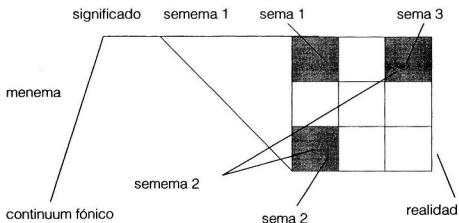


Las unidades elementales del significado en el campo de las relaciones entre texto y música

La semántica contemporánea ha descubierto recientemente la existencia de las unidades mínimas que forman el sentido de las unidades lexicales, morfológicas y sintácticas. Nos preguntamos si también la relación entre música y texto se puede manifestar a este nivel inferior de la significación. Se trata de una hipótesis cuya confirmación sería de capital importancia para la semántica musical; sería nada menos que el problema que atañe a los universales semánticos. Aún si la existencia de universales entre las componentes semánticas del lenguaje enciende controversias entre los lingüistas, es innegable que ellos tienen carácter muy general y por lo tanto invitan a confrontarlos con las categorías generales de la música. Por analogía, efectivamente, parámetros musicales como el tiempo, el espacio, el movimiento, la medida, como también las propiedades físicas de la materia, adquieren fácilmente un sentido simbólico, y como ellas representan un nivel de significados elementales, se vuelve en algún modo, natural su comparación con las unidades elementales lingüísticas⁽¹⁾. A este propósito conviene subrayar que también en la música sería oportuna la simplificación introducida por el análisis componencial. Toda la riqueza de sentido del texto literario no es, en efecto, adecuada a la música que, según algunos críticos, es radicalmente asemántica; nosotros sentimos intuitivamente que los significados de la música son de naturaleza más esencial, que ellos son más profundos: por ello, se puede admitir fácilmente que existan relaciones, y aun parentescos con los significados de nivel más profundo que en el texto literario, con su valor semántico inmanente. Evidentemente las mismas cualidades musicales pueden corresponder a las diversas formas gramaticales de una misma palabra como también a grupos de palabras que tengan semejanzas semánticas, aún si en primera

instancia no se alcanza a establecer en qué puede consistir esta concordancia. Es como si la música tuviera menor cantidad de significado con respecto al nivel superficial del texto literario, como si dos circuitos fueran respectivamente inadecuados por el hecho de provenir de niveles estructurales completamente diversos. No queda sino esperar que las categorías sémicas puedan permitir una aproximación correcta a las dos semánticas. Va de suyo que podrán ser tomadas en consideración solamente determinadas características del lenguaje, lo que no impide que enteros sectores de la semántica puedan reconocer comunes a los dos campos, como por ejemplo las categorías propias a los sentidos humanos, el campo semántico de los verbos de movimiento, etc.

La ubicación de las unidades mínimas de sentido, o sea de los semas y de los sememas⁽²⁾ en la cadena de los signos, es aquí representada por el esquema de Baldinger (construido en base a la teoría de Heger y admitido por Wotjak)⁽³⁾: la consustancialidad cualitativa.



En este modelo el término *monema* podría ser sustituido con el *sema*. Pero la cosa más importante es que este esquema muestra la posibilidad de elegir semas diversos y, parcialmente, semas idénticos en el interior de otros sememas, los cuales, a su vez, implican un solo y único significado. Esta estructura de significación está en la base de la teoría de las componentes semánticas; en ella reside la fuerza heurística de la teoría misma y su disponibilidad para transformarse en un instrumento de inestimable valor para resolver algunos problemas de la semántica musical. Los ejemplos que siguen deberían probar que es posible establecer relaciones entre música y unidades mínimas de significación de los signos verbales. Los ejemplos se han elegido exclusivamente en función de esta hipótesis.

