

# Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual

Rubén López Cano\*

**RESUMEN:** Este trabajo presenta y critica dos conceptos fundamentales para la semiótica musical cognitiva de nuestros días: los de competencia y tópico musicales. Después de hacer una exposición de estas nociones según los trabajos de autores como Stefani, Hatten, Agawu y Monelle, se inicia una discusión que intenta reformularlas en términos de un estudio cognitivo orientado al enactivismo.

**ABSTRACT:** In this work, two main concepts for cognitive musical semiotics are presented and discussed: those of the musical competence and the musical topic. After an exposition of the notions, following authors as Stefani, Hatten, Agawu y Monelle, I propose a critical discussion whose main objective is to reformulate these concepts in terms of the cognitive orientation of enactivism.

**D**urante la última década del siglo xx, el desarrollo producido en la semiótica aplicada a la música ha comprometido de manera definitiva su evolución inmediata. Desde hace mucho tiempo se “denunciaban” ya las importantes limitaciones del estructuralismo y su filiación positivista. Sin embargo, la convicción relativa al discurso epistémico no evitó que en la práctica resultara mucho más difícil desembarazarse de este marco metodológico. Después de todo, ¿no fue el estructuralismo optimista de los felices sesenta y setenta el que permitió la emergencia de la semiótica como disciplina “científica” dentro de las humanidades?<sup>1</sup>

La pervivencia de éste es palpable en discursos teóricos relativamente recientes. Citemos dos casos. Por un lado, las teorías de Eero Tarasti [1994] han llevado a su punto más complejo la aplicación de la narratología greimasiana a la música. Sus desarrollos muestran tanto los potenciales como limitaciones de esta ruta. En los últimos años, el propio autor ha redefinido su trabajo semiótico en clave del existencialismo filosófico [Tarasti, 2000].

Otro caso digno de mención es el método de la tripartición, defendido desde los años setenta por Nattiez-Molino. Su pretendido nivel neutro, es decir, la posibilidad de

\* Universidad Nacional Autónoma de México, SITEM

<sup>1</sup> Fue por esos años cuando un vigoroso Jean Jaques Nattiez clamaba que la musicología entera debía someterse a una revisión semiológica integral para depurar sus procedimientos científicos. Tan autosuficientes declaraciones despertaron numerosas iras.

aislar el “objeto” musical de toda acción semiótica, no es sino un caso extremo de inductivismo ingenuo. Para Nattiez, este nivel puede alcanzarse por medio del método de análisis paradigmático de Nicolás Ruwet [1972], una estratagema de carácter empírico-taxonómico.<sup>2</sup> Durante los últimos años, Nattiez ha desarrollado un discurso metateórico intrincado, refinado y complejo, donde nociones de las ciencias cognitivas confluyen con ideas provenientes de la hermenéutica. Pero a la riqueza de su discurso epistémico, no le ha seguido ningún ajuste sustancial de su aparato teórico. En ocasiones parece que se trata de una mera justificación de prácticas analíticas que han permanecido intactas por más de treinta años [Nattiez, 1990a, 1990b, 1993, 2001].

Si bien Nattiez se ha alejado paulatinamente de los círculos de discusión semiótica (cada vez más impermeables a sus propuestas), sus teorías y métodos gozan de la aceptación continua de una buena parte de la comunidad musicológica. Esto se debe, en parte y más allá de sus innegables aportes y ricas argumentaciones, a que su espíritu “científico” complace mucho a una musicología tradicional obnubilada aún con la idea de alcanzar una “objetividad” rigurosa.

Pero el destino de la semiótica general o aplicada no está en el travestismo disciplinar. Pese a la pervivencia del estructuralismo, en los años ochenta y noventa se abrieron nuevos caminos de investigación. Con el desarrollo de las ciencias cognitivas,<sup>3</sup> y las coincidencias del objeto de sus investigaciones con el concepto de semiosis del filósofo y científico Charles Sanders Peirce (1839-1914), la disciplina se dotó de nuevos instrumentos.

Al mismo tiempo, las investigaciones históricas y sistemáticas de la musicología más conservadora, contemplaron cómo se derrumbaba su “cientifismo” pintoresco ante la necesidad de nuevas áreas de investigación musical. Estas áreas se gestaron al interior de diversos saberes disciplinarios con tradiciones científicas más solventes. De este modo, la música objeto de estudio de disciplinas como la sociología, las diversas ramas de la psicología —desde la clínica hasta el psicoanálisis—, la cibernética, la neurología, la teoría de sistemas, las ramas de la antropología, la lingüística, etcétera. Esta nueva efervescencia se plasma en numerosos trabajos de fundamentos y alcances distintos.

Entre las orientaciones más relevantes que han seguido el estudio de la música desde el punto de vista de la cognición y significación, podemos mencionar las siguientes:

- La musicología cognitiva en sus diversas orientaciones:
  - La psicología cognitiva que ha producido aportes importantes con los trabajos de Imberti [1986], Sloboda [1993] y otros investigadores [Sloboda, 1994; Sloboda y Aiello, 1994].

<sup>2</sup> Entre las críticas más interesantes a este y otros principios metodológicos de Nattiez se encuentran las de Dougerthy [1994], Hatten [1980, 1992] y Martínez [1997].

<sup>3</sup> Para una revisión histórica del desarrollo de las ciencias cognitivas la referencia obligada y básica es Gardner [1985].

- Los estudios experimentales que encuentran sus máximos exponentes en los miembros de la *European Society for the Cognitive Study of Music*, ESCOM [Delalande, 1989, 1993; Deliege, 1997; Deliege y McAdams, 1989; Deliege y Sloboda, 1996, 1997; Riess y Holleran, 1999].
- Las investigaciones teóricas que recuperan los resultados de los trabajos experimentales para adelantar nuevas hipótesis y modelos de trabajo [Cross, 1994; Leman, 1995, 1997; Lerdahl y Jackendoff, 1983; Zbikowski, 1995, 2001].
- La inteligencia artificial cuyos aportes van desde la formulación de importantes explicaciones teóricas hasta la “musicología aplicada” encargada del desarrollo de recursos tecnológicos como sistemas para la composición o análisis musical asistido por computadora, etcétera [Balaban, Ebcigulu, Laske, 1992].
- Por su parte, la importancia de la hermenéutica en los estudios musicales crece día a día. Ha llegado a impregnar el corazón del discurso historicista [Dalhaus, 1997]; florece en la *new musicology* y el *new criticism* norteamericanos [Kramer, 1990, 1995, 1998; Robinson, 1997], así como en la neonarratología<sup>4</sup> [Abbate, 1991; Cone, 1974, 1982; Robinson, 1997] y se apuntala con la consolidación de la hermenéutica musical europea [Escal e Imberty, 1997], principalmente en la reciente “escuela” de Aix-en-Provence [Mioreanu y Hascher, 1998].
- En el campo de la semiótica musical son relevantes algunos trabajos neoestructurales [Agawu, 1991; Grabocz, 1987, 1996; Monelle, 1992; Tarasti, 1979, 1989, 1994, 1995, 1996]. Pero el gran aporte viene, sin lugar a dudas, de aquellos trabajos de extracción peirciana [Dougherty, 1994; Monelle, 1992, 2000; Martínez 1996, 1997; Tarasti, 1995, 1996], así como de los estudios de orientación semiocognitiva<sup>5</sup> [Hatten, 1982, 1994, 1997-1999; Lidov, 1987; Reybrouck, 2001a, 2001b; Zannos, 1999].<sup>6</sup>

En la actualidad, el estudio de la significación musical se desarrolla por sendas variadas que, pese a sus distancias metodológicas, continuamente se encuentran en las mismas encrucijadas epistémicas. Entre éstas:

- La disolución de la oposición objeto-sujeto de estudio.
- La obsolescencia de la dicotomía objetivo / científico *versus* subjetivo / no científico o filosófico.
- La consideración de presaberes que rigen la percepción-comprensión de la realidad fenoménica. La psicología y ciencias cognitivas los denominan “esquemas”, “marcos” (*frames*) o “guiones” (*scripts*) cognitivos. La semiótica los aborda desde la perspectiva de los “tipos cognitivos” a partir de la dicotomía entre *types*

<sup>4</sup> Para una revisión crítica de algunos trabajos importantes recientes en narratología producidos en Europa y América, Pederson [1996].

<sup>5</sup> El trabajo de López Cano [2001a, 2001b, 2001c, 2001d, 2001e] pretende recuperar y desarrollar algunas líneas de la investigación semiocognitiva.

<sup>6</sup> Para una revisión crítica de algunos de los trabajos de semiótica musical más importantes de los noventa, Echard [1999].

y *tokens*. La tradición hermenéutica, por su parte, los llama “prejuicios” u “horizontes de expectativas”.

- El predominio metodológico de procesos y lógicas circulares como el círculo de la percepción en la psicología cognitiva de Neisser o el círculo hermenéutico de la filosofía hermenéutica.
- La convicción de que la semiosis estética es por naturaleza creativa y super-productiva. Cogitar una obra de arte, desde la creación o recepción, supone la generación continua de interpretaciones, reacciones, significados, estrategias y recursos operativos que no estaban presentes en ejercicios semióticos anteriores. El resultado de estos particulares procesos de cognición son, en buena medida, impredecibles. De este modo, emerge un fuerte problema epistémico en el estudio de un fenómeno así de dinámico, impredecible y complejo.

