

# Lingüística e investigación musical en México

Yasbil Y. B. Mendoza Huerta

Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

**RESUMEN:** *La influencia de la lingüística ha sido de gran importancia en el desarrollo de la etnomusicología o la musicología, acompañándolas desde sus inicios. La aplicación de teorías, métodos y conceptos de la lingüística a estudios musicales comenzó hacia la mitad del siglo xx, contemporánea al auge de la corriente del estructuralismo. Sin embargo, pocos son los especialistas que dominan ambos campos de estudio, por lo que surgen confusiones conceptuales o bien las lecturas que aplican dichos conceptos son relegadas debido a que parecieran sofisticadas desde el punto de vista metodológico. Debido a lo anterior, el objetivo de este texto es presentar tres trabajos de investigación, a manera de sucinto panorama, que vinculan la lingüística y la música, desglosando los conceptos más elementales de ambas disciplinas, de tal forma que sean comprensibles tanto a lingüistas como a músicos, y a todos los interesados en el tema. Este artículo es parte de una revisión bibliográfica que expone conceptos y teorías de la lingüística utilizados en trabajos de investigación musical desarrollados en México desde 1985, año en que se establece la carrera de Etnomusicología en la UNAM, hasta el 2009, mostrando cómo la lingüística estructuralista puede emplearse como punto de partida de los estudios etnomusicológicos en nuestro país.*

**PALABRAS CLAVE:** *música, lingüística, lenguaje, lengua, México*

**ABSTRACT:** *The influence of linguistics has been of great importance in the development of ethnomusicology and musicology, accompanying them from the beginning. The application of theories, methods and concepts, in linguistic and musical studies began in the mid-20th Century, contemporary to the growing tide of structuralism. However, there are few specialists who dominate both these fields of study, which gave rise to a conceptual confusion, or rather, the readings applied to the said concepts are relegated, given that they seemed sophisticated from a methodological point of view. Due to the above, the objective of this paper is to present three research projects, by way of a brief overview, that link linguistics and music, breaking down the most basic elements in both disciplines in such a way as to make them understandable for both linguists and musicians, and any others interested in the theme. This article is part of a literature review that presents concepts and theories of the language used in music research developed in Mexico from 1985, the year in which the career of Ethnomusicology was created in the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), until 2009, demonstrating that structuralist linguistics may be used as a starting point for ethnomusical studies in our country.*

**KEYWORDS:** *music, linguistics, speech, language, Mexico*

## INTRODUCCIÓN

La influencia de la lingüística en estudios musicales comenzó hacia la mitad del siglo xx cuando parte de la investigación musical, principalmente europea, comenzó a esgrimir teorías lingüísticas, en particular saussureanas y fonológicas, popularizadas a través de artículos de Roman Jakobson y de las elaboraciones antropológicas de Lévi-Strauss [Reynoso, 2006:125]. En esos años, diversos autores daban inicio a la semiología (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Greimas, etc.) y algunos musicólogos europeos eligieron estos modelos en su disciplina como Jean Molino, Nicolas Ruwet y Jean Jacques Nattiez. En Estados Unidos, los desarrollos de la gramática generativa y de la fonología inició un movimiento musicológico inspirado en la lingüística, otros más se inspiraron en el concepto de bilingüismo (como Mantle Hood) y otros en la etnolingüística (como Hugo Zemp).

Las razones por las cuales los investigadores han estudiado la música con los mismos métodos y teorías de la lingüística consisten en las analogías que encuentran en ambos objetos, como el poder conceptualizarlos como sistemas de signos simbólicos, constituidos por sistemas de elementos sonoros discretos, sujetos a restricciones y normativas, que se desarrollan en una dimensión temporal, y que han sido estudiados en términos de reglas, gramáticas, pragmáticas, estructuras y jerarquías [Reynoso, 2006]. Eso ha sucedido en Europa y en Estados Unidos, pero ¿que ha pasado específicamente en México?

A partir de una revisión bibliográfica busqué responder esta cuestión, y puedo afirmar que, efectivamente, existen trabajos etnomusicológicos y de investigación musical que fueron influenciados por la lingüística; algunos la aplicaron en sus metodologías y otros partieron de sus teorías.

El objetivo de esta investigación fue presentar un pequeño panorama de diversas lecturas de investigación musical que mencionaran explícitamente la utilización de métodos y teorías lingüísticas, y presentarlas y analizarlas de tal modo que fueran comprensibles tanto a lingüistas como a músicos y, en todo caso, provocara una invitación o introducción al estudio de la lingüística y de la etnomusicología que de verdad conlleven la comprensión integral de la relación entre lenguaje y música.

A través de las lecturas, me pareció que el camino recorrido por los distintos autores pone de manifiesto ciertas coincidencias en el plano conceptual, en varios de los objetivos más trascendentes y en las principales problemáticas abordadas.

Sobre las corrientes de la lingüística que han utilizado, logramos comprobar que el enfoque predominante es el estructuralismo, que se originó

con la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure. Pensamos que esto se debe a que 1) los demás enfoques (distribucional, funcionalista, generativa-transformacional) no son tan conocidos o accesibles a los musicólogos o antropólogos, 2) los investigadores retoman estas metodologías de autores que ya interpretaron estas teorías, o 3) porque desconocen la terminología lingüística.

Por otro lado, cada investigador retoma teorías de diversos autores dependiendo del tema de su investigación. Entre los temas de investigación que desarrollaron podemos encontrar los siguientes: definir y comprender el concepto de música entre las diversas culturas; definir y caracterizar un sistema musical o un género musical en específico; las relaciones entre el ritmo musical y la métrica del canto, y las fronteras entre el habla y el canto.

