadenamiento de los diversos contenidos expresivos portados por los materiales y los procesos musicales, seguirá la lógica de un discurso narrativo, de un relato externo a la música.

Este tipo de relación se encuentra en los “melodramas” barrocos (por ejemplo, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, 1624); las suites instrumentales con programa religioso (*Historias bíblicas* para clavecín con texto descriptivo detallado, de Johann Kuhnau, 1700); los melodramas románticos (aquellos de Benda y de Liszt). Más tarde, en algunos poemas sinfónicos y en las obras para piano de Liszt en las que el texto “entra” de manera considerable en la partitura musical (por ejemplo, *Ideale, Tasso, Invocation*); en ciertas obras sinfónicas de Berlioz; en algunos poemas sinfónicos de Richard



38. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989 (versión alemana: 1980), p. 366 (traducción de Marta Grabocz): “Cuando Mahler – en sus cartas a Max Marschalk – reflexionaba sobre el sentido del programa mientras proponía títulos para su Primera Sinfonía (1889) y su Segunda Sinfonía (1894), hacía una distinción entre el programa “exterior” y el programa “interior”. El primero, según él, puede servir de estímulo durante la concepción de la obra, o como guía para los auditores. [...] Según Mahler, el programa exterior aparece como una serie de imágenes, mientras el programa interior corresponde a una sucesión de emociones (“Empfindungsgang”); ver también C. Dahlhaus, *L’idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 123-124 (versión alemana: 1978).

39. J. Ujfalussy, « Zene és valóság » [ Música y realidad ], en *Zenéről, esztétikáról* [ Sobre la música, sobre la estética ], op. cit., p. 171-172 (primera publicación: *Az esztétika alapjai és a zene* [ Los fundamentos de la estética y de la música ], Budapest, Tankönyvkiadó, 1968, p. 158-161).

Strauss, Borodine, etc.; en las músicas de ballet del siglo XX (por ejemplo, *El príncipe de madera* de Bartók, calificado como poema sinfónico por el mismo compositor, o *Petrouchka* de Stravinsky). En el ámbito de la música concreta y electro-acústica, ciertas obras cíclicas forman una suite de movimientos de carácter en donde el texto descriptivo prestado juega un papel importante en la organización de la expresión y de la técnica, como por ejemplo: *On n'arrête pas le regret – o Scènes d'enfance-* de Michel Chion (1975), La divina comedia de François Bayle y Bernard Parmegiani (1972-1994), *La tentación de San Antonio* de Michel Chion, *In vino musica* de Nicolas Vérin (1993), etc.

Cuando el compositor elige un sujeto de narración exterior (ya sea de fuente literaria, mítica, visual u otra), lo pone siempre en evidencia a través del título de su obra musical, y con frecuencia mediante citas que figuran en el interior de la partitura. En cambio, en lo que concierne a la "puesta en música", vale decir a la realización musical de ese programa exterior, él procederá siempre y principalmente *por selección*. En el caso de una narración bíblica como "El combate de David y Goliath" (primera Sonata bíblica de Kuhnau), o de una narración sobre la vida de Tasso según Goethe (poema sinfónico de Liszt), o las *Escenas infantiles de Schumann*, "retomadas, revisitadas" en la música electro-acústica por Michel Chion<sup>40</sup>, el compositor observa la integridad del desa-

rollo lineal (sintagmático) de la narración, seleccionando sin embargo sólo ciertos momentos de ella para la representación musical, apoyándose en las posibilidades que ofrece el reservorio de los géneros expresivos históricos existentes.

Para ilustrar nuestro propósito, esbozaremos brevemente el programa y su realización musical con ayuda de los tópicos (esto es de los géneros musicales y los estilos), en la primera de las *Sonatas bíblicas* de Kuhnau<sup>41</sup> (escritas para teclado). Esta sonata comporta ocho movimientos o secciones, cada una con un título descriptivo (la cuarta sección contiene las inscripciones interiores):