Tómese la palabra caer. Según el análisis del verbo *fallen*, propuesto por Schmidt⁽⁴⁾, en esta palabra se distinguen cuatro elementos fundamentales de significado: a) *veloz*, b) *involuntario (espontáneo)*, c) *dirigido hacia abajo*, d) *movimiento*. Pero también el primer elemento (a) puede encontrarse representado en la música; solamente la «espontaneidad» parece que no tenga correspondientes musicales, aún cuando se advierta alguna cosa de análoga en cada pasaje «fácil» que parezca correr «por sí mismo» sin comprometer la voluntad. Una representación metafórica de la espontaneidad puede encontrarse en ciertas figuraciones barrocas, que tienen el carácter de juego «mecánico», cuando la imagen musical se orienta a través de palabras apropiadas, por un título u otro. Evidentemente el tercer y el cuarto elemento se encuentran casi siempre presentes en la representación musical de la «caída»; pero también los otros dos se encuentran a menudo. Si todos los semas actúan en conjunto el signo será complejo y su significado estará caracterizado por una suerte de dimensión interior que será advertida como «profundidad» del cuadro musical. Véase, por ejemplo, el recitativo N° 28 de la primera parte de la *Pasión según San Mateo* de Bach:

The image shows a musical score for the recitative 'Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder, dadurch erhebt er mich und' from the Passion according to St. Matthew by J.S. Bach. The score is written for five parts: Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Organo e Continuo. The strings (Violino I, Violino II, and Viola) are marked 'dolce'. The Bass part has the lyrics written below it. The organ and continuo part is shown as a single line with a few notes.

La relación con los semas (c) y (d) es muy clara; la figura de acompañamiento de los violines agrega el sentido de la velocidad (a) y un significado potencial de tipo (b). En el compás siguiente se queda en el mismo campo semántico, pero esta vez en forma de sustantivo (*Fall*); con lo que se entiende la caída del hombre. Confrontando la forma *Fällt* con *descendit* se nota que la palabra latina posee los semas (c) y (d), pero no el sema (b) y ni siquiera, probablemente el sema (a). Se ve aquí cómo los mismos componentes semánticos de la música aparecen en referencia a la música, aún cuando den la noción de movimiento orientado, real o metafórico. Un motivo musical puede por lo tanto corresponder a varias palabras, no porque sea indiferente a su significado, sino porque entra en una relación particular con ellas, que

no se refiere a la totalidad del sentido de cada palabra, sino solamente a uno o un grupo de sus elementos semánticos.

De la palabra *víbora* puede decirse que imponga una figura melódica rápida y ondulada. Pero si se usa esta palabra metafóricamente para indicar una persona mala y difamante, tal figura no es ya adecuada. ¿Por qué?

Tratemos de aislar la palabra *víbora* en tres semas: a) *forma sinuosa*, b) *que se mueve ondulando furtivamente*, c) *venenosa*; en el primer caso la música seguirá preeminentemente el sema (a), pero podrá también establecer relaciones con el sema (b) poniendo el acento en lo alto, con agogia *decrecendo*, y recurriendo a variadas formas de irregularidad; de inasibilidad rítmica, de rupturas debidas a pausas. En el segundo caso tales relaciones no serían ya pertinentes, puesto que el uso metafórico de la palabra *víbora* se refiere al tercer sema, la venenosidad, estrechamente ligado, en el uso, al sentido figurado de la palabra. Es cierto que en este segundo caso se agrega la componente *persona*, pero a causa de su carácter abstracto esta noción no es representable en manera simbólica o icónica. Si también en este segundo caso se usase la figura musical con el primer significado de la palabra, si en vez de la metáfora *venenosidad* apareciera solamente la *forma sinuosa* en su aspecto físico, nos encontraríamos de frente a un corrimiento sémico debido al motivo musical. En Bach, por ejemplo, la palabra *víbora* se refiere metafóricamente al hombre, al hombre en tanto pecador, y la utilización de una *forma sinuosa* produce el efecto simbólico que se espera.