Entre las teorías que utilizaron en sus investigaciones podemos encontrar: de Ferdinand de Saussure: la idea de un sistema en la lengua; de (v. Alegre, 2005; Ayala, 2007; Figueroa, 1987); de Charles Hockett: las propiedades generales del lenguaje (v. Ayala, 2007); de André Martinet: la doble articulación en la lengua (v. Ayala, 2007); de John Lyons: la semántica componencial (v. Nava, 1999, 1995<sup>a</sup>; Chamorro, 1996 y 1994); de Charles Sanders Pierce: el concepto de signo y de mediación semiótica (v. Figueroa, 1987; Chamorro, 1994); de Umberto Eco: el tipo cognitivo, el contenido nuclear y el contenido molar (v. Alegre, 2005); de Roland Barthes: el sistema de signos (v. Figueroa, 1987; Chamorro, 1994); de Richard Parmentier: mediación semiótica (v. Chamorro, 1994); de Iuri Lotman: la semiótica de la cultura (v. Alegre, 2005; Ayala, 2007; Chávez, 2004); de Jean Jaques Nattiez: la tripartición del signo musical (que a su vez se basa en Pierce y en Molino) (v. Figueroa, 1987; Bieleto, 2005); de la retórica en general: el concepto de tópico en el discurso (v. López Cano, 2002 y 2004).

También utilizaron diversas metodologías como: de Saussure: el análisis paradigmático, y el método histórico comparativo; (v. Alegre, 2005; Pérez Fernández, 1990); de Gali Gaya y Alarcos Llorach: el análisis de sistema fonológico (v. Ayala, 2007); de Brent Berlín: campos semánticos y análisis taxonómico (v. Nava, 1999, 1995a y 1995b); y de James Spradley: términos dominantes, análisis taxonómico, análisis componencial (v. Chamorro, 1994). También es interesante que sobre el concepto de “bilingüismo” se haya creado una metodología de estudio que se llama “bimusicalidad”.

Dentro de la revisión bibliográfica realizada encontré que los elementos de la lingüística que utilizaron los investigadores generalmente fueron reinterpretados para aplicarlos al campo de la música, ya sea como unidades de estudio o como parte de la metodología. Algunos de los conceptos más recurrentes fueron los siguientes:

**Cuadro 1.**  
**Algunos elementos de la lingüística que utilizaron los investigadores de los trabajos analizados**

| Concepto      | Definición musical   | Autor que la define |
|---------------|--|---------------------|
| Signo musical | Signos armónicos (acordes dotados de un "significado funcional diferente").  | Pedro Ayala         |
|               | Signos audibles a estudiar; pueden ser musicales o no-musicales, tomados como vehículos de significado que representan la vida nativa.   | Arturo Chamorro     |
| Sintagma      | Combinación de signos musicales.   | Rafael Figueroa     |
|               | La relación sintagmática se establece cuando en un conjunto de acordes pertenecientes a una clasificación paradigmática diferente se asocian para formar progresiones, es decir, sintagmas armónicos con sentido musical pleno.  | Pedro Ayala         |
| Paradigma     | Relación paradigmática<br>Acordes que se relacionan de acuerdo con el parecido o igualdad de su estructura interna, y a la sensación constante o disonante de su brillantez u opacidad, alegre o triste, dinámico o estable, de tensión o distensión, agitación o reposo; se asocian, clasificándose en mayores, menores, disminuidos, aumentados, etcétera. | Pedro Ayala         |
|               | La clase paradigmática, o paradigma, se constituye por unidades que pueden presentarse en un sitio concreto de una secuencia musical.  | Lizette Alegre      |
| Significante  | Combinación de sonidos e intervalos armónicos que son perceptibles por el oído.  | Pedro Ayala         |
| Significado   | No es conceptual, sino funcional; es decir, un signo armónico tiene una función que se desempeña dentro del sistema tonal; no evoca conceptos sino que estimula la imaginación y conmueve al que escucha.  | Pedro Ayala         |
| Morfología    | Morfología armónica<br>Estudia la estructura interna del signo armónico (los acordes) a partir de sus intervalos.  | Pedro Ayala         |
| Morfema       | Morfema armónico<br>Unidad armónica mínima; es el intervalo armónico que indica la función del acorde dentro del sistema, resultado de las combinaciones simultáneas de los sonidos.   | Pedro Ayala         |

**Cuadro 1. (Conclusión)**

| Concepto                                 | Definición musical  | Autor que la define                    |
|--|---|--|
| Lexema                                   | Lexema del acorde<br>Por tener "significación funcional", es el intervalo de quinta justa del acorde que se forma entre la quinta y la fundamental de los acordes Mayores (M) y menores (m), ya que este intervalo no puede variar sin que la estructura y significación funcional de los acordes se altere también.  | Pedro Ayala                            |
| Sintaxis                                 | Sintaxis armónica<br>Estudia la coordinación y unión los acordes para formar progresiones (sucesión de dos o más acordes) es decir, el orden lineal de aparición de los acordes dentro de las progresiones, la agrupación de acordes dentro de las categorías sintácticas y la estructura jerárquica mediante las que se organizan las progresiones armónico-tonales. | Pedro Ayala                            |
| Enunciado                                | Progresión<br>Estableciendo una equivalencia con el enunciado, la progresión se define como la mínima sucesión armónica con sentido completo.   | Pedro Ayala                            |
| Unidad distintiva pertinente, o fenómeno | Equivalente a la unidad fonemática lingüística, está constituida por una señal melódica mínima, definida por su contraste pertinente en relación con otras señales del mismo tipo, que en su conjunto constituyen una escala musical.   | Lizette Alegre                         |
| Unidad diacrónica                        | Conjunción de las formas extremas que adopta un patrón rítmico (las que han sido totalmente binarizadas y las que no han experimentado ninguna transformación binaria).   | Rolando Pérez Fernández                |
| Frase                                    | Unidad mínima de pensamiento musical equivalente al motivo de la teoría musical tradicional, que implica un fórmula de conflicto-reposo.  | Carlos Vega en Rolando Pérez Fernández |
| Pie métrico                              | Grupos de dos o tres unidades básicas de estructura rítmica.  | Carlos Vega en Rolando Pérez           |
|  | Alternancia de unidades acentuadas e inacentuadas que se integran en unidades mayores.  | Raúl González                          |