- 1) PATEO FURIOSO E INSULTOS DE GOLIATH – *paso de marcha* en cuanto ritmo y en cuanto motivo melódico ascendente, repetido sobre las notas de la escala mayor (= figura de la "marcha" en la retórica musical).
- 2) EL TERROR DE LOS ISRAELITAS ANTE LA APARICIÓN DEL GIGANTE, Y LA PLEGARIA QUE DIRIGEN A DIOS – *pasacalle* (bajo cromático descendente) y *melodía de coral* ("Aus tiefer Not schreie ich zu Dir") en la "soprano" (= la mano derecha del clavecín).
- 3) EL ARROJO DE DAVID, SU ANSIA POR QUEBRAR EL ORGULLO DEL ATERRADOR ENEMIGO, Y SU CONFIANZA EN LA AYUDA DE DIOS – *gallarda y estilo pastoril*.
- 4) SU QUERRELLA Y EL COMBATE; MÁS LEJOS, EL GUIJARRO LANZADO POR LA HONDA GOLPEA AL GIGANTE EN LA FRENTE, ENTONCES GOLIATH SE DERRUMBA – *bourrée y ritmo de marcha militar*; luego, *recitativo instrumental*; finalmente, ilustración de la *caída* (mediante el uso de las *figuras de la retórica musical*).
- 5) LA HUIDA DE LOS FILISTEOS, DERROTADOS Y PERSEGUIDOS POR LOS ISRAELITAS – *fugato, contrapunto*.
- 6) GRITOS DE JÚBILO DE LOS ISRAELITAS EXALTADOS POR SU VICTORIA – *giga*.
- 7) CONCIERTO MUSICAL DE LAS MUJERES EN HONOR DE DAVID – *bourrée solemne, estilo concertante*.
- 8) JÚBILO GENERAL Y DANZAS DE ALEGRÍA DEL PUEBLO – *minueto solemne*.

Si buscamos la correspondencia con los tipos estructurales de Karbusicky, la macro-estructura de la sonata puede ser representada por su primer tipo: "la producción al infinito", esto es, una estructura de tipo ABCDEFGH, puesto que no existe en la pieza una unidad reiterada. Por otra parte, desde el punto de vista de los modelos de narración, esta historia del Antiguo Testamento corresponde al tipo de Ricoeur en el que la dimensión secuencial se encuentra conjugada con la dimensión configuracional.

40. En « On n'arrête pas le regret ».

41. « El combate de David y Goliath », Johann Kuhnau : « Musikalische Vorstellung einiger Biblische Historien », 1700, in *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1958.

A manera de conclusión, después de haber recorrido y analizado un número significativo de obras musicales mencionadas dentro de esta categoría, se puede afirmar que el programa narrativo exterior de una obra musical puede coexistir tanto con cualquier macro-estructura musical, como con cualquier modelo de narración<sup>42</sup>.

### El programa narrativo interior o interiorizado

El programa narrativo interior o interiorizado corresponde al tipo de relación en el que algunos elementos de una historia, de un drama o de una acción extra-musical – señalados por ejemplo en el título – serán integrados en una estructura musical más o menos tradicional.

La estructura musical histórica – el género musical – asimila un sujeto exterior, sin verse por ello constreñida a hacer compromisos con miras a su integración. Por el contrario, es el sujeto extra-musical el que se acomoda a las formas musicales convencionales. Ver, por ejemplo, la integración parcial de sujetos literarios “románticos” (Byron, Goethe, Senancour, y aun Dante, San Francisco de Asís) en las obras de variaciones y de desarrollo continuo, o en forma de sonata ampliada en Liszt; las piezas teleológicas con finalidad premeditada y provistas de un programa oculto en Schumann o Chopin; los preludios con estructura dramática y referencias extra-musicales de Debussy; una finalidad dramatizada y subrayada mediante un largo proceso de preparación (utilizando la oposición binaria) en las obras contemporáneas: *Lichtbogen* de Kaija Saariaho, *Naluan*, *Kassandra*, *Korwar* y el *Ritual del olvido* de François-Bernard Mâche, etc.

Desde el punto de vista de los modelos narratológicos, ya no se encuentra la integralidad de la “configuración dramática” (de la dimensión configuracional) con sus cuatro fases obligatorias<sup>43</sup>, sino *solamente algunas funciones seleccionadas y prolongadas con la ayuda de la estrategia del aplazamiento*. Tales funciones posibles son, por ejemplo, la *carencia* y la *prueba*, así como la *supresión* de la *carencia* al final de la obra. Estas músicas *no respetan la dimensión configuracional, pero acentúan el aspecto secuencial*. Dicho de otra manera, ellas prefieren la versión épica, enumerativa (forma de variaciones) a la configuración “dramática” y de “equilibrio” (en donde la sucesión de funciones corresponde a transformaciones reales de estructuras, a las transformaciones efectuadas con relación a la intersección de una situación mediana, la intriga).

Esos profundos y extensos movimientos, esas grandes páginas de la música del siglo XIX (como *El valle de Obermann*, la Sonata *Tras una lectura de Dante*, la Sonata en *Si menor* de Liszt; la *Fantasia en Do mayor* op.17 de Schumann; las *Baladas*, la *Polonesa-fantasia*, los *Scherzos* de Chopin; y los grandes movimientos sinfónicos de Mahler), comienzan con frecuencia con una entrada al abismo, con un descenso al infierno, una búsqueda desesperada y siniestra. Enseguida, la obra presenta una tentativa por salir del abismo hacia más amables comarcas, pero, allí también, se avanzará por contraste, por oposiciones binarias: una proposición de situación “eufórica” será inmediatamente cuestionada y reemplazada por un episodio “disfórico”<sup>44</sup>.