No todas las relaciones semánticas de la música son claras como aquellas recién descritas; a veces es muy difícil evidenciarlas, aún si no tenemos ninguna duda sobre su existencia. La conclusión es, entonces, la siguiente: entre el significado de una palabra y la música se puede establecer una relación sobre la base de un sema cualquiera, aun cuando no pertenezca al núcleo central. Si, por ejemplo, una figura musical representa un movimiento pero no su orientación hacia abajo, la relación con la palabra *fallen* existe aun cuando el aspecto icónico no sea convincente. En estos casos es fácil decidir que no hay relación entre palabra y música; en realidad se privilegia la componente *dirección del movimiento* respecto a los restantes tres componentes del significado. Del mismo modo el sema *velocidad*, el sema (a), puede unir la música a la palabra *fallen*, pero tal unión se advierte solamente en modo casi subconsciente. Si además el movimiento de la figura musical tuviera dirección contraria –o sea fuera dirigido hacia arriba– ninguna otra asociación a partir de *fallen* sería suficientemente rica para dar vida a una imagen completa. De este modo la teoría de los componentes semánticos permite un análisis más detallado y evidencia también las relaciones débiles y ocultas⁽⁵⁾.

a la música los otros elementos del sistema en el campo del movimiento vectorial se requiere un cierto esfuerzo de imaginación; siempre posible resulta, por ejemplo, representar musicalmente un punto en un espacio cerrado, un punto sobre una línea, un punto fijo y uno móvil, y hasta las diversas situaciones en que se encuentra: movimiento lateral, paralelo, etc. Tal vez los únicos movimientos que no puedan encontrar correspondencia en la música son aquellos que subrayan la referencia al locutor. En ese caso se puede solamente reproducir un movimiento abstracto de aproximación o de alejamiento. El movimiento privado de vectores es un movimiento *escalar*. La velocidad puede ser dada por la velocidad del movimiento musical o por la elección del tiempo (o de los dos fenómenos); los diferentes medios –*sólido, gaseosos, líquido*– encuentran fácilmente correspondientes metafóricos en las características materiales del sonido y en las propiedades de los bloques sonoros (por ejemplo en la categoría de la densidad de las estructuras y de las aglomeraciones sonoras). Un discurso particular concierne a las *sensaciones físicas* que se encuentran unidas por sinestesia a otros campos. Y de este modo hemos agotado todas las posibilidades del movimiento con cambio de lugar. El movimiento sin cambio de lugar, puede ser representado en la música en modos sutilmente diferenciados gracias a la posibilidad de crear bloques sonoros estáticos pero animados por un movimiento interno, aun aleatorio.

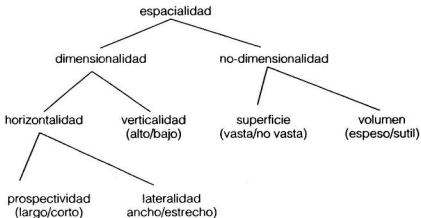
Queda por examinar la tercera clase de dinamicidad. Junto al sema *esfuerzo* y a aquel de *movimiento socialmente organizado*, el tercer grupo –*la forma de actuar*– es para nosotros interesante, desde el momento en que las posibilidades de representación icónica de los procesos, de sus formas y de sus características particulares son en la música casi limitadas. Comparando con las posibilidades intrínsecas del sistema rítmico y métrico el esquema sémico aparece como muy pobre. En este esquema se distinguen las acciones *uniformes* de aquellas *interrumpidas*. En la primera clase se distinguen; el movimiento que se desarrolla hasta el fin de la acción, o sea el pasaje del movimiento al reposo (sistema del resultado, perfectivo), los movimientos de repetición (sistema iterativo), la duración (sistema durativo). En la segunda clase, el movimiento interrumpido puede presentarse también como una clase de movimiento de repetición. Se tiene así una descripción exhaustiva del sistema sémico de movimiento, que confirma la hipótesis que tal sistema se sitúa en el campo de las posibilidades icónicas de la música.

Además, desde el momento en que la música o el texto verbal encuentran obstáculos en la esfera de la emoción, es natural que también ésta se configure como un campo de encuentro de los dos sistemas. No se encuentran, sin embargo, relaciones emocionales suscitadas por la materialidad del signo musical (que no han sido nunca netadas), ni los movimientos psicológicos

provocados por palabras que aparecen en el nivel de la expresión y de la manifestación (sea en el proceso de la composición o en aquel de la recepción): o sea, se quiere investigar si el análisis sémico puede revelarnos nuevos aspectos esenciales del problema.