En cuanto a la metodología, algunos conceptos que se utilizaron fueron los siguientes:

### **Cuadro 2.** **Algunos conceptos utilizados en las metodologías de los trabajos analizados**

| Concepto                                     | Definición musical   | Autor que la define |
|--|--|---------------------|
| Bimusicalidad                                | Presentación científica de la música de otras culturas y la ejecución activa y aun de composición en el idioma musical de otra cultura como medio para aprender los elementos esenciales de su estilo y comportamiento musicales.          | Mantle Hood         |
| Segmentación                                 | Procedimiento que consiste en dividir una secuencia musical en unidades discretas. El segmento es el resultado de esta operación.  | Lizette Alegre      |
| Conmutación                                  | Operación que prueba la identidad de los elementos de un paradigma, es decir, su capacidad de entrar en las mismas construcciones, para ser sustituidos unos por otros. La conmutación es posible cuando existe una clase de equivalencia. | Lizette Alegre      |
| Clase de equivalencia                        | Dos o más elementos de un paradigma que presentan las mismas propiedades distribucionales.   | Lizette Alegre      |
| Repetición                                   | La repetición no es exactamente igual, sino que cada repetición añade algo nuevo y que las partes nuevas no sean tan nuevas como para que sean inconexas con lo que ya sucedió anteriormente en el discurso musical.                       | Rafael Figueroa     |
|  | Repetición significa identidad entre segmentos repartidos en diversos sitios de una cadena sintagmática.   | Lizette Alegre      |
| Organizaciones semánticas de tipo taxonómico | Una disposición jerárquica de categorías, donde se guardan entre sí relaciones de inclusión y contraste, y estas categorías no son permutables ni vertical ni secuencialmente.   | Fernando Nava       |

En este artículo expondré tres trabajos de investigación musical analizados en esta revisión bibliográfica mayor, que utilizan conceptos y teorías de la lingüística.

#### LA MÚSICA COMO LENGUAJE Y COMO LENGUA

Dentro de la teoría de la comunicación, el lenguaje es un medio de comunicación. La comunicación es la transformación de la información por medio de mensajes. Un mensaje es una sustancia que ha recibido cierta forma; por ejemplo, las vibraciones acústicas del mensaje oral, los impulsos electroquímicos de una neurona, las formas visuales del mensaje escrito [Guiraud, 1977:155]. Los animales, las plantas, las bacterias se comunican, pero la lingüística delimita el término del lenguaje como la capacidad que tienen los seres humanos para comunicarse entre sí. Por lo tanto, la lingüística define el término lenguaje como la capacidad que tienen los seres humanos para comunicarse entre sí por medio de signos lingüísticos. El lenguaje humano se expresa a través de las lenguas y una lengua es un conjunto de unidades y reglas de un sistema que se adquiere con el uso, por ejemplo el inglés, el alemán, el español, el zapoteco, el huave, el chino, etcétera.

Una de las inquietudes de los investigadores en México ha sido argumentar que la música tiene características similares a las de una lengua y que, por lo tanto, tiene la capacidad de comunicar y transmitir sentimientos e ideas.

En este apartado revisaremos el trabajo de Pedro Ayala Sánchez titulado *La música como lenguaje: una perspectiva lingüística de la armonía tonal* [2007].

En esta tesis el autor tiene como objetivo realizar una comparación entre la lengua y la música proponiendo una gramática musical, a la que le llama armonía. Ayala define el estudio de la armonía tonal como:

[...] una especie de gramática descriptiva, funcional o estructural donde se estudian las estructuras morfofuncionales de los acordes de una manera estática o sincrónica. El estudio de este elemento de la música, denominado armonía, se basa en el uso característico de los sonidos musicales según la autoridad de los grandes compositores de los siglos XVII, XVIII y XIX [Ayala, 2007:44-45].

Para cumplir su objetivo, Ayala, compara la estructura de la música tonal con las mismas estructuras de la lengua, demostrando que el sistema de la música tonal es un conjunto de elementos relacionados entre sí por medio de reglas que, al igual que en la lengua, es el resultado de una

codificación teórica derivada del uso práctico del mismo [Ayala, 2007:4]. Primero, Ayala define la música como un medio de comunicación y argumenta sus propiedades como lenguaje cotejando las propiedades generales del lenguaje que formula Charles F. Hockett en su Curso de lingüística moderna, comparando en un cuadro la lengua<sup>1</sup> y la música:

**Cuadro 3.**  
**Algunos rasgos que propone Hockett sobre el lenguaje y la lengua aplicados a la música, según la propuesta de Pedro Ayala [Ayala, 2007:22-24]**

| Propiedades generales del lenguaje |  |  |
|------------------------------------|--|--|
| Rasgo                              | En la lengua   | Aplicación en la música<br>(lo que propone Pedro Ayala)  |
| 7. Semánticidad                    | <p>“Cuando los elementos de un sistema de comunicación tienen denotación –es decir, tienen lazos asociativos con cosas y situaciones del entorno de quienes lo emplean–, y cuando el funcionamiento del sistema reposa sobre tales lazos, decimos que el sistema es semántico”<br/>[Hockett; 1958:557]</p> | <p>La música no tiene denotación<sup>2</sup>; pero tiene connotación: rasgos subjetivos que proporcionan significaciones múltiples asociadas a las sonoridades musicales. Por tanto, tiene cierto grado de semánticidad.</p> |

<sup>1</sup> Ayala considera que Hockett maneja los conceptos del lenguaje, lengua y sistema de comunicación como si fueran sinónimos, ya que no especifica con exactitud a qué grado del lenguaje son aplicados estos rasgos. Sin embargo, Ayala piensa que es evidente que estas características son propias no sólo del lenguaje sino de la lengua como sistema de comunicación, pues se pueden aplicar a cualquier lengua, pero no a todos los lenguajes ni mucho menos a todas las formas de comunicación [Ayala, 2007:24].