Pero estos “encontronazos” no son exclusivos de la musicología, la semiótica, ni de otras ciencias humanas. La epistemología de la complejidad ha revelado que el mismo mundo “natural” es mucho menos lógico y unidireccional de lo que se ha creído. A la luz de la ciencia más reciente, el mundo físico se parece cada día más a los procesos estéticos. La química, física, biología, ingeniería, pero también la sociología, la politología, la economía y las ciencias empresariales, desarrollan nuevos instrumentos científicos fundamentados en paradigmas de complejidad [D’Agostini, 1997; Morin, 1977-1991, 2000; Roger *s/f*; Wagensberg, 1985].

Todavía no ha sido posible (y quizá no sea deseable) un esfuerzo por construir una vía de estudio semiótico de la música que recupere e integre satisfactoriamente, en un todo único y aglutinador, el marco filosófico de Peirce, las categorías operativas de las ciencias cognitivas, los instrumentos de falsación-verificación de la inteligencia artificial y la estrategia argumentativa de la hermenéutica. Sin embargo, es un hecho que estamos ante una incipiente y prometedora unión entre estos campos de estudio. Los mejores aportes de esta nueva alianza están aún por venir.

#### LA SEMIÓTICA SE HACE DISCUTIÉNDOLA

A menudo, parece que la semiótica musical no es sino la historia de las increpaciones que se ha hecho a sí misma, no hay paso ni propuesta que no sea inmediatamente criticado por el colectivo de colegas. Pero en esa práctica reside precisamente su mejor acreditación de solvencia académica.

En este trabajo son presentados dos de los instrumentos más importantes, desarrollados en años recientes para el estudio de la semiosis musical, la noción de “competencia musical” y el concepto de “tópico musical”. Si bien ambas categorías aún están en gestación, sus potencialidades y alcances ya son palpables. Una breve revisión crítica de éstos, informará al lector sobre la orientación de los estudios semiótico-musicales más aventajados a la fecha, al tiempo que permitirá proponer

los movimientos que el teórico debe dar para desarrollar al máximo la nueva y rica encrucijada epistémica sin dudar entre el giro lingüístico y el coqueteo hermenéutico.

### LA COMPETENCIA MUSICAL

El estructuralismo falló en su proyecto de crear una semántica musical a manera de designadores rígidos. Pese a algunos casos de reincidencia necia o desinformada, los semiólogos agotaron ya la pretensión de encontrar correlaciones semióticas estables y unívocas entre estructuras musicales y significados específicos. Si bien, la búsqueda del “código perdido” y su presentación a manera de diccionario cerrado fracasó, es justo reconocerle a este periodo formativo de la semiótica musical, el gran paso que significó erradicar el trauma que producía el problema del estudio del significado musical (para unos inabordable, para otros inexistente).

Al dejar de considerar las estructuras musicales como principio y fin de la semiosis musical, la semiótica desplazó su atención del objeto sonoro (la mayoría de las veces encarnado erróneamente en la partitura) hacia la competencia del sujeto musical.

La Teoría de la Competencia Musical de Gino Stefani no fue el primer aporte, pero sí uno de los mejores ejercicios teorizadores concentrados enteramente en esta empresa. Stefani [1998:13] define la “competencia musical”, como “el saber, el saber hacer y el saber comunicar” que se actualiza cuando se viven experiencias musicales, la competencia musical es la “capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música”.

Stefani articula la competencia musical en cinco niveles distintos de codificación:

- Códigos generales del *Homo Musicus*: entre los que se encuentran, por ejemplo, la costumbre de vivir experiencias emotivas, musculares, sensoriales, sinestésicas; aplicar esquemas perceptivos y mentales elementales; efectuar comportamientos antropológicos de base en relación también con objetos sonoros.
- Prácticas sociales: la costumbre de aplicar reglas y esquemas culturales.
- Técnicas musicales: la capacidad que se obtiene aculturándose con teorías, métodos y procedimientos específicos del quehacer musical.
- Estilos musicales: las habilidades que se adquieren frecuentando modos particulares de realizar las técnicas musicales, propias del género de una época específica o corriente determinada.
- Obras: es decir, la facultad de reconocer características específicas de textos musicales particulares.

La teoría de la competencia musical de Stefani está directamente inspirada en la teoría de los códigos de Umberto Eco [1975]. Sin embargo, esta filiación que es su mejor garantía, es también su lastre mayor. La teoría de los códigos de Eco surgió como colofón de una manera de pensar los procesos semióticos. Nació para enterrarse a sí misma, o mejor dicho, para apurar la disolución de la limitada noción de código. Después de varios artículos y discusiones autocríticas que

sucedieron a la promulgación de su propuesta teórica, el propio Eco [1984, 1990] terminó por reemplazar el concepto de “código” por otro más flexible, complejo y productivo, el de “competencia”. Paradójicamente, una semiótica aplicada, visionaria y arrojada como la de Stefani, entra en conflicto con los movimientos de la semiótica general en la que se ha fundamentado. La competencia, como la entiende Eco, no es una mera aglutinación de códigos, es un instrumento de largo alcance y de desarrollo lento, pero fructífero, llamado a transformar sustancialmente la labor del semiótico.

Un código es un sistema, socialmente instituido, de correlaciones entre dos funtivos, uno del plano de la expresión con otro del plano del contenido. Pero la cognición musical es mucho más que la articulación de correlaciones simples, cuando la música es comprendida, la competencia permite hacer inferencias atrevidas que permiten generar sentido exitosamente en expresiones hipocodificadas, es decir, allí donde no hay un código fuertemente establecido. Del mismo modo, aprovecha estratégicamente las hipercodificaciones retóricas y estilísticas para ir más allá y producir sentido simultáneamente tanto en el nivel local como global; así establece una serie de interrelaciones de coherencia entre el todo y las partes, con diversos grados de rigor o laxitud lógica. Como las investigaciones de Stefani sugieren, hay muchas tareas realizadas por la competencia musical que van más allá de la mera aplicación de códigos. Las operaciones de la inteligencia musical desbordan el uso simultáneo, o el paso continuo de una tipología de códigos a otra. Descubrir y describir estos intrincados procesos son el objeto de una teoría de la competencia musical.

Si bien, la definición general de competencia musical de Stefani apprehende una idea asumida globalmente por otras teorías similares, su anclaje en la noción de código le ha impedido aprovechar otras herramientas desarrolladas por la semiótica cognitiva.

## LA COMPETENCIA Y EL ESTILO

La teoría musical norteamericana tiene una tradición propia en el estudio de la competencia musical. Leonard Meyer, pionero de la musicología cognitiva, hace referencia a ella explícita o implícitamente [1956, 1978] y la avvicina al estudio del estilo [1989]. En 1973 el director y compositor Leonard Bernstein fue invitado a las *Norton lectures* en la Universidad de Harvard, en sus charlas, empleó algunos conceptos de la gramática generativa de Noam Chomsky, incluyendo el de competencia. Cada una de las seis conferencias fue transmitida por televisión y luego distribuida en discos por la *Columbia Records* con el título de *The Unanswered Question*. La insólita popularidad que alcanzaron estas charlas propiciaron que un investigador serio, Allan Keiler, tuviera que aclarar los malentendidos causados por la aproximación *naïf* de Bernstein a la compleja noción de competencia musical [Keiler, 1978].

Uno de los más recientes y fructíferos aportes al estudio semiocognitivo de la competencia musical es el del teórico, musicólogo, pianista y libretista estadounidense

Robert Hatten [1982], quien a principios de los ochenta, dedicó una tesis doctoral al desarrollo de una metodología de estudio para el estilo musical, entendido como una competencia específica, desde la perspectiva de la semiótica posestructural. En trabajos posteriores, aplicó satisfactoriamente este concepto al estudio del significado expresivo (*expresive meaning*) de la música instrumental de Beethoven [Hatten, 1994]. Asimismo, la competencia musical aparece como eje de sus más recientes investigaciones sobre gestualidad [Hatten, 1997-1999] y narratividad en música [Hatten y Pearson, 2001].

Para Hatten, la competencia no puede reducirse a una tipología de códigos toda vez que ésta es mucho “más que un léxico de tipos o un conjunto de reglas”. Según él, la competencia es:

“habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, *constricciones*,<sup>7</sup> tipos [cognitivos], correlaciones, y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo” [Hatten, 1994:288].

Su definición suena muy similar a la de Stefani. En el fondo hablan de lo mismo, pero la de Hatten, desde el principio hace intervenir más elementos aparte de los códigos, como los principios estilísticos, constricciones, tipos cognitivos y tácticas estrategias de interpretación. Gran parte de su trabajo se ha dedicado a investigar el funcionamiento de cada uno de estos conjuntos de operaciones y elementos. Además, la competencia de Hatten está inextricablemente ligada al estudio del estilo.

Para él, el estilo es aquello que la competencia requiere para comprender una obra. Es “la competencia en semiosis [o funcionamiento simbólico] presupuesta por una obra y necesaria para su comprensión como obra musical” [*ibid.*:293 y s.]. De este modo, competencia y estilo quedan vinculados en el mismo proceso cognitivo. Epistémicamente ocurren dos movimientos importantes: 1) ambas nociones se transforman en construcciones teóricas del mismo rango y 2) estilo y competencia se vuelven entidades interdependientes.

En efecto, el estilo determina qué secciones de la competencia musical específica se van a utilizar. Pero no se puede establecer la filiación de un objeto sonoro a determinado estilo musical si no se cuenta con una competencia adecuada. ¿Estamos frente a una molesta paradoja? Quizá no. Se trata simplemente de uno de esos procesos dialógico-circulares tan comunes en las ciencias cognitivas, a los cuales el investigador se tiene que acostumbrar para desarrollar tácticas de estudio adecuadas.