Tómense en consideración las palabras que expresan emociones negativas como cólera, furor, irritación, rabia, etc. Son palabras que aparecen a menudo en la música vocal, donde encuentran sus correspondientes musicales. ¿Cuáles son estos «correspondientes»? Se puede decir, en tanto, que todos tendrán un carácter dinámico; el análisis sémico nos permitirá poner luego en relieve los componentes semánticos en grado de diferenciar el sentido general de la emoción negativa. Se verá entonces que las palabras pertenecientes a este campo semántico se distinguen por la duración de la emoción (*largo-corto*), por el carácter general del proceso (*activo-pasivo*), por las modalidades de este último (*no espontáneo - espontáneo*) y por su modo de manifestarse (*explosivo -no explosivo*) (también aquí los semas subrayados son icónicamente trasponibles en música).

Sería ahora útil tomar en consideración el sistema de las categorías espaciales y someterlo a una prueba análoga a las precedentes, desde el momento que la espacialidad de la música no es evidente como sus caracteres temporales y emocionales. Para esta verificación tomaremos como punto de referencia el sistema sémico de la espacialidad elaborado por A.J. Greimas⁽⁸⁾. Sin detenernos a considerar el aspecto gnoseológico de la teoría y la ubicación del esquema en el contexto de la semántica estructural greimasiana, nos limitaremos a verificar si las categorías del sistema pueden encontrar un correspondiente en la música, no olvidando que el concepto mismo de espacialidad musical es todavía un problema abierto. El «árbol» greimasiano se presenta bajo esta forma:



Los lesemas están entre paréntesis; sobre ellos se encuentran los semas, que según Greimas pueden ser analizados independientemente de la forma que asumen en la lengua. El lesema *alto*, por ejemplo, está signado por la presencia de semas de espacialidad, dimensionalidad y verticalidad y por la ausencia de semas de horizontalidad, frontalidad y lateralidad. ¿Cuáles son los correspondientes musicales análogos en el cuadro de esta determinación de los valores semánticos? La *horizontalidad* y la *verticalidad* son categorías bien notables del espacio musical, como la *superficie* y el *volumen* («volumen del sonido», por ejemplo, es una expresión corriente, pero la teoría reconoce conceptos más sofisticados, como aquel de *Flachenmelodik*). La dimensionalidad horizontal no posee la oposición del tipo largo/corto, pero la música puede, fácilmente, representar este contraste en modo icónico a través de la duración –larga o corta– del sonido. La categoría de la verticalidad puede ser simbolizada por estructuras sincrónicas, mientras la horizontalidad encuentra su expresión musical en una melodía o en un cluster. Se puede decir entonces que todos los lesemas del esquema pueden tener en música correspondientes directos; mientras los semas son representables en modo más o menos genérico y metafórico; el resultado, siempre, es una prueba de las posibilidades semánticas de la música.

El análisis de la estructura interna de los sememas, no es la única posibilidad ofrecida por la semántica de los componentes del significado; en realidad sirve solamente como fundamento a un nivel superior del análisis que estudia las relaciones entre sememas. El análisis de la microestructura, en efecto, se contempla con el estudio de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se instauran entre sememas. También esta investigación puede llevarse a cabo en el campo de las relaciones entre música y texto, solamente que en este caso no se deberán tener en cuenta los momentos semánticos individualmente, sino de conjuntos más vastos como el íntegro texto de una obra, el estilo de un autor a la luz de un grupo de sus obras, etc. Los resultados de las investigaciones conducidas hasta hoy no permiten extraer conclusiones definitivas sobre la utilidad de este método, siempre es lícito ponernos delante también la pregunta que ha puesto en marcha la investigación sobre la estructura sémica de la palabra, o sea si los conceptos y las categorías implicados en el análisis de las macroestructuras puedan encontrar correspondientes musicales.