<sup>2</sup> Se entiende por denotación a la operación mediante la cual determinamos por medio de un enunciado (normalmente una unidad léxica) a cada uno de los objetos y conceptos de la realidad extralingüística, con el fin de distinguirlos de los demás, haciendo referencia al mundo físico y al de la experiencia humana. La connotación se opone a la denotación, ya que esta última consiste en todo lo que puede evocar, sugerir, implicar de una forma clara o vaga en cada uno de los hablantes individualmente, es decir, los valores de tipo expresivo, propios de la vida emotiva [Ayala, 2007].



**Cuadro 3. (Conclusión)**

| Propiedades generales del lenguaje |   |   |
|------------------------------------|---|---|
| 9. Carácter discreto               | “Siempre que de un conjunto continuo físico de posibilidades se extraen en esta forma ciertas regiones perfectamente discernibles unas de otras decimos que hay cuantización: lo que se obtiene es un repertorio de señales discretas” [Hockett; 1958, 559] | El “sistema fonológico” de la música es extraído de un conjunto continuo de posibilidades; es decir, tiene carácter discreto.   |
| 11. Dualidad                       | “Toda emisión de una lengua consiste en un ordenamiento de fonemas [...], y en un ordenamiento de morfemas [...], cada uno de los cuales está representado diversamente por algún breve ordenamiento de fonemas” [Hockett, 1976:561], [Hockett; 1958:56]    | La música es un lenguaje doblemente articulado. En la armonía, por ejemplo, la primera articulación consiste en el ordenamiento de acordes para formar progresiones, mientras que la segunda articulación consiste en el ordenamiento de sonidos para formar acordes. |

Después, basándose en Helena Beristáin, Iuri Lotman y André Martinet, Ayala argumenta que la lengua sirve para la comunicación entre personas de una misma comunidad lingüística; por tanto, hay tantas lenguas como grupos humanos diferentes existen. Semejante a lo anterior, podemos hablar de distintos sistemas musicales, de la misma manera que podemos hablar de distintas lenguas, pues la tonalidad, al igual que una lengua, es un sistema, el sistema de la música tonal, que existe en una región y lapso de tiempo determinado, propio de un grupo humano con características regionales y culturales propias. Además, existe una analogía en el desarrollo de una lengua y de un sistema musical, como por ejemplo el español, que derivó del latín, y la tonalidad, que deriva de la modalidad, que es un sistema musical heredado de los griegos y que estuvo en uso durante toda la Edad Media y parte del Renacimiento.

Ayala Sánchez considera que, en el sistema de la música tonal, el signo armónico son los acordes, los cuales forman el arsenal de “signos armónicos” que “son elegidos y articulados (relacionados y combinados ordenadamente) conforme a ciertas reglas, pues al igual que en la lengua, el discurso armónico se presenta como una sucesión de acordes colocados en cierto orden” [Ayala, 2007:37].

Para fundamentar la doble articulación<sup>3</sup> en la lengua y la armonía, Ayala propone que la primera articulación permite combinar adecuadamente los acordes de acuerdo con ciertas reglas sintácticas que el sistema tonal proporciona, mientras que la segunda articulación permite que cada uno de estos “signos armónicos” (acordes dotados de un “significado funcional diferente”) se analicen en una sucesión de unidades constitutivas menores (sonidos), cada una de las cuales contribuye a distinguirlas de otras unidades. La segunda articulación en la música tonal abarca un campo mayor que el puramente armónico, ya que los sonidos aislados no sólo se combinan para formar acordes, sino para formar diversas combinaciones melódicas y rítmicas.

Ahora bien, basándose en Gili Gaya, Alarcos Llorach, Antonio Quilis, entre otros, Ayala expone existencia de un sistema fonológico lingüístico musical, exponiendo que el sistema de identificación de fonemas en la lengua puede aplicarse a la música para diferenciar sonidos, a través de las “oposiciones fonológicas que caracterizan al sistema de la lengua, y de la música”<sup>4</sup> [Ayala, 2007:32], y que en la música se encuentran de la siguiente manera: si dentro de un motivo o giro melódico cualquiera, cambiamos un sonido por otro y cambia el sentido melódico de este motivo, entonces estamos ante sonidos diferentes; de la misma manera, si una vez constituido un acorde cambiamos cualquiera de sus sonidos, cambiamos la estructura del acorde.

<sup>3</sup> La doble articulación se refiere a que el lenguaje humano se manifiesta en dos planos diferentes, en donde cada una de las unidades que resultan de una primera articulación es a su vez articulada en unidades de otro tipo. La primera articulación es aquella con arreglo a la cual todo hecho de experiencia que se vaya a transmitir se analiza en una sucesión de unidades, dotadas cada una de una forma vocal y de un sentido [Martinet, 1984:20]; es decir, son unos pocos miles de morfemas no muy específicos, con los cuales es posible forjar una infinidad de comunicaciones diferentes, por ejemplo, florero se compone de la raíz flor y el sufijo -ero, al igual que frutero. La segunda articulación es el análisis de unidades sucesivas más pequeñas, cada una de las cuales contribuye a distinguir las unidades lingüísticas; es decir, es la combinación de pocas docenas de fonemas con lo que se distinguen todos morfemas (Martinet, 1976). Por ejemplo, en la raíz flor, que en la primera articulación es una unidad dotada de significado, está a su vez articulada en elementos menores carentes de significados, es decir, en fonemas: /f/, /l/, /o/, /r/.