El estilo es un saber que forma parte del patrimonio gnoseológico de los sujetos. Entre el saber estilístico y los objetos estéticos existe una asimetría ontológica que, si

<sup>7</sup> Constricciones: límites de las posibilidades sonoras y significativas en música ya sean psicológicas (*affordances*), estilísticas (emergentes) o históricas (resultado de un periodo histórico particular, de su tecnología, su estética, ideología, etcétera) [Hatten, 1994:288].

bien no es constante ni uniforme, es irreductible. No pertenecen a la misma esfera de conocimiento o acción sobre el mundo.<sup>8</sup> Uno de los mayores problemas de la musicología tradicional, ha sido pretender que la enumeración de rasgos recurrentes detectados en unas obras musicales reducidas a mero artefacto, es suficiente para describir satisfactoriamente un estilo musical. No hace falta meditar mucho para advertir que no todos los “estilemas” y elementos que funcionan como marcadores estilísticos son necesariamente recurrentes, o que todas las regularidades y redundancias que aparecen en una obra o género, son consideradas como estilísticamente pertinentes. Además, la investigación cognitiva ha mostrado que muchas de las características estilísticas de una obra o género tienen un régimen emergente.<sup>9</sup> Es decir, que no se reducen a una sumatoria de rasgos, sino a una serie de propiedades globales y complejas que los sujetos imprimen sobre los objetos sonoros a partir de procesos de categorización especiales. De este modo, sinérgicamente, la inteligencia musical los dota de continuidad, forma y apariencia global, una gestalt inexplicable con una lógica encerrada en principios estadísticos. Por otro lado, los musicólogos se equivocan al pensar que los pesados aparatos taxonómicos con los que jerarquizan estilos y géneros, están contruidos a partir de los mismos procesos de categorización<sup>10</sup> que emplea el escucha o músico habitual para entender o reproducir ese estilo. Una vez más, la investigación cognitiva de la música advierte que la musicología es una actividad musical más, que utiliza una competencia específica productora de una semiosis particular en los sujetos. La praxis musicológica, como objeto de estudio de la musicología cognitiva, es un modo más de comprender la música. Esta modalidad de cognición se desarrolla en un marco distinto del entorno y tareas de otras actividades musicales como la composición, ejecución, escucha, etcétera. Entre todas, conforman el mosaico complejo del saber musical con los que cuenta cada cultura.

Por otro lado, competencia y estilo comparten su sujeción a los procesos de aprendizaje. El estilo es un saber/presaber que se forma durante los procesos perceptivos, al tiempo que es la garantía cognitiva que los posibilita. El saber estilístico, que puede conceptualizarse en la noción de esquema [*infra*], es aplicado a obras concretas para su comprensión. Sin embargo, la puesta en práctica de este

<sup>8</sup> Para una discusión más detallada sobre la asimetría ontológica entre las obras y el saber estilístico, López Cano [2001e].

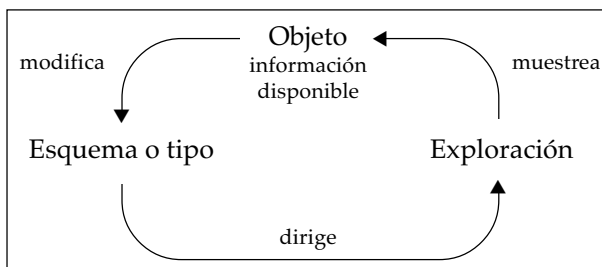
<sup>9</sup> Sobre la naturaleza de la emergencia y propiedades emergentes ha profundizado la corriente cognitiva que se conoce como conexionismo [ver *infra*].

<sup>10</sup> Investigaciones como las de Zbikowski [1995] han detectado por lo menos dos vías distintas de categorización en la escucha musical. La categorización en música es un tema estudiado actualmente tanto por la ciencia cognitiva [Lakoff, 1987; Lakoff y Johnson, 1980] como por la semiótica [Eco, 1997]. La teoría y semiótica musicales trabaja en este tema desde hace varios años. Robert Hatten, en la universidad de Indiana (Bloomington), dedicó en abril de 2001 todo un seminario al tema. El estudio más profundo y reciente sobre los procesos de categorización en música, se encuentra en el libro de Zbikowski [2001], que proximately será editado.



saber, reconstruye y modifica sus contenidos en un nuevo continuo proceso dialógico que recuerda el círculo perceptual de Neisser [1976] (esquema 1).

ESQUEMA 1. CICLO PERCEPTIVO DE NEISSER [1976]

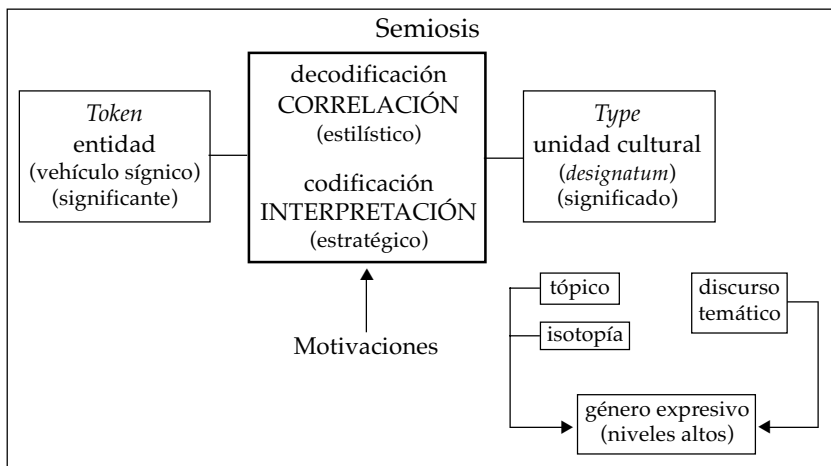


Hatten admite que la identificación del estilo con la competencia no basta para dar cuenta de ésta última. Por eso distingue dos tipos de competencia que intervienen en los procesos de comprensión musical: 1) la competencia estilística propiamente dicha que está constituida por principios y constricciones generales propios de cada estilo, y 2) la competencia estratégica que tiene que ver con elecciones particulares, excepciones u ocurrencias únicas que aparecen en una obra particular. La primera ejerce un papel correlacional; la segunda, interpretativo [Hatten, 1994:29 y s].

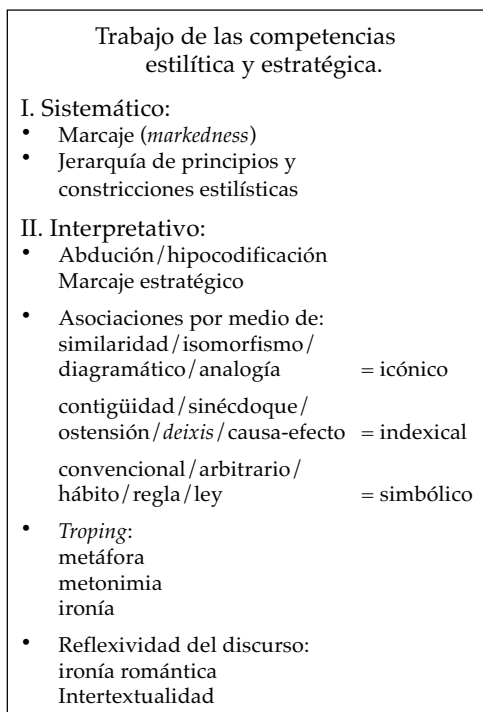
Con esta equiparación de la competencia, Hatten quiere subrayar que la noción de estilo implica mucho más que un cúmulo de simples rasgos, estilemas o incluso tipos cognitivos o un conjunto de las complejas operaciones que la gramática generativa expresa por medio de reglas intrincadas. Al tratarse de una habilidad cognitiva, la competencia estilística tiene que ver con la interpretación y producción de sentido con o a partir de la música como señala Stefani; y este potencial productivo está presente ya en la misma noción de estilo y cualquier descripción estilística debe considerarlo. Al coludirse con la competencia estratégica, el estilo mismo impone un balance entre las constricciones y los principios productivos al tiempo que admite mucha flexibilidad ya que la aparente violación de constricciones en niveles básicos, reditúa, en los niveles altos, en la afirmación de la consistencia de los principios generales. En otros términos, un estilo establece una serie de expectativas, constriéndolas a un universo limitado, pero al mismo tiempo, provee de tácticas para burlarlas y genera procesos únicos e irrepitibles. La propuesta de Hatten es sumamente importante ya que si bien el teórico musical no debe obviar el componente cognitivo en su estudio, tampoco puede olvidar su especificidad profesional. No puede usurpar las tareas del psicólogo o el filósofo. Su campo de trabajo respecto a la competencia musical, sigue vinculado estrechamente con el estudio estilístico.

En los esquemas 2 y 3 se muestra el cuadro esquemático básico donde el autor enmarca su estudio de la cognición en la producción tardía de Beethoven.

**ESQUEMA 2.** DIAGRAMA ESQUEMÁTICO DE LA SEMIOSIS MUSICAL  
Y TERMINOLOGÍA SEMIÓTICA [HATTEN, 1994:296]



**ESQUEMA 3.** TRABAJO DE LAS COMPETENCIAS ESTILÍSTICA Y  
ESTRATÉGICA EN LA SEMIOSIS MUSICAL [HATTEN, 1994:296]



Existen algunos elementos complementarios al trabajo de la competencia que no menciona Hatten, *performance* y entorno de trabajo (*task environment*).