Verificaremos esta hipótesis sobre algunos pasos del análisis semiológico del plan de contenido de algunos versos de Mallarmé realizado por Rastier⁽⁹⁾ en base a la teoría semántica de Greimas, de la cual se deducen las definiciones fundamentales. Este método propone una distinción de las «clases semiológicas», agrupando y coordinando las expresiones extraídas de los textos poéticos según los sememas y los semas que aseguran a estas clases una coherencia

interna. En este modo Rastier establece clases que definen «la vida» y «la muerte». La expresión «*son pur éclat*», ni *la Vierge, le vivace et le bel aujord'hui* (musicalizado por Pierre Boulez en *Improvisation sur Mallarmé*)⁽¹⁰⁾ contienen el semema *luz* y los semas *claridad, transparencia*, que pueden ser fácilmente expresados en música gracias a relaciones sinestésicas. Al contrario el verbo «*nie*» que continúa a la expresión precedente, está ligado al semema negación que pareciera no tener correspondientes musicales. Siempre la mayor parte de los sememas individualizados por Rastier (*no luz, impureza, informal, movimiento, mutación, pesantez, frío, no-movimiento*) y un cierto número de semas son trasponibles a la música. Hay luego un paso sucesivo que lleva desde el plano de la manifestación a aquel de la inmanencia y realiza «el modelo de la poesía de Mallarmé». En este modelo se encuentran las clases «vida» y «muerte» a las que más arriba se hacía referencia, junto a otras cuatro clases resultantes de las definiciones positiva y negativa de las dos clases fundamentales. Todos los sememas de V = vida (*luz, pureza, forma, calor, liviandad, mutabilidad*) y aquellos de M = muerte (*tinieblas, impureza, falta de forma, frío, pesantez, inmovilidad*) como también los semas correspondientes a V = *claridad, transparencia, identidad, ritmo, calor, sutileza, dinamismo*, y de M = *oscuridad, opacidad, alteración, monotonía, calidades de pesantez, estaticidad*, son trasponibles a la música. No se debe aplicar mecánicamente este tipo de análisis, cuya utilidad consiste en permitir elegir los contenidos de una obra vocal y de organizarlos en modo de no articularlos necesariamente en forma de oposición binaria. Por ejemplo, uno de los calificativos de Vida es *forma* y un calificativo de Muerte es *frío*, los cuales, sin embargo no se encuentran en forma de oposición, pero sí unidos por el sema *movimiento*. La cesación de movimiento, como expresión musical de la Muerte, es un medio usado habitualmente, pero como expresión de forma, o sea de la Vida, y necesita ser precisado por la intención poética. Las ambigüedades del arte simbolista han favorecido la formación de tales polisemias. Del mismo análisis resulta también que *pureza* (Vida) e *inmovilidad* (Muerte) sean asociados con no-cambio, o sea a un semema trasponible fácilmente en música. Todavía un ejemplo: a la expresión «*l'ennui*» —que encontramos en la poesía a nivel de «manifestación»— en la partitura de Boulez⁽¹¹⁾ corresponde el semema *no-cambio*, expresado por el cese del movimiento musical, «*subitement très lent*» al inicio de un fragmento instrumental, sin texto. Según Albert Thibaudet la poesía de Mallarmé *Le Vierge, le vivace et le bel aujord'hui* es una evocación de la gran monotonía de un espacio frío y blanco. La imagen deriva de la percepción del estrato fónico en el cual la vocal «i» juega un rol particular, claro y agudo. El análisis del contenido temático de la poesía no niega esta imagen pero, al contrario, ilumina su complejidad interna. En la obra de Boulez

se encuentran numerosos tractos señalados por Rastler como sememas y semas: *movimiento y no-movimiento, estaticidad, cambio e inmovilismo*, cualidades sinestésicas del campo visual, térmico, etc. De este modo, la forma del contenido temático o la poesía se vuelve instrumento por el análisis musical cuando se quiera definir no sólo la relación entre la música y el aspecto sonoro de los versos, sino también aquella entre la música y la estructura del contenido de la poesía, penetrando así hasta su valor generalizador de símbolo.