Progresando siempre de esta manera, finalmente se llega o no a una situación remedio, a una solución reconfortante y eufórica, la cual ha sido esperada desde el comienzo mismo del recorrido. Ciertas obras de Liszt, de Mahler, subrayan abiertamente el trágico punto final, la imposibilidad de acceder a una situación apacible.

Así pues, podría decirse que estas obras románticas *comienzan en el segundo estadio de la estructura secuencial cuatripartita (o quinaria) del relato*<sup>45</sup>: se aborda de entrada la carencia o la prue-

42. Es posible evocar otro tipo de relación : en Bartók, por ejemplo, en *El príncipe de madera*, el modelo narrativo es aquel del cuento maravilloso – imitado por Béla Balázs – y la macro-estructura musical sigue el esquema de palíndromo en siete secciones: ABCDC'B'A'.

43. Tales como: 1) situación inicial; 2) crimen o carencia; 3) intriga, lucha o serie de pruebas; 4) restablecimiento del orden inicial o proposición de un nuevo orden como final del recorrido.

44. Categorías de A. J. Greimas (cf. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit.).

45. Ver mi definición nº 4 al comienzo del artículo.

ba con sus tres estadios (prueba calificadora, prueba principal y prueba glorificadora).

En la música, esos “estadios” con frecuencia se aproximan por saltos, sin preparación específica, utilizando simplemente la técnica de la “variación de carácter” (confrontar el término “*Charaktervariation*” de A.B. Marx en su tratado de composición de 1885). Se pasa de un estado o de un sentimiento a otro, teniendo solamente un hilo conductor “interno”, es decir, un solo tema variado, por ejemplo. Para realizar esta “evolución por saltos”, la técnica estructural apropiada será una suerte de combinación libre de la forma sonata (o de la forma ABA) con

la forma de variación monotemática (o algunas veces bitemática, o aun de la variación de un “complejo temático” compuesto de *motto(s)*, refrán, tema(s) y transición). En ese tipo de obras, es casi siempre el final lo que viene a aclarar el recorrido entero<sup>46</sup>. Es así como, en un buen número de obras instrumentales de Liszt, se puede encontrar la misma sucesión de tópicos, que dará nacimiento a un “esquema narrativo canónico”, a un encadenamiento fijo de los afectos, de los géneros expresivos (ver el esquema 1).

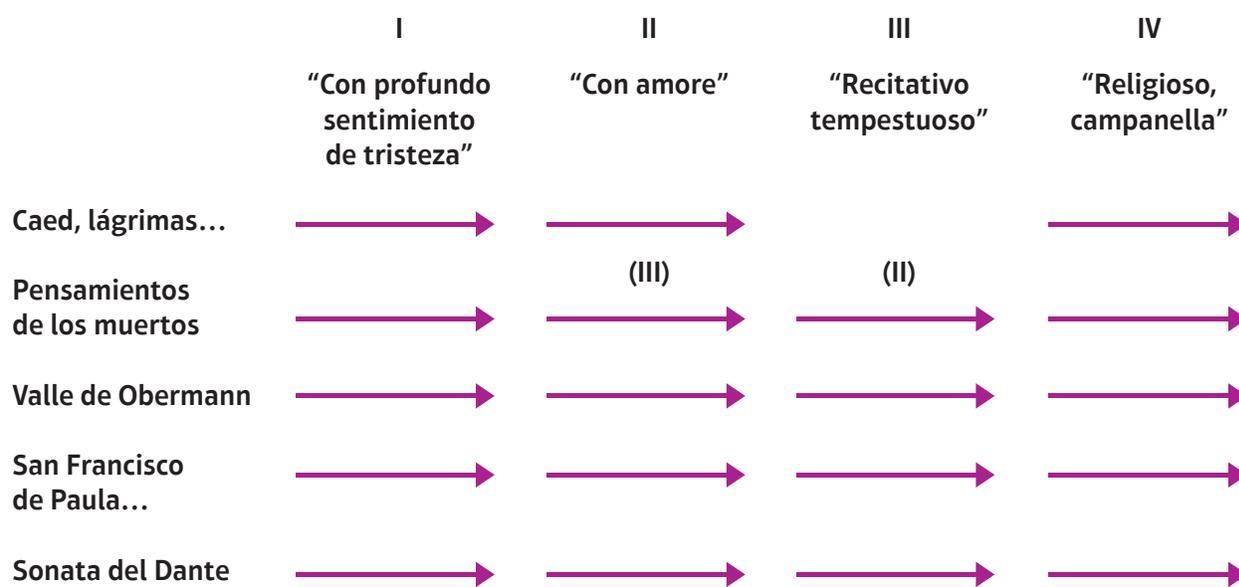
## Esquema 1

### Encadenamiento típico de los significados en las piezas para piano de Liszt

Explicación analítica del esquema 1:

Según esta estrategia típica, en este programa interior, o si se quiere en este “simulacro pasional”– para utilizar la terminología de Greimas y de Fontanille<sup>47</sup>–, se observan cuatro estadios obligatorios en la evolución de los afectos:

#### La sucesión constante de cuatro tópicos yuxtapuestos en las obras de Liszt (El valle de Obermann servirá como paradigma)



46. Para ilustrar y probar estas afirmaciones, remito a mis siguientes análisis de obras de Liszt: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, 2e éd., Paris, Éd. Kimé, 1996; « Structures narratives communes à la musique et à la littérature. Analyse inter-sémiotique des arts au XIXe siècle. Goethe et Liszt », en este volumen; « La Sonata en si mineur de Liszt : una estrategia narrativa compleja », *Analyse musicale*, 8, 1987, p. 64-70 ; « La place du roman Obermann de Senancour et de la Vallée d'Obermann de Liszt parmi les genres musico-littéraires au XIXe siècle », *Mots, Images, Sons. Colloque International de Rouen*, n° spécial des Cahiers du CIREM, Rouen, 1990, p. 55-64. Me refiero también al artículo de Eero Tarasti, « La Polonaise-Fantaisie de Chopin », en *Sémiotique musicale*, Limoges, PULIM, 1996, p. 95-255; y al capítulo de Theodor W. Adorno, intitulado « Roman », en *Mahler. Une physiologie musicale*, Paris, Minuit, 1976, p. 95-124.

47. A. J. Greimas y J. Fontanille, *La sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.

- 1) Búsqueda lúgubre o estado de *spleen* (melancolía), interrogación fáustica sobre el sentido de la existencia, etc. (posibles indicaciones en la partitura: “*lagrimoso*”, “*lento y expresivo*”, *Andante lagrimoso*”, “*sotto voce*”).
- 2) Respuesta hallada en el amor, en la intimidad (“*con intimo sentimento*”, “*dolcissimo, una corda*”, “*con amore*”).
- 3) Anulación de la respuesta precedente, luego segunda respuesta ofrecida esta vez por la lucha, el combate con el mundo imaginario externo o interno, ver las imágenes musicales de la tempestad o de las fanfarrias de combate (“*tempestuoso*”, “*recitativo*”, “*espressivo*”, “*molto energico e marcato*”); luego nueva anulación de la respuesta.
- 4) Tercera respuesta encontrada ahora en la fe, en la trascendencia panteísta (ver: la textura de coral, la estructura melódico-armónica eminentemente modal o pentatónica, acordes arpegiados en el acompañamiento a imitación de un carrillón, las campanas de iglesia, etc.) Indicaciones: “*dolcissimo e armonioso*”, “*cantabile assai*”, “*dolce armonioso*”, “*tre corde*”.

*Coda*: interrogaciones macabras reiteradas.

Este encadenamiento canónico de Liszt corresponde al esquema que describe la sucesión de los “estados de conciencia” observados en el *Fausto* de Goethe por György Lukács<sup>48</sup>. Esta evolución correspondería al célebre “pensamiento oculto”, al “sentido ideal” y al “lenguaje poético” reivindicados por Liszt desde 1837, a partir de su primer ciclo para piano<sup>49</sup>, elementos a los que veía como indispensables para la nueva música instrumental que seguía las huellas de Beethoven.

Muchos son los musicólogos que – a lo largo de sus trabajos de análisis – han descubierto el hilo conductor oculto, “la idea poética” que, ya sea de manera consciente o inconsciente, guiaba a ciertos creadores en el proceso de composición de sus obras. En mi artículo “Breve ojeada sobre la utilización de los conceptos de narratividad y significación en música”<sup>50</sup>, he presentado algunos análisis de Raymond Monelle<sup>51</sup>, Eero Tarasti<sup>52</sup> y Robert Hatten<sup>53</sup> que develan programas interiores ocultos, pero bien se podrían adjuntar muchos otros, como los de John Rink<sup>54</sup>, Fred E. Maus<sup>55</sup>, Douglass Seaton<sup>56</sup>, David Lidov<sup>57</sup>, John Daverio<sup>58</sup>, etc.