Como *performance* es designada la parte del saber musical relacionada con el uso que el sujeto hace de su competencia, y al mismo tiempo, con un conocimiento local efectuado en determinadas condiciones del “mundo real”. En este sentido, son reveladoras las investigaciones desarrolladas dentro de la inteligencia artificial por musicólogos como Otto Laske. Para este autor, “mientras gran parte del saber de la competencia se expresa verbalmente”, el *performance* se vincula más con el “saber-acción sobre la música, en términos de Seeger, conocimiento musical de la música”. Sus resultados son palpables en los productos de compositores, instrumentistas profesionales y los escuchas mismos [Laske, 1992:10].

El entorno de trabajo se refiere a las condiciones contextuales y circunstanciales de este tipo de cognición, el universo de herramientas y convenciones que determinan el pensamiento musical [Laske, 1992:8].

Desde la perspectiva de los estudios semiótico-cognitivos, según Ugo Volli [2000:166], la competencia:

“puede ser concebida, al menos en parte, como una serie de representaciones mentales esquemáticas (o a manera de guiones) de naturaleza seminarrativa que los miembros de una cultura determinada han elaborado sobre la base de experiencias repetidas”.

Es decir, aquellas construcciones teóricas propuestas por la ciencia cognitiva o la inteligencia artificial llamadas “marcos” (*frames*) o “guiones” (*scripts*). Éstos no son sino una versión desarrollada de los esquemas cognitivos, propuestos por el psicólogo cognitivo Frederick Bartlett [1932], que han sido objeto de reflexión en occidente, con diversos grados de matices desde la filosofía de Kant (*Crítica de la razón pura*, 1781-1787).

Ambos conceptos se pueden definir del modo siguiente:

Marco (*Frame*), esencialmente utilizado en la inteligencia artificial [Minsky, 1975], fue recuperado para la semiótica del texto por van Dijk [1976]. Estos autores definen los marcos de la siguiente manera:

Cuando se encuentra una información nueva [...] se selecciona en la memoria una estructura sustancial llamada *frame* [marco]. Se trata de un encuadre recortado que debe adaptarse a la realidad cambiando, si fuese necesario, ciertos detalles. Un *frame* es una estructura de datos para representar una situación estereotipada, como encontrarse en determinado tipo de estancia o ir a una fiesta de cumpleaños para niños. Cada *frame* incluye cierta cantidad de informaciones. Algunas se refieren a lo que alguien puede esperar que ocurra a continuación. Otras se refieren a lo que se debe hacer si estas expectativas no se confirman [Minsky, 1975].

[Son elementos de] conocimiento cognitivo[...] representaciones sobre el “mundo”, que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones [Van Dijk, 1976:31].

Los marcos son esquemas donde la base informativa aparece jerarquizada pero no ordenada en forma de acontecimientos sucesivos de acciones temporalizadas. Es una especie de mapa de situación que representa los contenidos informativos, incluyendo instrucciones de comportamiento o interrelación de la situación, organizados en pequeños fragmentos, unos con respecto a otros, pero no en su orden cronologizado ni en la disposición completa entre todos. Se emplean fundamentalmente para describir los procesos de percepción visual, cuando observamos una habitación o un rostro, nuestra percepción es guiada por marcos que nos permiten preconocer todos los objetos que esperamos estén contenidos en una habitación normal o el lugar donde sabemos deberán aparecer los ojos (dos) en relación con la nariz (una) y la boca (una) en un humano normal. Toda alteración de este marco supone la activación de acciones retóricas complejas que permitan normalizar la información respecto al marco e incorporarla en él en forma de nuevos datos que quedarán disponibles en futuras percepciones.

Cuando entramos en un restaurante, por ejemplo, activamos un marco que nos previene de los elementos que esperamos encontrar (tabla 1).

**TABLA 1.** REPRESENTACIÓN DEL ESQUEMA RESTAURANTE [LEAHEY Y JACKSON, 1998:222]

Papeles:	cliente, cajero, camarero, dueño.
Elementos:	Mesa, platos, menú, dinero, cubertería, comida, propina, servilletas, cuenta.
Condiciones de entrada:	el cliente tiene dinero, el cliente tiene hambre, el restaurante tiene comida, el restaurante está abierto.
Resultado:	el restaurante tiene más dinero, el cliente tiene menos dinero, el cliente ya no tiene hambre.

Guión (*scrip*), un guión emerge cuando un marco organiza su información interna en una sucesión temporal más o menos fija.

La forma *allegro* de sonata, por ejemplo, suele definirse en términos de (1) una exposición de las ideas temáticas fundamentales, que es seguida de (2) un desarrollo que elabora estas ideas, para dar lugar a una (3) reexposición conclusiva. Sin embargo, esta tipificación no es en realidad la descripción de una forma que, como ha quedado probado por Charles Rosen [1972], tiene muchas posibilidades de manifestación. Se trata en realidad de un guión muy abstracto y simple, pero de enorme potencia que

orienta nuestros procesos perceptivos hacia un sin fin de situaciones de cognición verbal, visual o estética. El marco del restaurante esbozado arriba, puede devenir en guión (tabla 2).<sup>11</sup>

**TABLA 2.** GUIÓN TEÓRICO DE UN RESTAURANTE [LEAHEY Y JACKSON, 1998:222]

Escena 1:	Entrada el cliente entra en el restaurante, el cliente decide la mesa, el cliente va a la mesa, el cliente se sienta.
Escena 2:	Encargo el cliente recibe el menú, el cliente mira el menú, el cliente ordena la comida.
Escena 3:	Comida el camarero lleva la comida, el cliente se come la comida.
Escena 4:	Salida el camarero lleva la cuenta al cliente, el cliente paga al cajero, el cliente deja propina, el cliente sale del restaurante.

## EL TÓPICO MUSICAL

Un concepto fundamental para el estudio de la competencia musical es el de tópico. Difundido ampliamente a partir del trabajo del musicólogo norteamericano Leonard Ratner [1980], en primera instancia, el tópico se refiere a los lugares comunes que se encuentran en las obras del periodo Clásico (1750-1800) y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por el escucha competente. La noción ha permeado intensamente los estudios recientes en semiótica musical. Poco a poco se ha convertido en una noción omnipresente que ha sustituido las categorías de la narratología estructuralista. En especial la problemática noción de isotopía. Pero, ¿qué es un tópico, un trozo de competencia intertextual, un signo o una clase de hipersigno? ¿En qué se distingue de otros signos musicales? ¿Una semiótica orientada cognitivamente debe conformarse con la concepción de tópico como signo?

<sup>11</sup> Sobre los marcos véase también Minski [1985]. Sobre los guiones, Schank y Abelson [1977]. Para una discusión sobre la utilidad del empleo de los esquemas en la semiótica musical, López Cano [2001c, 2001d, 2001e].

El tema es sujeto de debate actual entre los teóricos. Para López Cano la concepción del tópico tiene que ver con ese punto cognitivo en el que el escucha (o músico) competente comienza a construir mundos específicos con el objeto sonoro, gracias a la articulación de marcos y guiones que orientarán su semiosis musical. A continuación se expone la reconstrucción de la historia de la categoría, la crítica al uso que se le da últimamente y la propuesta para su desarrollo ulterior.

*En el principio fue la retórica*

Como muchos otros términos semióticos, la noción de tópico tiene su origen en la retórica aristotélica. La retórica concebía cinco fases en la preparación del discurso: 1) *inventio*, o de la obtención de ideas y argumentos; 2) *dispositio* o de su correcta y eficaz distribución dentro del discurso; 3) *elocutio* o de la verbalización de las ideas; 4) *pronuntatio* o de la actuación del orador, y 5) la *memoria* o sobre la memorización del discurso y de los recursos de las fases preparatorias.

La *inventio* era todo un sistema para obtener argumentos a partir de un mínimo indispensable de información previa. Los oradores visualizaban la memoria como una suerte de pequeños compartimentos o lugares, los *topoi*. Éstos se articulaban en una compleja red. En cada *topoi* se encontraba una pregunta (¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿con la ayuda de qué?, etcétera). Al aplicar alguna de estas preguntas a un tema determinado, se obtenía una primera información seminal. Posteriormente, ésta era procesada por medio de una serie de complejos mecanismos retóricos de lógica alterada como el *exemplum*, el *entimema* o *silogismo retórico*. De este modo, se producían argumentos potentes aunque de sospechosa solvencia lógica.

En ocasiones, en la misma fase de la *inventio*, los oradores aplicaban argumentos prefabricados, frases hechas o figuras retóricas por medio de las cuales las ideas generales cobraban una dimensión argumentativa excepcional. Estos recursos eran traídos directamente de la fase de la *elocutio* pues tenían más que ver con la puesta en discurso de las ideas que con su obtención.<sup>12</sup> De este modo, durante la producción de argumentos, los oradores articularon un vínculo estrecho entre *inventio* y *elocutio* (esquema 4).