<sup>4</sup> Trubetzkoy explica que la idea de diferencia supone la idea de oposición. Por lo tanto, la función distintiva sólo puede ser desempeñada por una particularidad fónica en la medida en que sea término de una oposición fónica. Las oposiciones fónicas que en la lengua de que se trata pueden diferenciar las significaciones intelectuales de dos palabras serán llamadas fonológicas, o fonológicamente distintivas [Trubetzkoy, 1973:29].

**Cuadro 4.**  
**Equivalencia entre las unidades lingüísticas y las unidades armónicas en cada uno de los niveles, según la propuesta de Pedro Ayala**

| Nivel de estudio | Concepto lingüístico  | Concepto musical   |
|------------------|---|--|
| Morfología       | Gramema<br>Morfema variable que complementa la significación del lexema. El gramema indica accidentes gramaticales (por ej., número y persona) <sup>5</sup> [Ayala, 2007:54-55].  | Intervalo gramema<br>Es el intervalo de 3a y el de 7a del acorde, y que influye en la sonoridad de los acordes [Ayala, 2007:55-56].  |
| Sintaxis         | Categoría gramatical<br>Es la clasificación de las palabras tomando en cuenta su función gramatical y su significado; de la significación deriva la función dentro del sintagma (sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones, conjunciones) <sup>6</sup> [Ayala, 2007:62]. | Categoría gramatical armónica<br>En la armonía tonal no hay significado conceptual, por lo que las categorías gramaticales se determinan únicamente por su función dentro de las progresiones. Las categorías son las siguientes: tónica (I grado), supertónica (II grado), mediante (III grado), subdominante (IV grado), dominante (V grado), superdominante (VI grado) y sensible (VII grado) [Ayala, 2007:63]. |
|                  | Palabras nexos o de enlace<br>Palabras cuya función es la unión de palabras y sintagmas [Ayala, 2007:68-69].  | Acordes de enlace<br>Acordes que tienen como función unir acordes y progresiones. Se considera que el grado cuya función se limita a ser acorde de paso o nexos es el III grado [Ayala, 2007:68-69].   |

Después de exponer por qué la música tonal es como un lenguaje, prosigue a analizar su estructura armónica a partir de la morfosintaxis dividiendo el estudio gramatical de la música en morfología armónica y sintaxis ar-

<sup>5</sup> Suponemos que el autor se refiere a los morfemas flexivos.

<sup>6</sup> El autor se refiere a la *categoría gramatical* entendida como *categoría léxica*, que hace referencia a cada una de las clases en que se agrupan las palabras tomando como base sus propiedades morfológicas, sintácticas y semánticas, es decir a una clase o grupo de elementos que cumplen una misma función o una función similar en una lengua determinada, y no entendida como las partes de una oración [Richards *et al.*, 1997].

mónica, proponiendo una equivalencia entre las unidades lingüísticas y las unidades armónicas. Expondremos a continuación, de manera resumida y en un cuadro comparativo, algunas de las unidades y conceptos definidos y propuestos por el autor:

Pedro Ayala concluye que, efectivamente, la música es uno de los lenguajes utilizados por el ser humano como instrumento de comunicación y expresión, que tiene una gran similitud con la lengua, por lo que puede ser considerada como materia de la lingüística, y gracias a esas semejanzas se pueden describir las estructuras armónicas de la música tonal a partir de la gramática de la lengua.

#### EL CANTO Y EL HABLA

Ahora mencionaré un trabajo que liga el campo de la lingüística y la música relacionando la poesía, la literatura, la música, el canto y el habla. Estas investigaciones que estudian de manera conjunta a la literatura y a la música son motivadas por la existencia de música que no se concibe desvinculada de la literatura.

Es el caso del artículo de Fernando Nava titulado “El p’urhépecha hablado y cantado” [1995], que tiene como objetivo describir algunos de los rasgos de la lengua poética en oposición a los de la lengua común, propios del idioma p’urhépecha de Michoacán, en particular la lengua de las canciones.

Es importante explicar que dentro del lenguaje existe la dicotomía lengua-habla. La lengua es el conjunto de unidades y reglas del sistema, que se adquiere con el uso; es común a todos, pero se encuentra situado fuera de la voluntad de los individuos. En contraste, el habla comprende las combinaciones individuales, dependientes de la voluntad de los hablantes y los actos de fonación igualmente voluntarios, necesarios para ejecutar tales combinaciones, es decir, es la puesta en funcionamiento de dicho sistema. De esta forma todos los humanos se comunican en alguna lengua, y cada individuo tiene una forma de habla. En este caso, Fernando Nava estudia, a través del habla y el canto, las diferencias entre la lengua poética y la lengua común, como dos diferentes sistemas que tienen sus propias reglas.

Para cumplir con su objetivo, Nava analiza la palabra verbal p’urhépecha distinguiendo dos planos: el semántico y el formal. En el plano semántico, transcribe algunos de los términos del propio idioma p’urhépecha con los cuales es posible referir ciertas diferencias conceptuales reconocidas entre el habla libre y el habla cautiva de la canción. En el plano formal, aborda las

estructuras sintácticas y poético-musicales y la fonología en los dos tipos de habla, entre otras estructuras.

Para este artículo, Nava retoma tres bases:

uandá, base del verbo “hablar”, el sustantivo ‘(el) habla’, etc.

piré, base para el verbo “cantar”, el sustantivo ‘canción’, etc.

arhí, base del verbo “decir”, etc.

El verbo p’urhépecha comprende tres componentes: 1) Base, 2) formativo temático, y 3) juego de flectivos (tiempo, modo, aspecto y persona)<sup>7</sup>.