48. György Lukács, « Goethe : Faust », en *Világirodalom* [Literatura Universal], vol. I, Budapest, 1970, p. 130-180

49. Introducción al *Album de un Viajero*, 1837.

50. « Breve mirada sobre la utilización de los conceptos de narratividad y significación en música », en el presente volumen.

51. Raymond Monelle, « BWV 886 as Allegory of Listening », en *The Sense of Music*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, p. 197-207.

52. E. Tarasti, « La narrativité dans l'oeuvre de Chopin. La Polonaise-Fantaisie », en *Sémiotique musicale, op. cit.*, p. 195-216.

53. Robert Hatten, « The Pastoral expressive Genre. The Four movements of Op.101 », en *Musical Meaning in Beethoven. Correlation, Markedness and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 91-111.

54. John Rink, « Translating Musical Meaning : The Nineteenth-Century Performer as Narrator », en N. Cook y M. Everist (editores.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 217-238.

55. Fred E. Maus, « Music as Drama : Reflections on a Passage by Beethoven [comienzo del cuarteto op. 95. Primer movimiento] », en Jenefer Robinson (ed.), *Music and Meaning*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, p. 105-130.

56. Douglass Seaton, « Narrative in Music: The Case of Beethoven's Tempest Sonata », en J. C. Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism*, coll. « Narratologia », no 6, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003, p. 65-82.

57. David Lidov, « Mediation as a Principle of Musical Form: Three Examples (chapitre 4.3- Liszt, Tasso, Lamento e Trionfo) », en *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 59-77.

58. John Daverio, « Schumann's Opus 17 Fantasie and the Arabesque », en *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York, Schirmer Books, 1996.

A manera de conclusión, podríamos decir que el caso del “programa narrativo interior” se adapta sobre todo a la forma arquetípica nº 2 (estructura adicional: A A'A” etc.) o a la forma nº5 (dramaturgia en cuatro actos: A B C D con motivos o temas reiterados en los diferentes movimientos) de Karbusicky. Y, desde el punto de vista de los modelos y de las definiciones narratológicas, aquél se acerca a las definiciones nº2 (“minimal”, con al menos dos eventos) y nº4 (estructura narrativa secuencial: tripartita, cuatripartita o quinaria). Este tipo de correlación entre referencia extra-musical y estructura musical clásica o “teleológica”, es característico de la música del siglo XIX y se mantiene hasta mediado el siglo XX.

### El programa narrativo de la estructura profunda

En ciertos movimientos instrumentales excepcionales escritos en forma sonata durante el período clásico, es posible descubrir que la organización de los tópicos está gobernada por reglas que corresponden a aquellas de la gramática narrativa de Greimas, las cuales son denominadas “estructura elemental de la significación”. Este modelo se define como la puesta en correlación de parejas de términos contradictorios (ver el cuadrado semiótico con los términos: S1 → no S1 → S2 → no S2<sup>59</sup>). Si se consideran las operaciones diacrónicas posibles a partir de esta estructura, en principio acrónica, pueden distinguirse tres:

- 1) Operación de negación
- 2) Operación de aserción (implicación)
- 3) Operación de presuposición

Se trata de la sucesión de tres o de cuatro momentos-clave. La negación de un primer evento implica la emergencia de una segunda situación, de la que la negación – la “peripecia” – acarrea la confirmación o la pérdida definitiva de la situación inicial. Esta estructura elemental de la significación no es otra cosa, en efecto, que la reducción de la serie de las treinta y un funciones del cuento maravilloso presentadas por V. Propp<sup>60</sup>.

Si este contraste de tópicos, este conflicto de semas o de clasemas es sostenido por el compositor de una manera consciente a todo lo largo de un movimiento, tal oposición será obligatoriamente generadora de nuevos valores, aun en una forma sonata, en la que existe la obligación de reiterar las unidades del comienzo. En este sentido, ciertos movimientos “pre-románticos” (de *Sturm und Drang*) de la música clásica se hacen precursores de las formas teleológicas, de las formas de desarrollo continuo, aun dentro de una forma sonata, de un rondó o de una forma ABA.

---

59. A. J. Greimas y J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., artículos « carré sémiotique », « modèle constitutionnel »; ver también A. J. Greimas, « Eléments d'une grammaire narrative » en *Du Sens*, vol. I, Paris, Seuil, 1970, p. 157-183.

60. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

En los análisis de la música clásica que he realizado (del primer movimiento de la Sinfonía en Do mayor K.338 y del segundo movimiento de la Sinfonía en Re mayor K.504 de Mozart, así como de los movimientos primero y segundo de la Sonata en Do mayor op. 2 nº 3 de Beethoven)<sup>61</sup>, yo tenía un objetivo preciso: buscaba verificar, interrogar la naturaleza “dramática”, esto es, el carácter “narrativo” de *ciertas formas de sonata* (portadoras de grandes tensiones-relajaciones y de un efecto catártico que son perceptibles para cualquier auditor), confrontando esos movimientos con las reglas de la gramática narrativa de Greimas. En dichos movimientos, efectivamente pude detectar la presencia de “pares de términos contradictorios”, así como la producción continua de nuevos valores al nivel de los significados, al nivel de la forma del contenido. En el primer movimiento de la Sinfonía en Do mayor K.338 de Mozart, se ponen en relación cuatro afectos diferentes de esta manera (ver el esquema 2).

## Esquema 2

### Forma global del primer movimiento de la Sinfonía en Do mayor K.338 de Mozart, con sus cuatro tópicos

Explicación analítica del esquema 2<sup>62</sup>:

La exposición presenta el conflicto entre el *tópico solemne* (o de la admiración, de la festividad, de lo galante, de lo majestuoso) y aquel de su negación, como tópico del *heroísmo trágico*, o tópico del *heroísmo desesperado*, presentado por medio de la tonalidad menor del mismo nombre (*do menor*).

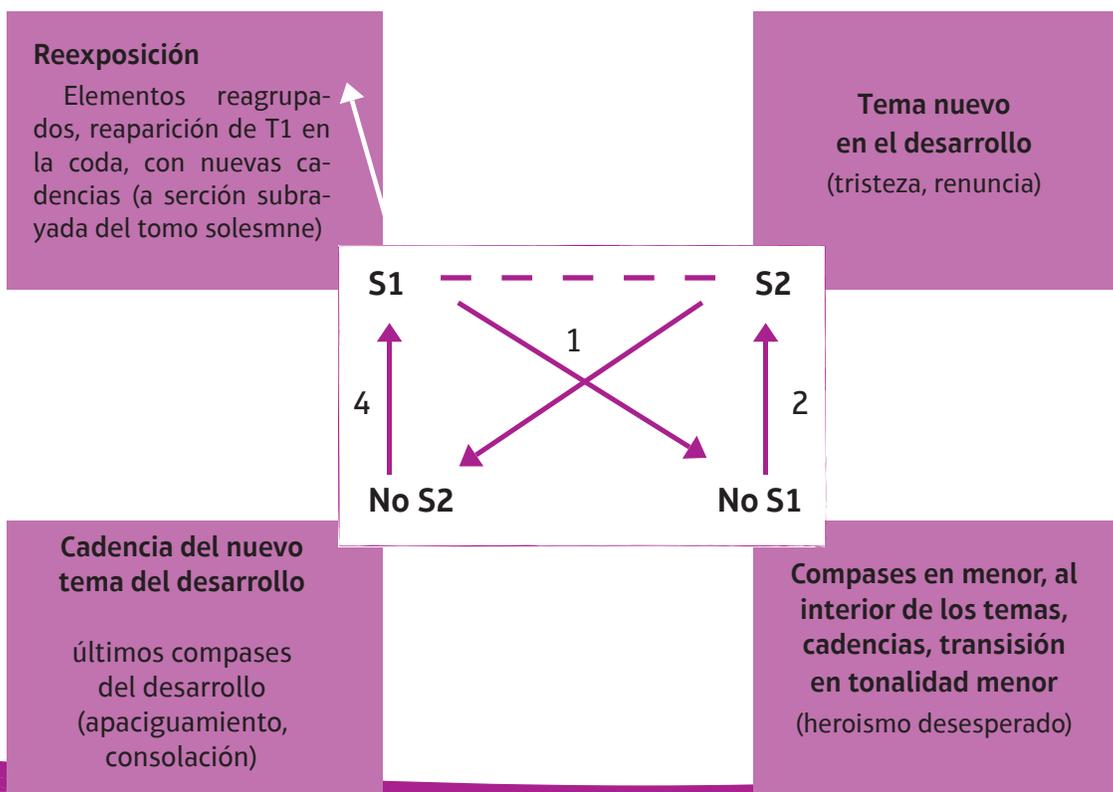
La parte media del movimiento, el desarrollo, presenta un nuevo tema que aporta el tercer afecto: aquel de la *tristeza*, de la *renuncia*, de la *lamentación*.

La re-exposición, vale decir la tercera sección del movimiento, reagrupa de una manera nueva e inesperada los dos significados de la exposición. Ésta les agrupa a la vez que los distingue, poniendo muy claramente el acento sobre el *conflicto entre el grupo de lo solemne-majestuoso-galante y aquel de los lamentos, del heroísmo trágico*.