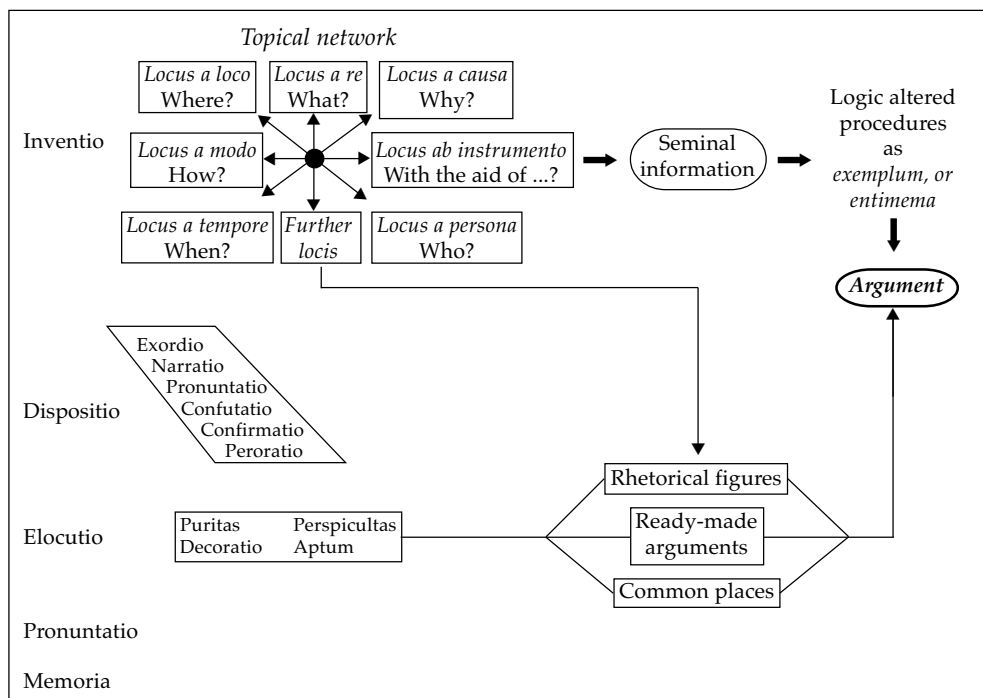
La práctica retórica comienza a confundir los procesos de obtención de argumentos con sus productos. Así, los argumentos mismos fueron concebidos como lugares comunes y denominados tópicos.<sup>13</sup> Desde la antigüedad, se acuñaron dos sentidos simultáneos del término, el tópico-búsqueda que se refiere a aquellos lugares estratégicos para la obtención de ideas y el tópico-argumento, que pronto conformó una suerte de repertorio de argumentos o ideas generales aceptadas como verdades

<sup>12</sup> De hecho, algunos estudiosos han afirmado que no se trataba de fases sucesivas sino de operaciones que se aplicaban de manera simultánea. La división se empleaba meramente como un recurso didáctico para posibilitar su estudio sistemático.

<sup>13</sup> Sin embargo, para el *retor* especializado, los tópicos seguían siendo propios de la fase de la *inventio*.

incuestionables en el seno de una comunidad, a las cuales el orador podía recurrir [López, 2000:73-81].

**ESQUEMA 4.** RED TÓPICA Y ARTICULACIÓN ENTRE LAS FASES DE *INVENTIO* Y *ELOCUTIO* EN LA RETÓRICA CLÁSICA [LÓPEZ, 2001d]



*El tópico en la semiótica y pragmática textual*

Saltemos un poco en el tiempo para introducir otro sentido del concepto que nos ocupa. Los recientes estudios en semiótica y pragmática del texto emplean el término *tópico* para referirse al tema principal de un relato en relación con sus niveles de coherencia [Van Dijk, 1976, 1984]. Umberto Eco [1979] lo define como un esquema abductivo propuesto por el lector para disciplinar la semiosis. Es la ruta tramática que decidimos seguir para esclarecer el entramado semántico de un texto durante el proceso de lectura. Para explicar teóricamente la selección del *topic*, Eco rescita el viejo método de la tópica aristotélica trasladándolo al ámbito del receptor. “Un tópico puede ser formulado rudimentariamente por medio de una pregunta: ¿De qué se está hablando?”. La determinación del tópico incluye más operaciones complejas activadas, por eso Eco la llama “topicaización”, es decir, procedimiento mediante el

cual el lector decide qué propiedades textuales desea activar y cuáles otras dejará estáticas “bajo la óptica de una hipótesis sobre la identidad de los tópicos textuales” [Eco, 1979:124].<sup>14</sup>

Dentro de un mismo texto podemos encontrar muchos niveles y jerarquías de tópicos, los de oración, discursivos, narrativos, de macroproposición de fábula y el macrotópico, el campo tópico que comprende a todos [Eco, 1979:123-131].

La noción de tópico de Eco está estrechamente vinculada con el concepto de isotopía de la narratología greimasiana [Greimas, 1970]. Para el italiano, la isotopía es un nivel de sentido producido por medio de una serie de amalgamas semánticas logradas gracias al reconocimiento del tópico [1979:131]. Sin embargo, advierte, es necesario tomar en cuenta que mientras la isotopía es un fenómeno semántico, el tópico es un recurso pragmático.

De este modo, la búsqueda de argumentos de la vieja tradición retórica, se transforma en los estudios de semiótica y pragmática textual, en la búsqueda del tema principal de la narración. El tópico-búsqueda es asimilada por la topicalización al tiempo que el tópico-argumento se convierte en tópico-tema. Así se obtienen tres nociones emparentadas pero distintas del tópico, el de búsqueda o topicalización, el de argumento y el de tema.

#### *El pasado oculto de la historia del tópico musical*

El concepto de tópico fue introducido en música por los teóricos de la retórica musical del Barroco. Durante el siglo XVIII fue designado con la pleonásmica fórmula *loci-topici*. Como su modelo retórico-literario, era serie de tácticas compositivas coadyuvantes de la producción de ideas musicales. El sistema más desarrollado de *loci-topici* fue propuesto por Johann Mattheson (*Der Volkommene Capellmeister*, Hamburgo, 1739). Para Mattheson, cuando un compositor no podía alcanzar una inspiración de forma natural, podía buscar ayuda en diferentes *loci-topici* como los siguientes:<sup>15</sup>

- *Locus notationis* (lugar de la notación), consistía en la transformación de los valores de las notas, o la estructura del tema principal (tal y como aparece en la notación de la partitura) por medio de la inversión, retrogradación o retorgradación de la invención, repeticiones literales o alteradas, imitaciones, etcétera.
- *Locus descriptionis* (lugar de la descripción), el más importante para Mattheson, tiene que ver con la producción de afectos por medio de la música. Se trata de un lugar complejo y fascinante [López, 1996, 2000].

<sup>14</sup> Para Robert Hatten, la noción de *topic* de Eco es distinta a la de tópico musical introducida por Ratner (comunicación personal). Sin embargo, como se demuestra más adelante, introducir esta dimensión pragmática es sumamente provechosa para desarrollar la categoría en términos cognitivos.

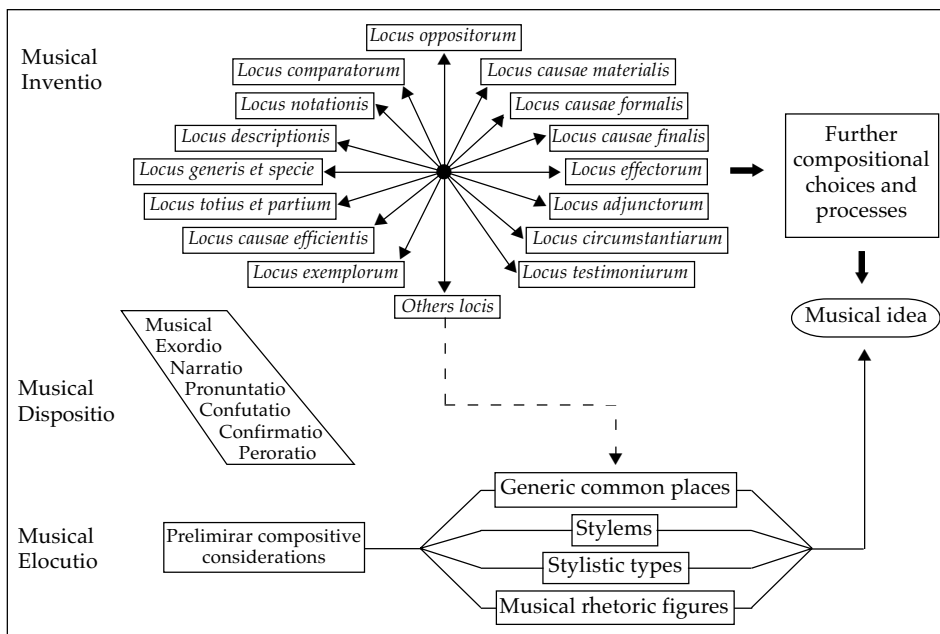
<sup>15</sup> Para una relación completa de todos los tópicos o *locis* que propone Mattheson, Lennenberg [1958:71-84]. Un resumen de los mismos se encuentra en López Cano [2000:76-81].



- *Locus causae materialis* (lugar de la materia prima), pensar en las cualidades y potenciales afectivos y simbólicos de los instrumentos, los ejecutantes o los cantantes.
- *Locus causae finalis* (causa final), ¿para qué clase de público se está componiendo?
- *Locus effectorum* (lugar de la causa), ¿para qué lugar se compone, una iglesia, una cámara de palacio, un teatro o un espacio exterior como una plaza?
- *Locus adjunctorum* o (lugar de lo adjunto), para la representación musical de personajes y situaciones se debe pensar en las cualidades de su alma (es caritativo, generoso o malvado), cuerpo (tiene algún defecto o característica) y fortuna (es desdichado o feliz) (*adjunta animi, corporis y fortunae*).
- *Locus exemplorum* (lugar del modelo), cita de obras de otros compositores.
- *Locus testimoniorum* (lugar del testimonio), cita fragmentos de melodías bien conocidas como himnos de iglesia, *cantus firmi*, melodías populares, etcétera.