Las unidades mínimas de significado, objeto de este estudio, no están dispuestas en modo lineal: como se ha dicho, ellas están ordenadas jerárquicamente en una estructura compleja. Se vuelve entonces importante precisar si la música se refiere a los semas «nucleares» o sea a los semas que expresan el sentido fundamental⁽¹²⁾ o a los semas periféricos, si se trata del sentido derivado del signo o de aquel que deriva del contexto, en caso de que nos encontremos frente a un sema actual o potencia (virtual). Supongamos que un momento musicalmente dinámico haya sido relacionado a una imagen estática de la poesía; tal asociación puede suscitar la sensación de inadecuación (si no se tiene en cuenta, entendámonos bien, el «contrapunto» psicológico de la música respecto al sentido del texto analizado conscientemente), pero puede también referirse a un sema virtual: por ejemplo en el enunciado «*le coureur se repose*» se reconoce una dinámica potencial. Hay infinitos significados elementales cuya interpretación es del todo subjetiva: son justamente estos semas a revelarse esenciales en el contexto musical. En el lenguaje poético –en las palabras, en los grupos de palabras, en las frases y en los conjuntos más amplios– son visibles mutaciones de la estructura sémica y de los diversos agrupamientos de semas en relación a la disposición inicial de las palabras aisladas. Los semas nucleares a veces se transforman en periféricos y viceversa; semas secundarios pasan a primer plano, mientras otros se neutralizan; pueden darse agrupamientos ambiguos de semas; otros semas, sin embargo, pueden parecer nuevos respecto a la estructura original de un cierto signo, en cuanto son inducidos por el contexto poético⁽¹³⁾. A estas características de la poesía se agregan los cambios inducidos por el «contexto musical». La música, en efecto, se refiere solamente a algunos de los significados del texto sin tener necesariamente en cuenta su posición jerárquica en la poesía, y así produce una nueva jerarquía. Se debe, además, considerar que cuando se describen fenómenos macrolingüísticos, la semejanza del elemento sonoro de dos signos diversos facilita una inducción sémica mucho más fuerte. Por ello el cambio sonoro introducido por la música es fundamental, en cuanto la música no se limita a amplificar las afinidades materiales ya existentes entre dos palabras, pero introduce nuevas parentelas, por ejemplo, cuando entona sobre el mismo motivo expresiones verbales totalmente diferentes.

Al inicio de *Erlkönig*, el célebre Lied de Schubert sobre texto de Goethe, el verbo *reiten* contiene las siguientes unidades semánticas: *dinamismo*, *cambio de lugar*, *perceptible acústicamente*; el sema *rápido* es facultativo, en cuanto puede manifestarse o no. En un contexto musical que se encuentre más allá de la precisión de *reitet*, *spät* y del agrupamiento *Nacht und Wind*, hay en la melodía un elemento significativo: la entonación interrogativa de toda la frase. Todos los otros segmentos semánticos se encuentran sólo en el *dinámico*, subrayando la *velocidad* y el *movimiento*; la *percepción acústica* del movimiento se expresa a través de una sensible onomatopeya musical; el concepto de *reiten* junto a toda la frase, recibe una cantidad emocional que no es indispensable a esta palabra, pero ha sido provocado por el carácter de la melodía y del acompañamiento. Esto es un ejemplo de cómo la música puede cambiar la configuración sémica de una palabra. Prosiguiendo el análisis se verá que el color oscuro (*spät*, *Nacht*) está unido al registro bajo, y que el movimiento rápido puede referirse a *Wind*. La frase que aquí se ha tomado en consideración constituye un acto formal, en el cual no se puede omitir ninguna palabra.