Esta oposición acentuada exige un desenlace unívoco. En este período de la historia musical, el compositor se encuentra obligado a reafirmar los tópicos eufóricos: así pues, Mozart crea una coda en la que re-introduce el primer tema solemne en todo su esplendor (con una nueva cadencia) con el fin de disipar los malentendidos de la intriga, para realizar el desenlace.

61. « Introducción al análisis narratológico de la forma sonata del siglo XVIII: el primer movimiento de la Sinfonía K. 338 de Mozart », ver en este volumen (originalmente: *Musurgia*, III/1, 1996, p. 73-84) ; « El esquema discursivo pasional como marca de maduración estilística en los movimientos sinfónicos de Mozart », en este volumen, (originalmente en *Musique & Style*, actes du séminaire post-doctoral interdisciplinaire, vol. 2, textes réunis par Danièle Pistone et Nicolas Meeüs, Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 35-47) ; « Aplicación de ciertas reglas de la semántica estructural de Greimas a la aproximación analítica de la forma sonata. Análisis del primer movimiento de la Sonata op. 2 nº 3 de Beethoven », en este volumen, (originalmente en *Analyse musicale et Perception*, textes réunis par D. Pistone et Jean-Pierre Mialaret, Université de Paris-Sorbonne, coll. « Conférences et Séminaires » no 1, 1994, p. 117-137).

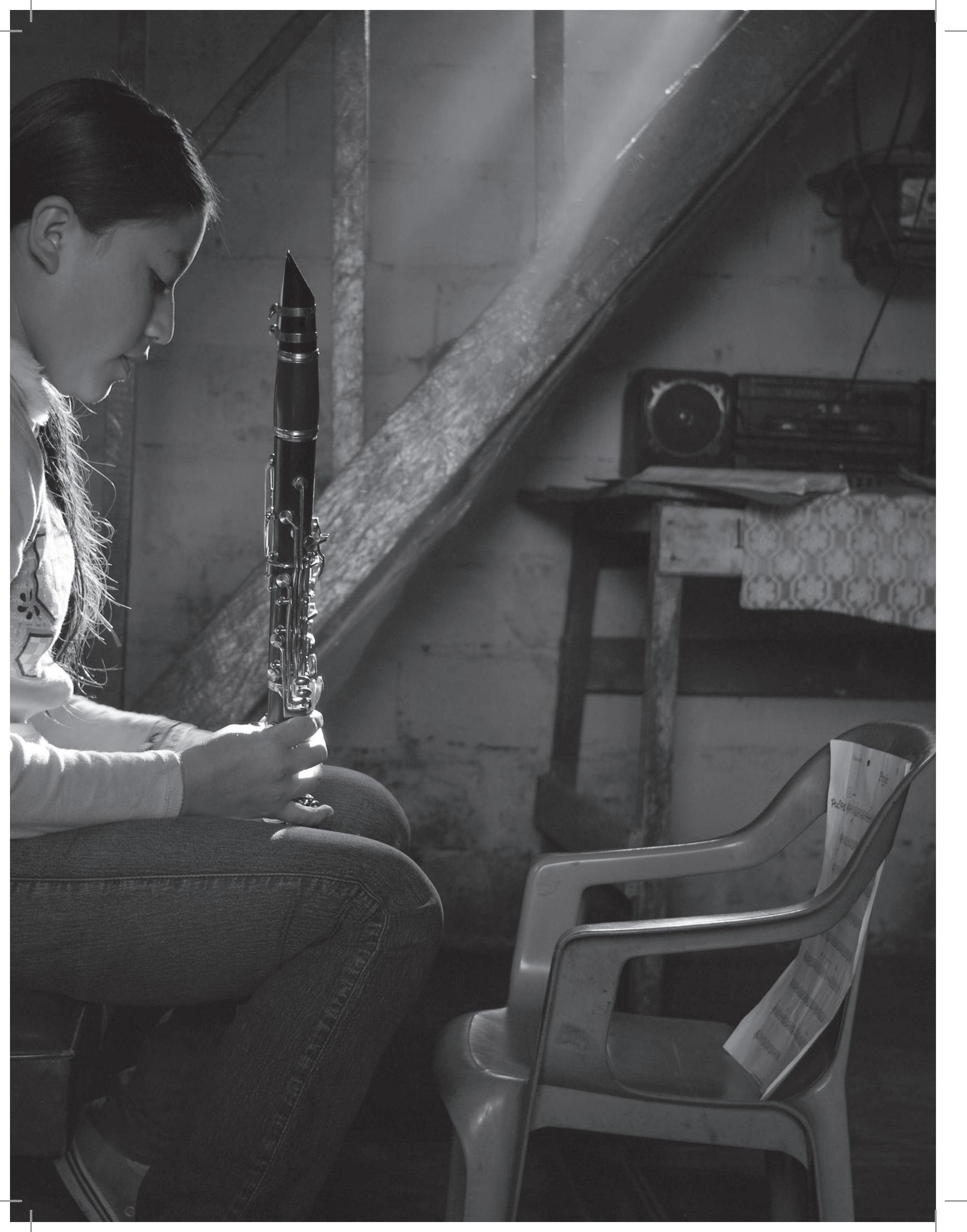
62. Para el análisis detallado de este movimiento, ver mi artículo « Introducción al análisis narratológico de la forma sonata del siglo XVIII... », en este volumen.