El sistema de *loci-topici* de Mattheson incluye quince dispositivos tópicos en los que se establece de nueva cuenta, un vínculo entre las fases de la *inventio* y la *elocutio* (esquema 5).

ESQUEMA 5. RED TÓPICA Y ARTICULACIÓN ENTRE LAS FASES DE *INVENTIO* Y *ELOCUTIO* EN LA RETÓRICA MUSICAL [LÓPEZ, 2001d]



Encontramos una importante aplicación de esta noción en el ámbito de la musicalización de letras en la música vocal. Athanasius Kircher en su *Musurgia*

*universalis* [1650]<sup>16</sup> es uno de los primeros en proponer una suerte de *inventio* musical de este tipo. Para la correcta musicalización de un texto, Kircher propone los siguientes pasos [Bartel, 1997:77]:1) aislar el tema principal o argumento del poema. En nuestra terminología este paso corresponde a la topicalización o aplicación de un tópico-búsqueda que produce un macrotópico-tema; 2) identificación de los afectos dominantes, (la mayoría de las veces estos cobran la forma de tópicos-argumentos o tópicos-temas parciales o un macrotópico-tema principal); 3) elegir la tonalidad, metro, ritmo y figuras retóricas musicales adecuadas a la correcta expresión de las pasiones y contenidos textuales, las figuras de la retórica musical del Barroco.<sup>17</sup>

En este momento es necesario preguntar si estos recursos tópicos deben ser considerados como tópicos-argumentos o si ya debe ser considerada la existencia de una cuarta acepción del término y empezar a hablar de tópicos-signo. Otra observación, los procedimientos 1 y 2 de Kircher pertenecen a la *inventio*, el paso tres a la *elocutio*. Una vez más, el sistema de los tópicos genera un vínculo entre ambas fases preparatorias del discurso.

Veamos una aplicación práctica propuesta por Johann David Heinichen en su *Der General-Bass in der Composition* [1728].<sup>18</sup> Este ejemplo es citado por el profesor Raymond Monelle en su último libro, *The Musical Sense* [2000]; trabajo, que sin lugar a dudas, incluye la más cuidadosa y completa teoría de los tópicos musicales desarrollada hasta nuestros días [Monelle, 2000:20 y s].

Lo que sigue es la reconstrucción que realice a partir de los procedimientos tópicos propuestos por Heinichen. Se trata de la composición de una área en estilo italiano a partir del siguiente texto.

*Non lo diró col labro,  
Che tanto ardir no há.*

*Forse con le faville dell'ovide pupille  
Per dirche gia tutt'ardo,  
Lo sguardo  
Parlerá*

<sup>16</sup> Kircher no menciona explícitamente el concepto de tópico.

<sup>17</sup> La descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas era conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotiposis*. Se trata de una familia de figuras retóricas como la *anabasis* (líneas melódicas ascendentes que remiten a lo “elevado”, “celestial”, “bueno”, etcétera) o *catabasis* (líneas melódicas descendentes que alegorizan conceptos como lo “bajo”, “terrenal”, “tristeza”, “humildad”, etcétera) [López Cano, 2000:147].

<sup>18</sup> Los *loci topici* de Heinichen incluyen tres clases de tópico búsqueda: 1) *antecedentia*, ¿qué debió haber pasado con anterioridad a los hechos o estado de cosas que describe la letra?; 2) *concomitantia*, ¿qué hechos complementarios pueden discurrir de forma paralela o simultánea? y 3) *consequentia*, ¿qué pasaría a futuro? En realidad se trata del *locus circumstantiarum* de Mattheson [Buelow, 1966; Bartel, 1997:78-80].

- Fase de *Inventio*
  - Proceso de topicalización, en éste, tópicos-búsqueda encuentran información importante en palabras clave como “*faville, pupile, l’ardore, lo sguardo*”.
  - Identificación del macrotópico-tema, “fuego del amor”
- Generación de un vínculo entre las fases de *inventio* y *elocutio*
  - Nuevo proceso de topicalización donde nuevos tópicos-búsqueda, basados en la competencia enciclopédica del compositor, buscan en composiciones anteriores expresiones musicales adecuadas para la representación de fuego.
  - Localización de tópicos-signos de fuego en *types* musicales que, como señala Monelle, eran empleados ya en la tradición madrigalística del siglo XVI. Estos son “precipitadas figuras en el violín, línea del bajo a manera de fanfarria, tiempo ternario rápido”, etcétera [Monelle, 2000:20].
- Fase de *elocutio* (fuera del trabajo tópico)
 

En ésta, el compositor desarrolla *tokens* originales de los *types* según el contexto, señalizaciones de dinámica *piano*, unísono de flautas y violines, variaciones en los diseños de fanfarria y ritmos, etcétera [*ibid.*:21] (ejemplo 1).

EJEMPLO 1. *NON LO DIRÓ CON LABRO* DE JOHANN DAVID HEINICHEN [MONELLE, 2000:21]



### Renacimiento del tópico musical

Dos siglos después, Leonard Ratner reintroduce el concepto de tópico musical en su libro *Classic Music: Expression, Form and Style* [1980]. Para el musicólogo, los tópicos son “temas de discurso musical”. Éstos aparecen a manera de *thesaurus* de figuras características, desarrollados por el contacto de la música con “prácticas musicales relacionadas con el trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, danza, ceremonias, actividades militares, de caza y actividades vitales de las clases bajas. Ratner advierte que los tópicos pueden aparecer como soporte de toda una pieza entera (como los tipos de música) o bien, como “figuras y progresiones” dentro de una obra en la que

pueden convivir varios tópicos distintos (como los estilos) [Ratner, 1980:9]. La definición de tópico de Ratner incluye la distinción entre tópico-tema y tópico-signo, pero, no considera el tópico-búsqueda ni el tópico-argumento.<sup>19</sup> Sin embargo, en la práctica del análisis musical, las funciones sígnicas del tópico se priorizan sobre las demás. En este sentido, David Lidov [1994:x], subraya el potencial de los tópicos de Ratner para trabajar como “base para la alusión musical”. Eero Tarasti [1994:26], por su parte, considera los tópicos como tipificadas estructuras de comunicación en el nivel de la superficie del programa narrativo. El ejemplo de Tarasti sobre el uso de los tópicos en la “Fantasía en Do menor” de Wolfgang A. Mozart, muestra la tendencia de verlos como figuras musicales preestablecidas más que como procesos de comprensión dinámicos (ejemplo 2).

**EJEMPLO 2. TÓPICOS EN LA “FANTASÍA EN DO MENOR K. 936”  
DE WOLFGANG A. MOZART [TARASTI, 1994:26]**

The image shows a musical score for Mozart's Fantasia in D minor, K. 936, with various sections annotated with musical topics. The score is presented in two systems. The first system includes sections labeled 'Sturm und Drang', 'Adagio (♩ = 76)', 'French Overture', 'Empfindsamer', 'Galant', and 'Learned Style'. The second system includes 'Galant' and 'Learned Style'. Dynamics like 'f' and 'p' are marked, along with 'sempre legato' and 'ff'.

Los principales tópicos musicales propuestos por Ratner son los siguientes (esquema 6).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ya que el tópico-argumento y el tópico-tema se producen por medio de los procesos de tópico-búsqueda, en ocasiones pueden considerarse como equivalentes o estrechamente vinculados.

<sup>20</sup> Aunque Ratner afirma que su teoría de los tópicos está basada en tratados de la época, ésta no se propone recuperar la tradición retórico-barroca, más bien, sus tópicos aparecen como categorías *ex novo* destinadas a un nuevo uso.

**ESQUEMA 6. ELENCO DE TÓPICOS PARA LA MÚSICA CLÁSICA SEGÚN RATNER [1980:9-29]****1. Tipos**

Normalmente regulan piezas enteras.

Son danzas como:

- 1.1. minueto y tipos relacionados
- 1.2. polonesa
- 1.3. bourré
- 1.4. contradanza
- 1.5. gavota
- 1.6. giga
- 1.7. siciliano
- 1.8. marcha

**2. Estilos**

Se presentan normalmente como figuras y progresiones que forman parte de una pieza

- 2.1. Militar, caza
- 2.2. Estilo cantabile
- 2.3. Estilo brillante
- 2.4. Obertura francesa
- 2.5. *Musette* pastoral
- 2.6. Música turca
- 2.7. *Sturm und Drang*
- 2.8. Sensible, *Empfindsamkeit*
- 2.9. Estricto, estilo culto
- 2.10. Estilo de fantasía

**3. Descriptivismo, *word painting****Tópico y semiótica musical*

De forma natural, la noción de tópico-signo fue incorporada al programa de investigación semiótico-musical. De manera especial, en el campo que se ocupa de la semiótica de la música instrumental de los siglos XVIII y XIX. A continuación algunas definiciones de este concepto.

En su *Playing with signs* [1990], Kofi Agawu define el tópico musical en términos de un signo saussureano: tópico es un significante correlacionado con un significado. El significante es cierta disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, metro, ritmo, etcétera. El significado, por su parte, es una “unidad estilística convencional (fanfarria, *Sturm und Drang*, etcétera), a menudo, pero no siempre, con propiedades referenciales” [Agawu, 1991:49 y s].<sup>21</sup> Agawu identifica estos tópicos entre muchos otros posibles (esquema 7).

<sup>21</sup> Que remite a un contenido extramusical como afectos, lugares, descripciones, etcétera.