Todos estos hechos (y hemos tomado en consideración sólo algunos)⁽¹⁴⁾ requieren un análisis semántico preliminar del texto verbal que forma parte de la obra vocal en examen. El análisis semántico no es solamente una condición necesaria del análisis musical del repertorio vocal, sino el estudio sistemático de estos aspectos, y en particular de la tipología de los semas, es importante también para la teoría general de la música. Es cierto que en el estado actual de los estudios un uso completo de las tipologías no es todavía posible, pero es ya evidente que para la teoría musical ciertos grupos sémicos son más importantes que otros. Y es justamente esta distinción la que interesa a la teoría general de la música. En el semema hay elementos de significación de naturaleza denotativa, apegados a la realidad, que, por los problemas tratados, son indudablemente más importantes que los valores gramaticales. Resumiendo se puede decir que los semas referenciales ligados a las características del objeto, los semas de las relaciones en las que el objeto entra, ciertos semas no-inmanentes al objeto pero referidos a particulares momentos de la significación, como por ejemplo los semas de la evaluación emotiva, pueden desde ahora constituirse en materia de estudio para la teoría musical. Esto no debe sorprender desde el momento en que el análisis semántico se coloca en el confín entre la lengua y el pensamiento; y que en tanto éste tiene –en cierta medida– carácter extra-lingüístico, se configura como una auténtica ciencia interdisciplinaria. A la luz de cuanto se ha dicho se vuelve muy importante descubrir si en los semas se ocultan «universales», visto las relaciones que pueden establecerse con los «universales de la música». Se nos pone delante ahora la

pregunta: los dos campos ¿son verdaderamente diferentes y entre ellos son posibles sólo relaciones, o bien están comprendidos los dos en una semántica general? El primer problema está referido a las relaciones de la música con el texto verbal, mientras el segundo implica la relación universal común del texto y la música. La teoría musical se vería así enriquecida por una nueva disciplina que, aún quedando en la esfera de la teoría del conocimiento, de la psicología, de la neuropsicología, etc, estudiaría en su significado los elementos correspondientes conceptuales y poéticos de la abstracción. Para esta disciplina se ha propuesto el título de «semántica»⁽¹⁵⁾. No parece impropio afirmar que este tipo de investigación debería tener una influencia directa sobre el estudio del significado de la música.

(Traducido del italiano por Juan Carlos Panarace)

Notas

- (1) Ch. Fillmore, *Types of a Lexical Information in Semantics. An Interdisciplinary Reader In Philosophy* (Ed. D.D. Steimbert & L.A. Jakobovits), Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 372. «Pienso que aquello que llamamos el sentido fundamental de la palabra sea expresable como un sistema de componentes, y que en tanto algunas de esas componentes son típicas de ciertas palabras, otras sean comunes aún a clases amplias de términos. Tales componentes, a su vez, pueden ser complejas, si son llamadas a caracterizar eventos o situaciones complejas (...). Presumo que existen nociones dadas aún biológicamente como identidad, tiempo, espacio, cuerpo, movimiento, territorio, vida, miedo, etc., como también términos indefinidos que identifican directamente aspectos referidos a objetos del universo cultural y físico en el que el hombre vive».
- (2) Análogicamente a las teorías lingüísticas, Célestin Deliège ha propuesto los términos «sema» y «lesema» también para las unidades mínimas del significado musical. Cfr. C. Deliège. «Approche d'une sémantique de la musique», *Revue Belge de Musicologie*, XX, 1966, p. 31.
- (3) G. Wotjak, *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung. Ein Betrag zur Gegenstand und Methode der modernen Bedeutungsforschung unter Berücksichtigung der semantischen Konsituyentenanalyse*, Berlín, 1971, p. 375.
- (4) W. Schmidt, *Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Ein Betrag zur Theorie Wortbedeutung*, Berlín 1967, pp. 45-53.
- (5) Refiriéndonos a los análisis semánticos de los lingüistas, podemos decir, por ejemplo, que el verbo *ir* puede ser representado por una secuencia global y no demasiado rápida, compuesta por elementos homogéneos; que en el verbo *venir* debería aparecer el elemento acercamiento (ilustrado metafóricamente, por ejemplo, con un dinamismo creciente). El verbo *arrastrarse* contiene los semas de los verbos precedentes, más el sema *lentamente*; un tempo muy lento puede ser el correspondiente musical de este significado aún si los otros semas (*trasladarse*, *acercarse*) no se hayan utilizado. (Para representar en música la palabra *huir*, se puede privilegiar el sema *dinamismo*, aún si los semas *movimiento* y *velocidad* parecen más pertinentes). Sobre estos temas cfr. V.G Gak. *Estructura semántica de la palabra como*