Esta presentación del movimiento, con la ayuda del cuadrado semiótico de Greimas, describe un recorrido de los afectos, un esquema *patémico* consistente en cuatro etapas que siguen la sucesión de los pares de términos contradictorios, que da lugar a la creación – catártica – de nuevos objetos de valor a todo lo largo del movimiento (lo que no resulta habitual en el marco estructural ABA).

Robert Hatten, en su libro sobre la significación musical en Beethoven<sup>63</sup>, ha recurrido a la teoría del marcaje (teoría de oposiciones no simétricas) de Michel Shapiro, para poner en evidencia la articulación binaria, la articulación contrastante a nivel de los significados expresivos, del sentido expresivo en las obras de Beethoven. A lo largo de sus trabajos, se puede constatar que el caso de las formas de sonata beethovenianas que utilizan cuatro distintos significados puede responder invariablemente al esquema descrito por Greimas y Courtés, aunque Hatten haga uso de una terminología diferente.

63. R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, op. cit.



Por otra parte, otros musicólogos han recurrido a la aplicación de la estructura elemental de la significación que estaría situada en el nivel profundo de la articulación temporal de una macro-estructura musical<sup>64</sup>.

En el caso de ese tipo de programa narrativo “profundo”, el modelo constitucional de Greimas revela claramente su proximidad con los cuadros narrativos que subrayan la *transformación* (nuestra definición nº3), así como la *estructura narrativa vertical* y aquella *configuracional* (definiciones nº5 y nº6).

Desde el enfoque de las estructuras arquetípicas de Karbusicky, ese “programa narrativo profundo” corresponde a la estructura arquetípica nº4: la forma tripartita o la forma palindrómica (“forma de equilibrio”), que poseen cada una un centro de simetría que corresponde a la mediación, a la intriga, a la transformación. Este tipo de relación entre estructura y contenido es representativo del período clásico y de todo el período histórico neo-clásico.

Soy consciente de que este examen de algunos estilos musicales de la historia occidental con la ayuda instrumental de estos “tres modos de existencia de la narratividad”, no ofrece otra cosa que marcos amplios de observación de las relaciones entre narración – oculta, indirecta o directa – y formas musicales. Esta confrontación de las teorías de la narratología general con el análisis de obras musicales requiere ser continuado y profundizado por ulteriores trabajos, con el fin de desentrañar mejor los secretos de las relaciones que atan a los diferentes estilos musicales con las unidades culturales representativas de cada época histórica dada.

64. Cf. Philippe Lalitte, « Le carré sémiotique des formes musicales : un modèle d'analyse », en Marc Battier et Danièle Pistone (dir.), *Analyse et contextualisation*, coll. « Conférences et séminaires », nº 16, OMF, 2004, p. 51-62 ; ver igualmente los trabajos de Michael Spitzer y de Benoît Aubigny.

## Marta Grabocz

grabocz@club-internet.fr

Nacida en Hungría, es una de las figuras más sobresalientes a nivel mundial en el campo de la semiótica musical. En la actualidad realiza su labor docente y musicológica en la Universidad de Estrasburgo, Francia, desde donde colabora continuamente en las más importantes publicaciones internacionales, como la revista *Résonances* del IRCAM (Instituto de Investigación Electroacústica) en París, la revista *AS/SA* (Applied Semiotics- Sémiotique Appliquée) de la Universidad de Toronto y muchas otras. Ha sido coordinadora de eventos como el Congreso mundial de la International Association for Semiotic Studies, al lado de figuras como Eero Tarasti, Robert Hatten, Raymond Monelle y Umberto Eco. Entre sus numerosas publicaciones, se encuentran los libros *Les modèles dans l'art* y *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*; está próximo a aparecer *Sens et signification en musique*.