ESQUEMA 7. TÓPICOS PARA LA MÚSICA CLÁSICA SEGÚN AGAWU [1990:30]

1. <i>alla breve</i>	10. fantasía	19. <i>ombra</i>
2. <i>alla zoppa</i>	11. Obertura francesa	20. <i>opera buffa</i>
3. amoroso	12. gavota	21. pastoral
4. aria	13. estilo de caza	22. recitativo
5. <i>bourrée</i>	14. estilo estricto ( <i>learned style</i> )	23. sarabanda
6. estilo brillante	15. <i>Mannheim rocket</i>	24. motivo de suspiro
7. <i>cadenza</i>	16. marcha	25. estilo cantabile
8. <i>empfindsamkeit</i>	17. minuet	26. <i>Sturm und Drang</i>
9. fanfarria	18. <i>musette</i>	27. música turca

El libro de Agawu [1991:49 y s] contiene una sola mención de la antigua noción retórica musical de tópico como tópico-tema. Asimismo, señala que, si bien en términos teóricos cualquier pieza puede soportar cualquier número de tópicos, hay “constricciones estilísticas y prácticas en el número de tópicos que una obra puede mantener de forma significativa”, en cuanto “tema para ser discutido o desarrollado”, cada tópico necesita su propio tiempo para desarrollar su potencial significativo.<sup>22</sup>

Robert Hatten, en su *Musical Meaning in Beethoven* [1994], describe los tópicos musicales como “amplios estados expresivos” definidos por medio de relaciones oposicionales [Hatten, 1994:67]. La articulación e interacciones entre tópicos dentro de obras específicas, permite la producción de diferentes procesos expresivos, designados por el autor como géneros expresivos (*expressive genres*). Para Hatten, un tópico es un tipo de signo musical que debe cumplir con dos condiciones: 1) debe producir una “correlación musical compleja” y 2) ésta se debe originar en una clase de música (fanfarria, marcha, varios tipos de danza, “estilo culto”, etcétera). Al contrario de la timidez semiótica mostrada por Agawu, Hatten afirma que “el tópico puede adquirir correlaciones expresivas en el estilo clásico, las cuales pueden ser interpretadas ulteriormente en términos expresivos” [Hatten, 1994:294 y s]. Su inventario de los tópicos pretende ordenarlos jerarquizadamente de un modo no desarrollado por teorías tópicas anteriores. Es importante notar que en éste, Hatten incluye elementos expresivos no considerados como tópicos originalmente por Ratner (esquema 8).

<sup>22</sup> Para una crítica de las limitaciones semióticas del trabajo de Agawu, Hatten [1992, *s/f*] y Dougerhty [1994].

**ESQUEMA 8. TÓPICOS PARA LA MÚSICA CLÁSICA SEGÚN HATTEN [1994:74 Y S]**

- 1. Códigos de sentimientos y pasiones vinculados con:**
  - 1.1. paz, movimiento, tempo
  - 1.2. intervalos
  - 1.3. motivos empleados para simbolizar afectos
- 2. Estilos basados en:**
  - 2.1. lugar/ocasión/situación
    - 2.1.1. eclesiástico/estilo litúrgico
    - 2.1.2. estilo de cámara (galanterie)
    - 2.1.3. Teatral/estilo operístico (relativo al estilo camerístico)
  - 2.2. grado de dignidad
    - 2.2.1. estilo alto
    - 2.2.2. estilo medio
    - 2.2.3. estilo bajo
- 3. Tópicos, ya sean:**
  - 3.1. Tipos musicales (en piezas enteras) como danzas (minueto, contradanza, etcétera) en estilos alto, medio o bajo
  - 3.2. Estilos (figuras y progresiones que forman parte de una pieza)
    - 3.2.1. militar, caza
    - 3.2.2. estilo cantabile\*
    - 3.2.3. Obertura francesa
    - 3.2.4. *musette*, pastoral
    - 3.2.5. música turca
    - 3.2.6. *Sturm und Drang*
    - 3.2.7. sensible, *Empfindsamkeit*
    - 3.2.8. estricto, estilo culto (en oposición a galante o estilo libre)
    - 3.2.9. estilo de fantasía
- 4. Descriptivismo, *word painting* e imitación de sonidos de la naturaleza.**

\* Hatten omite el tópico "estilo brillante" originalmente considerado por Ratner.

La discusión más profunda sobre los tópicos-signos musicales es la desarrollada por Raymond Monelle [2000]. Para Monelle, un tópico musical es una clase especial de signo caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical, la indexicalidad de su contenido [Monelle, 2000:17].<sup>23</sup> Monelle distingue dos tipos fundamentales de tópicos musicales, el tópico icono-indexical y el tópico índice-indexical.<sup>24</sup>

- El tópico icono-indexical. En éste, el signo musical remite a su objeto por medio de un mecanismo icónico. A su vez, el objeto remite a otro significado por medio de un proceso indexical. Monelle cita un ejemplo de Vladimir Karbusicky (*Grundriss der musikalischen Semantik*, 1986): en el primer movimiento de la primera sinfonía de Gustav Mahler, la imitación musical del sonido de un pájaro cu-cú

<sup>23</sup> Esto es, quizá, la "correlación compleja" a la que se refiere Hatten.

<sup>24</sup> Las denominaciones son más.

es, en sí misma, un icono del canto del ave. Pero el pájaro, por su parte, funciona como anuncio indexical de “la llegada de la primavera” [Monelle, 2000:15].

- El tópicos índice-indexical. Un signo musical puede funcionar como *token* de un *type* estilístico que remite a una amplia área estilística con medios indexicales (específicamente por medio de una sinécdoque *pars pro toto*). Una vez más, el estilo, como objeto de la función sígnica, evoca con medios indexicales un nuevo objeto. Por ejemplo, mediante el análisis de la música de una canción española del siglo XVII, por ejemplo, ha sido detectado el empleo de rasgos estilísticos pertenecientes a un género de danza muy conocida en su tiempo, el *canario* (primera relación indexical). Pero a su vez, el canario remite a los movimientos corporales lascivos y el zapateado bullicioso con los que se bailaba. Estaba considerada como una danza exótica, con valoraciones sociales ligadas a lo vulgar, lo rufianesco y a lo picaresco. Estas connotaciones, vinculadas indexicalmente al canario (segunda relación indexical) están en perfecta correspondencia semántica con el contenido de la letra de la canción [Aktories y López, 2001; López, 2001e].

La teoría de los tópicos musicales de Monelle es transhistórica y transestilística. Siguiendo a Ratner, Monelle afirma que los tópicos pueden ser géneros de danza, estilos y otros tipos de música del periodo Clásico. Pero el profesor escocés amplía la noción en forma notable. Considera tópicos los *leitmotivos* de Richard Wagner, algunas figuras retóricas musicales desarrolladas desde el siglo XVI como el *passus duriusculus*,<sup>25</sup> así como otros recursos simbólicos originados en la literatura como el tópicos ecuestre, etcétera.

Al examinar el libro de Monelle, es posible imaginar fácilmente cuáles serán las dos orientaciones principales en el estudio de los tópicos musicales desde la perspectiva semiótica: 1) la investigación de las cualidades y propiedades sígnicas del tópicos-signo y 2) la investigación histórico-teórica de las prácticas sociales y culturales que originan cada codificación tópica en música.

Pero ¿qué pasa con las otras implicaciones del concepto de tópicos? ¿Qué hay del tópicos-búsqueda, tópicos-argumento o el tópicos-tema? ¿Acaso la semiótica no tiene la responsabilidad de estudiar también estas posibilidades del tópicos? ¿Podemos en verdad entender la esencia del funcionamiento semiótico del tópicos musical sin considerar estas implicaciones? ¿Acaso no, una semiótica de extracción cognitivista, debe trascender las explicaciones fundadas exclusivamente en códigos y procesos de codificación? Por último, ¿es posible hacer en verdad una distinción clara entre los tópicos y otras clases de signos musicales?

<sup>25</sup> *Passus duriusculus*: disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala [López, 2000:165].



En efecto, al introducir el concepto de topicalización, los estudios semiótico-pragmáticos del texto han mostrado que las estrategias del tópico-búsqueda, en asociación con sus productos como el tópico-argumento o el tópico-tema, son herramientas indispensables para el estudio de los procesos de comprensión.

Frecuentemente, los semióticos tendemos a postular tipologías sgnicas cerradas. Sin embargo, a menudo nos olvidamos de las complejas operaciones cognitivas que se esconden tras ellas. Parece que existe un empeño en establecer mecanismos de significación universales, pero tales construcciones teóricas no toman en cuenta las condiciones circunstanciales y contextuales que determinan las operaciones particulares de interpretación-inferencia que coadyuvan a los procesos de comprensión, entendidos como campos globales de acción cognitiva. Es decir, que la producción de sentido a partir de la música o mediante la música, en tanto tarea que realiza la competencia musical, no puede concebirse sin la definición de un *performance* y un entorno de trabajo específicos.

#### HACIA UNA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE TÓPICO

Para introducir la reformulación al concepto de tópico, es necesario presentar el contexto de la corriente más reciente en los estudios cognitivos en el cual se inserta la "enacción". Sus principales defensores son los teóricos Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch.

Según estos autores, es posible identificar tres corrientes principales en los estudios cognitivos, el cognitivismo clásico, el conexionismo y los enfoques enactivistas.