**Cuadro 5.**  
**Construcción de los tres verbos con el formativo *-mskurhi***

| Construcción | Traducción    | Base  | Formativo | Flectivo del modo infinitivo |
|--------------|---------------|-------|-----------|------------------------------|
| Uandápani    | “ir hablando” | Uandá | -pa       | -ni                          |
| Arhípani     | “ir diciendo” | Arhí  | -pa       | -ni                          |
| Pirépani     | “ir cantando” | Piré  | -pa       | -ni                          |

Después de haber explicado lo anterior, Nava presenta fragmentos de *pirékuecha* “canciones” cantadas en idioma nativo, y la forma en que se diría el mismo texto, pero hablado. Aquí presentamos sólo el primer ejemplo, que es un fragmento de la canción “el delantal verde”:

<sup>7</sup> En morfología, se identifica como *base* a la unidad morfológica, de complejidad variable (puede ser raíz, un tema complejo o compuesto, una palabra), que sirve de soporte inmediato para un proceso de formación de palabras. El *formativo* es cualquier elemento constitutivo de una cadena, que puede ser morfológico, léxico o sintáctico, y que en este caso es un morfema constituyente de una palabra verbal. El *juego de flectivos* se refiere al conjunto de morfemas flexivos. La *flexión* es un proceso morfológico que consiste en la modificación de las palabras mediante la adjunción de morfemas flexivos, es decir, de afijos con significados o valores gramaticales (tiempo, modo, aspecto, persona, género, número). A diferencia de la derivación, la flexión está generalmente determinada por las relaciones sintácticas que se establecen entre palabras (como la concordancia), y la adjunción del morfema no da como resultado una nueva unidad léxica [Alcaraz y Martínez, 1997].

**Cuadro 6.**  
**Fragmento de “Tatsúnharhikua Xunhápití”**  
**[Nava, 1995:483]**

“Tatsúnharhikua Xunhápití”  
 (‘El delantal verde’, fragmento de canción en forma de *son*),  
 José Concepción Corona.

Já- rhas-ka- kin juán- gu- chí- nía, má- lé  
 tá- tsu-nha- rñik xú- nha- pí- tñ mé- nhar ñim- bak xín uandák a- xij (KA)  
 ka noch-ka- kin is ju- pí- rñh juán-gu- chí- nía, má- lé  
 mentk ñim- bor t'u xín uandák a- xij (KA)

Jurhásikakini juánguchini ia, mále  
 tatsúnharhikua xunhápitini ménhari jimbóka xáni uandákua axájka  
 ka nóchkakini isí jupírinha juánguchini ia, mále  
 méntku jimbóri t'u xáni uandákua axájka.

Traducción libre:

Ya te vine a traer  
 el delantal verde, por todo lo que mandaste decir  
 y ya así podría venir a traértelo  
 por lo que tanto mandaste decir.

El canto, que se lee debajo de los pentagramas, tiene diferencias de estructura morfológica con el habla, que es el texto que se encuentra debajo de la partitura. Exponemos en un cuadro los textos, para presentar de una manera más condensada la explicación del ejemplo, en donde se puede observar elisión de morfemas flexivos y cambios de acento en el texto del canto, debido al ritmo de la música:

**Cuadro 7.**  
**Diferencias de estructura morfológica entre el texto del habla y del canto en el fragmento de la canción “Tatsúnharhikua Xunhápiti”**

| Renglón | Habla   | Canto  |
|---------|---|--|
| Primero | Jurhásikakini juánguchini ia, mále                              | júrhas̥kakin_____ juánguchín <sup>ia</sup><br>mále         |
| Segundo | Tatsúnharhikua xunhápitini ménhari jimbóka xáni uandákua axájka | tátsunharhik_xúnhapítin_ménhar_<br>jimbok_xán_uandák__axáj |
| Tercero | ka nóchkakini ísi jupirinha juánguchini ia, mále                | ka_nochkakin_ís_jupirinh_<br>juánguchín <sup>ia</sup> mále |
| Cuarto  | méntku jimbóri t'u xáni uandákua axájka.                        | mentk_jimbor_t'u_xán_uandák_áxaj                           |

Los cambios que se pueden observar son de acentuación, generalmente por inicio de compás, que motivan un acento fuerte en la primera sílaba aunque el acento literario sea en otra sílaba; elisión de vocales, ya sea intermedias o finales y, por lo tanto la extensión de las palabras se acorta; alargamiento de vocales.

Nava analiza exhaustivamente estos cambios en cada palabra, entre sones y abajeños, y, tomando en cuenta las diferencias dialectales entre regiones, entre el habla de hombres y mujeres, y los préstamos, contrasta los dos tipos de habla llegando a las siguientes conclusiones:

**Cuadro 8.**  
**Comparación entre el habla común y el habla cantada (Nava, 1995:488)**

| Habla común                             | Habla cantada   |
|---|---|
| Se improvisa.                           | Se memoriza para cantarse.  |
| Mantiene los acentos canónicos.         | No siempre conserva los acentos canónicos.  |
| Mantiene la cantidad vocálica canónica. | No siempre mantiene la cantidad vocálica canónica; lo más frecuente son los notables alargamientos. |

**Cuadro 8. (Conclusión)**

| Habla común                                  | Habla cantada   |
|--|---|
| Mantiene las curvas de entonación.           | No conserva las curvas de entonación; se impone el contorno melódico sobre cualquier tipo de entonación prosódica (afirmación, interrogación etcétera). |
| Tiene préstamos de un tipo (léxico técnico). | Tiene préstamos de otro tipo (léxico afectivo).   |
| Ensordece vocales átonas a final de palabra. | Sonoriza algunas vocales átonas a final de cada palabra debido a la necesidad de hacer presentes las notas de la estructura musical.                    |

Los estudios entre habla y canto, como el presente, son un gran tema de estudio de la lingüística, y dan pie a preguntarse hasta dónde la música influye sobre la lengua poética (rítmica o melódicamente), o si el habla influye en la creación musical. Con este artículo, Fernando Nava nos invita a vincular un estudio lingüístico aplicado a la literatura cantada, sistematizando y clasificando los tipos de “producción oral”, es decir, todo lo que se encuentra entre el habla y el canto.