- constituyente de la estructura semántica, en *Estructura semántica de la palabra. Investigaciones psicolingüísticas*, Moskva, 1971, p. 81.
- (6) R. Palester, *Drei Sonetten an Orpheus* (sobre versos de Rilke), partitura, Paris s.d., p. 22, compases 1-4 y p. 23, compases 1-2.
- (7) W. Lorenz, G. Wotjak, *Zum Verhältnis von Abbild und Bedeutung. Übergangen im Grenzfild zwischen Erkenntnistheorie und Semantik*, Berlin, 1977, PP. 278-379; También G. Wotjak, *Untersuchungen*, CIT. PP. 185-189.
- (8) A.J. Greimas, *Sémantique structurales, Recherche de méthode*. Paris, 1966. pp. 33-35.
- (9) F. Rastier, *Essais de Sémiotique discursive*, Tours, 1973, p. 1 passim.
- (10) P. Boulez, *Improvisation sur Mallarmé. La Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, pour soprano, harpe, vibraphone, cloches et quatre percussions, London, Universal Edition. 1958
- (11) Cfr. nota anterior, p.9.
- (12) Notemos también la diferencia entre las unidades lexicales nucleares y no nucleares: las primeras se describen por un cierto número de elementos semánticos, de cuya descripción las segundas no pueden prescindir. Es la misma diferencia que distingue, por ejemplo, *mirar* de *contemplar*. Las definiciones que aparecen en este texto toman nota de la palabra nuclear, de las transformaciones sintácticas producidas por adición de un sufijo, de un adverbio, de un componente semántico, etc. En el caso de palabras no-nucleares su relación con la música puede instaurarse también solamente a través de un elemento agrandado, sin tomar en consideración el contenido semántico de la palabra nuclear. En el ejemplo precedente la palabra *contemplar* puede ser representada musicalmente a través de segmentos de duración e intensidad. Es fácil encontrar los parámetros musicales útiles a esta finalidad y el efecto que normalmente se advierte como «profundización de la expresión». Cfr. R.M.Dixon. «A Method of Semantic Description», in *Semantics*. cit. pp.36 - 471.
- (13) I.J. Rezvin, *Problemas y métodos*, Moskva, 1977 y también J.I. Levin, «Algunos segmentos del contenido en los textos poéticos», en *Tipología estructural de las lenguas*, Moskva, 1966, pp. 213 - 215.
- (14) Se pueden encontrar útiles referencias breves a la semántica del lenguaje en los escritos de A. Zolkovski e I. Meltcholik, como también en A. Apressian. *Conceptos y métodos de la lingüística estructural contemporánea*, Warsawa, 1971. En la «síntesis semántica» elaborada por estos autores juega un rol fundamental el concepto de «función lexical»; o sea la modalidad de la interdependencia de las palabras. Un capítulo aparte está dedicado a los «parámetros lexicales», significados típicos que aparecen en las relaciones sintagmáticas de las palabras. Ciertos parámetros lexicales —como los descriptos más arriba— pueden encontrar una expresión musical en modo icónico y metafórico; por ejemplo el parámetro *Magn = mucho, en alto grado*, o bien *Incep = comenzar*, y todavía *Fin = terminar*, etc. La relación semántica con la música en ciertos casos podría ser determinada por un cierto «parámetro lexical» más que desde la totalidad del contenido semántico de la palabra, de la estructura léxico-semántica de la frase, etc.
- (15) G. Wotjak, *Untersuchungen*, cit. pp. 241 - 243.