#### MÉTODOS DE LA LINGÜÍSTICA ESTRUCTURAL

El estructuralismo es el enfoque teórico-metodológico que se ha retomado profusamente en los estudios musicales. Existen conceptos que son utilizados con más énfasis, tales como sintagma, paradigma, unidad discreta, unidad pertinente, entre otros.

Un ejemplo de la aplicación de estos conceptos a un estudio de caso es la tesis *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina de Lizette Alegre* (2005).

Esta investigación tiene como objetivo responder la siguiente pregunta: ¿de qué manera la práctica musical del vinuete<sup>8</sup> se constituye como una práctica cultural portadora de significados? [Alegre, 2005:2].

<sup>8</sup> El *vinuete* es un género musical de la región de la Huasteca potosina, que está asociado con el culto a los difuntos por su empleo en los rituales de *Angelitos*, *Velación de Cruz* y *Xantolo* [Alegre, 2005].



Para responder esta cuestión, Alegre utiliza herramientas conceptuales del campo de la semiótica estructural, semiótica de la cultura y de la semiología musical, porque considera que “los fenómenos musicales son tan complejos, que no hay teoría que por sí sola dé cuenta de toda esa complejidad” [Alegre, 2005:3].

Así que, dentro de la semiótica estructural retoma el modelo del análisis paradigmático de la lingüística estructural de Saussure, “con el fin de abordar la interrogante relativa a las características y el funcionamiento de las estructuras musicales de los vinuetes” [Alegre, 2005:3].

La investigadora expone que la noción de que la lengua es un sistema constituido por diversos elementos que presentan relaciones sintagmáticas (combinación de unidades) y paradigmáticas (selección de unidades)<sup>9</sup>, tuvo un gran impacto no sólo en la lingüística, sino en otras disciplinas como la antropología y la musicología. El método del análisis paradigmático, derivado de la lingüística, tiene como uno de sus objetivos encontrar unidades discretas<sup>10</sup> en cadenas sintagmáticas de sistemas culturales, sean de la lengua, el mito o la música. [Alegre, 2005:115].

Basándose en la sugerencia del etnomusicólogo Simha Arom, la autora define cinco conceptos de la lingüística estructural y su empleo en el análisis paradigmático que son unidad distintiva o pertinente, segmentación, paradigma, conmutación, clase de equivalencia (v., *supra*, cuadro 1).

Lizette Alegre explica que los músicos intérpretes de este género distinguen el vinuete de otros géneros musicales por el tipo de acompañamiento

<sup>9</sup> La dicotomía paradigma/sintagma que establece Saussure en su *Curso de lingüística general* explica que las relaciones sintagmáticas son las relaciones que las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, fundadas sobre la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez, los cuales se alinean unos detrás de otros en la cadena del habla. Situado en un sintagma, un término adquiere su valor sólo porque se opone al que precede o al que sigue, o a los dos. En cambio, las relaciones asociativas o paradigmáticas, agrupan elementos que son equivalentes o comunes, es decir que unen términos en una serie mnemónica virtual [Saussure, 1918:173].

<sup>10</sup> El adjetivo *discreto* es un término tomado de la matemática, que se aplica en lingüística con el significado de *discontinuo, separado, dividido*, al hablar del *signo lingüístico* y de las demás categorías lingüísticas, y se opone, por tanto, a continuo [Alcaraz y Martínez, 1997]. Martinet explica que el hablante necesariamente deberá elegir entre una u otra interpretación; por ejemplo, entre decir *pino* y *vino* no se puede concebir una realidad lingüística que no sea que no fuera del todo /p/ o fuera casi /b/. Las unidades discretas son, pues, aquellas cuyo valor lingüístico no resulta afectado en nada por variaciones de detalle determinadas por el contexto o por circunstancias diversas [Martinet, 1984:34-35].

(rítmico) y la melodía (lo que marca el violín)<sup>11</sup>, por lo que se dio a la tarea de buscar lo que llamó rasgos idiosincráticos, que son estructuras musicales que están presentes con relativa frecuencia y que coadyuvan a la definición identitaria del vinuete. El objetivo de este análisis no es encontrar características específicas de cada pieza del repertorio ni determinar la gramática que subyace al código, sino señalar aspectos comunes o genéricos del vinuete [Alegre, 2005:114].

Se examinaron como rasgos pertinentes el rasgueo<sup>12</sup> y la melodía, que fue dividida a la vez en altura y ritmo. La armonía y el timbre (del trío huasteco) no se incluyó dentro del análisis debido a que, según los músicos, no es un rasgo que identifique particularmente al vinuete [Alegre, 2005:118].

El procedimiento de análisis para cada uno de los elementos (rasgueo, altura y ritmo) se rigió por el criterio de repetición: “repetición significa identidad entre segmentos repartidos en diversos sitios de una cadena sintagmática” [Ruwet en Alegre, 2005:119].

Después del análisis se compararon los resultados y se clasificaron en: paradigmas de melodía, que se dividen en: a) paradigmas de ritmo y b) paradigmas de altura. Y se tomó como base si los vinuetes tenían un compás de 2/4 o de 6/8.

Posterior a este exhaustivo análisis paradigmático, Lizette Alegre concluye que el repertorio de vinuetes se conforma en dos grandes grupos fuertemente diferenciados por el tipo de rasgueo que emplean y por la configuración rítmica de la melodía, en donde existe una superioridad numérica de repertorios de vinuetes en 2/4 sobre el de 6/8; en general, los músicos cuando hablan del vinuete en términos genéricos apelan a las características del conjunto del 2/4, y lo señalan como de carácter “típico”.

A pesar de que la autora aclara que el objetivo de su análisis no era encontrar características específicas de cada pieza del repertorio ni determinar la gramática que subyace al código, sino señalar aspectos comunes o genéricos del vinuete, yo pienso que logró definir en términos estructurales el género del vinuete, además de que los procedimientos y análisis que implementó en su metodología son una gran aportación para futuros trabajos.

<sup>11</sup> El *vinuete* se interpreta con el violín, que ejecuta la línea melódica, y con la jarana huasteca y la guitarra quinta huapanguera, que acompañan la melodía con una base rítmico-melódica. A esta agrupación musical se le denomina *trío huasteco*.

<sup>12</sup> El *rasgueo* es un estilo de ejecución que consiste en rasguear la cuerdas, es decir, rozando varias cuerdas del instrumento a la vez con las puntas o con las uñas de los dedos [Real Academia, 1992].

## CONCLUSIONES

Éstos son algunos ejemplos de la revisión bibliográfica emprendida sobre los trabajos que utilizan conceptos y teorías lingüísticas. Existen, además, otras investigaciones realizadas en México que se enmarcan dentro de estos mismos temas o que utilizan otras metodologías (el método histórico comparativo de Saussure, la etnolingüística, la neurolingüística, la semiótica cultural, la semiótica musical y las ciencias cognitivas). Es probable que el concurso de todas ellas conlleve a la comprensión integral de la relación lenguaje-música. Por ahora, con estos tres ejemplos observamos cómo cada autor emplea sólo las herramientas teóricas adecuadas para el estudio de alguna experiencia particular en el campo musical. En conclusión, estos tres ejemplos muestran cómo el lenguaje musical se compone de, al menos, dos elementos principales: el sistema y el contexto, cuya constante interacción los modifica mutuamente a ambos. De la observación meticulosa de dicha interacción podrían surgir las nuevas interrogantes y los nuevos planteamientos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio**  
1994 *Gramática de la lengua española*, Madrid, España, Real Academia Española, Espasa Calpe.
- Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares**  
1997 *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, España, Editorial Ariel.
- Alegre González, Lizette Amalia**  
2005 *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, México, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, UNAM, Escuela Nacional de Música.
- Alcina Franch, Juan y José Manuel Blecua**  
[1975] 1998 *Gramática Española*, 10ª edición, Barcelona, España, Editorial Ariel.
- Ayala Sánchez, Pedro**  
2007 *La música como lenguaje: una perspectiva lingüística de la armonía tonal*, México, Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Bioletto Bueno, María Natalia**  
2005 *El armonioso silencio del cielo. Una aproximación a Le merle noir de Olivier Messiaen*, México, Tesis de licenciatura en Flauta, UNAM, Escuela Nacional de Música.
- Chamorro, Arturo**  
1996 "El discurso meta-musical en el español de los compositores y ejecutantes purhépecha", en Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavaria y Víctor

- M. Franco (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, México, CIESAS-UAM Iztapalapa, pp. 519-536
- 1994 *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, México, El Colegio de Michoacán.

**Figueroa Hernández, Rafael**

- 1985 *Pasos sobre el silencio. Apuntes para una semiótica de la música*, México, Centro Toluqueño de Escritores.

**González Hernández, Raúl Eduardo**

- 2007 *Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán*, México, Tesis de doctorado en Letras, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

**Guiraud, Pierre**

- 1977 "Lenguaje y teoría de la comunicación", en André Martinet (dir.), *El lenguaje: la comunicación*, Argentina, Nueva Visión, Tratado del lenguaje, 1.

**Hockett, Charles**

- [1976] 1958 *Curso de lingüística moderna*, Emma Gregores y Jorge Alberto Suárez (trad.), 4ª ed. Buenos Aires, Eudeba.

**Hood, Mantle**

- 1960 "The Challenge of Bi-musicality", en *Ethnomusicology*, 4(2): 55-59, University Illinois Press.

**Martinet, André**

- 1984 [1960] *Elementos de lingüística general*, versión española de Julio Calonge Ruiz, 3ª edición, Madrid, España, Editorial Gredos.
- 1976 [1962] *El lenguaje desde el punto de vista funcional*, versión de Ma. Rosa Lafuente de Vicuna, 1ª ed. Madrid, España, Editorial Gredos.

**Mendoza Huerta, Yasbiol Y. B.**

- 2010 *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*, México, tesis de licenciatura en Lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

**Nava, Fernando**

- 1999 *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*, México, INAH, Colección Científica.
- 1995a "La clasificación p'urhépecha del entorno sonoro", en Ramón Arzápalo Marín y Yolanda Lastra (comps.), *II Coloquio Mauricio Swadesh: vitalidad e influencia de las lenguas indígenas amerindias en Latinoamérica*. México, IIA-UNAM, pp. 465-472.
- 1995b "El p'urhépecha hablado y cantado", en *Antropología e interdisciplina: Homenaje a Pedro Carrasco Memoria de la XXII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, El Colegio de México, pp. 477-489.

**Pérez Fernández, Rolando**

- 1990 *La música afroestiza mexicana*, México, Universidad Veracruzana.

**Randel, Michel** (ed.)

- 1997 [2001] *Diccionario Harvard de la Música*, Luis Gago (trad.), 2a reimposición, Madrid, España, Alianza Editorial.

**Real Academia de la Lengua Española**

- 1992 *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed. España, Real Academia de la Lengua Española.

**Reynoso, Carlos**

2006 *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen II: Teorías de la complejidad*, Buenos Aires, Argentina, Editorial SB, Colección Complejidad Humana.

**Richards, Jack, John Platt y Heidi Platt**

1992 [1997] *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de las lenguas*, Carmen Muñoz y Carmen Pérez (trad.), 1ª ed., Barcelona, España, Editorial Ariel.

**Saussure, Ferdinand de**

1916 [1998] *Curso de lingüística general*, Mauro Armiño (trad.), 12a ed., México, Distribuciones Fontamara.

**Trubetzkoy, N.S.**

1973 *Principios de fonología*, Madrid, España, Editorial Cincel.