Para el cognitivismo clásico, la cognición consiste en el procesamiento de información como computación simbólica. Es la manipulación de símbolos que realiza la mente a partir de reglas específicas. Funciona en cualquier dispositivo que pueda representar y manipular elementos funcionales discretos, los símbolos. En esta concepción, el sistema interactúa solamente con el aspecto formal de los símbolos, no con su significado. El procesamiento cognitivo opera correctamente cuando los símbolos representan adecuadamente un aspecto del mundo real y el procesamiento de información conduce a la resolución adecuada de un problema planteado al sistema [Varela, 1988:43 y s; Varela, Rosch y Thompson, 1992:67].

Desde esta perspectiva, un tópico musical se produce cuando determinada configuración estructural de una obra representa simultánea y adecuadamente en términos de Monelle: 1) un estilo o tipo de música considerados como cúmulo de rasgos físicos y, al mismo tiempo, uno o varios objetos del universo extra musical; o bien, 2) dos objetos sucesivos. Como Monelle explica, esta doble representación se refiere a los índices indexical e icónico indexical respectivamente. Con ligeras modificaciones, ésta es la concepción que prevalece en los actuales estudios de semiótica musical.

La orientación conexionista, según los mismos autores, concibe la cognición como la emergencia de estados globales a partir de una red de componentes simples. Opera

por medio de reglas locales que rigen operaciones individuales y de reglas de cambio que gobiernan las conexiones entre los elementos. Un sistema así planteado, funciona adecuadamente cuando las propiedades emergentes (y la estructura resultante) corresponden con una aptitud cognitiva específica, es decir, cuando es capaz de ofrecer soluciones adecuadas para la tarea requerida [Varela, 1988:76 y s; Varela, Rosch y Thompson, 1992:126].

Para el conexionista, la percepción musical empieza por la exploración de unidades atómicas mucho más discretas que aquellas que podemos identificar como rasgos estilísticos y que equivaldrían a un nivel atómico-neuronal: alturas, relaciones interválicas, métrica, patrones rítmicos a nivel celular, etcétera. Sin embargo, también se incluyen estructuras temporales, de alturas o incluso formales de mayor dimensión. Pero siempre permanecen aisladas en parámetros simples. Son exploradas de manera inconexa y desarticuladas con respecto a otros parámetros. El conexionismo considera que la mente es capaz de procesar toda esta información simultáneamente, en paralelo, aplicando criterios y constricciones distintos en cada proceso. Desde esta perspectiva, un tópic musical se produciría por la conceptualización emergente de la interacción de estos procesos. Nunca existe una correspondencia uno a uno entre una unidad y el concepto que representa, las mismas unidades o conjunto de unidades pueden representar conceptos distintos dependiendo del tipo de trabajo que se realice [Bruce y Green, 1990:314]. Así, el tópic se libera de la noción de rasgo estilístico por dos motivos: 1) puede emerger de la exploración de unidades demasiado pequeñas como para ser consideradas rasgos característicos de un estilo o tipo de música, y 2) éstas se pueden localizar en zonas distintas y de una forma tan fragmentada que un estudio estilístico basado en elencos de rasgos se rehusaría a considerarlos como “estilemas”. Sin embargo, el conexionismo prevé dos tipos de trabajo. El primero de carácter más biológico-neuronal, se refiere al procesamiento de estas unidades atómicas. El segundo entraría ya dentro del ámbito de la competencia y consiste en la articulación de la interacción de todas las redes simples en unidades globales emergentes. El único requisito para la validación del tópic emergente, es que su selección permita la continuación y productividad del trabajo perceptivo ulterior dentro de la misma obra o estilo.

Por último, la enacción concibe la cognición como acción efectiva. Una historia de acoplamiento estructural-corporal entre el perceptor y lo percibido que enactúa o hace emerger un mundo. Funciona a partir de una red de elementos interconectados capaces de cambios estructurales durante una historia de acoplamientos ininterrumpidos. La red contiene niveles múltiples de subredes sensoriomotrices interconectadas. La eficacia del sistema cognitivo se corrobora cuando el propio proceso se transforma en parte de un mundo de significación preexistente o configura uno nuevo [Varela, 1988:108 y s; Varela, Rosch y Thompson, 1992:240].

Para la enacción, lo importante no está en la representación de un “mundo real” predado y externo a la cognición (realismo), tampoco en la proyección de un mundo interno subjetivo también dado de antemano (idealismo). La enacción evita este tipo de concepciones representacionistas. Según esta orientación, la cognición es acción, es más, es acción corporizada. Depende de experiencias originadas en un cuerpo, indisociado de la mente, poseedor de diversas actitudes sensorio-motrices, las cuales se encuentran ancladas, simultáneamente, en un amplio contexto biológico, psicológico y cultural. El conocimiento no radica en la mente ni en la sociedad ni en la cultura, no en cada uno de estos estamentos aislados, ni siquiera en el conjunto de los tres. El conocimiento se genera por y en la interacción de las tres. La percepción no es la mera captura de rasgos de un objeto del mundo real dado de antemano, sino una guía para la acción del perceptor en/con el mundo que percibe/crea. De este modo, “las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriomotores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente”. La enacción no se interesa tanto por la manera de representar el conocimiento sino por los procesos mediante los cuales el perceptor guía sus acciones en su situación local, donde el punto de referencia no es la situación en sí misma, sino la propia estructura sensoriomotriz. La percepción no es un registro pasivo de rasgos externos, sino una forma creativa de significación enactiva basada en la historia corporizada del sujeto. El mundo y la mente emergen juntos durante el mismo proceso cognitivo [Varela, Rosch y Thompson, 1992:202-206].

Para los semióticos, la resistencia representacional del enactivismo puede ser motivo de alarma. Esto es una simple impresión que debe ser reconsiderada a luz de una clarificación del concepto de representación y de la noción de “mundo real”. Para sus defensores:

el enfoque enactivo de la percepción no procura determinar cómo se recobra un mundo independiente del perceptor, sino determinar los principios comunes de ligamiento legal entre los sistemas sensoriales y motores que explican cómo la acción puede ser *guiada perceptivamente* en un mundo *dependiente del perceptor* [*ibid.*:203].

Esa descripción de los vínculos causales que determinan la acción cognitiva puede ser estudiada por medio de las potentes operaciones lógicas de la semiótica peirciana. Aquellas que cómodamente son reducidas a meras tipologías sígnicas.

Aquí, el elemento de interés para reformular la noción de tópicos, es el de la cognición como acción corporizada guiada por la percepción. Los objetos musicales se presentan al perceptor como “oferentes” de ciertas interacciones. Aquello que Gibson llama *affordances* o provisiones, oportunidades que el medio ambiente ofrece al sujeto para interactuar con él [Gibson, 1979]. El perceptor las usa cognitivamente del modo ofertado a partir de actividades básicas fundamentadas en estructuras

cognitivas de base, identificadas como *image schemata* en la terminología de Johnson [1987] o primitivos semiósicos en la de Eco [1997]. El tópico musical tiene que ver con el paquete de instrucciones que orienta la acción de escuchar y que se fragua durante la propia semiosis actual, a partir de marcos y guiones almacenados y esgrimidos por la competencia.

Los tópicos musicales son elementos que sostienen una buena parte de la semiosis. Son la garantía de la comprensión musical. Sus funciones son amplias y complejas. Éstas incluyen los cuatro modos de existencia del tópico: signo, tema, argumento y búsqueda. El tópico es un pivote para la cognición que debe cumplir con los siguientes requisitos:

- Debe producir correlaciones complejas, como lo ha señalado Hatten. Éstas pueden ser explicadas como la indexicalización del objeto, como señala Monelle, o por otros medios.
- Debe funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido. Topicalización continua que asegurará la producción de significado.
- Debe constituirse en argumento contundente capaz de instalarnos en un estado de cosas perfectamente definido. Es quizá un instantáneo (y quizá efímero) arraigo ontológico en un mundo enactuado por el sujeto.
- Debe funcionar como indicador de tema, un tipo de emblema condensador de las propiedades más relevantes de su mundo.

En este sentido, el tópico musical propuesto aquí debe contener los siguientes elementos:

- Un marcador de tópico: rasgos musicales capaces de activar un complejo tópico. Se trata de un *token*, una ocurrencia que remite a un *type* abstracto.
- Un género, tipo o clase de música de referencia, identificado como tal por la competencia musical.
- Una red tópica, el tópico asume parte de las actividades realizadas por la competencia musical tales como enmarcar la semiosis, constreñir los procesos cognitivos y guiar la actividad del escucha por periodos amplios. Estos mecanismos pueden ser representados por medio de una compleja y articulada red de marcos (*frames*) y guiones (*scripts*). Dentro de esta cadena de *schemata*, podemos encontrar elementos coadyuvantes a la cognición como:
  - \* Fragmentos de tipos cognitivos y sus contenidos nucleares y molares tal y como han sido definidos por Eco [1997].
  - \* Instrucciones para identificar: a) otros *types* estilísticos, b) relaciones *type-token* difíciles, o c) procesos de codificación-decodificación pertinentes que se aplicarán exitosamente en expresiones hipo o hipercodificadas.
  - \* Modelos de interpretación que la mayoría de las veces cobran la forma de tipos de inferencia prescritos por a) los principios estilísticos, b) las incidencias

de cada obra particular, o c) generados por medio de estrategias auxiliares emergentes.

- \* *Affordances*: el potencial o aprovisionamiento de acción que ofrece el objeto musical.<sup>26</sup>
- \* Procesos de negociación entre *intentio actoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*.
- \* Dispositivos de remisión intertextual.
- \* Normas para la aplicación simultánea o sucesiva de diferentes procesos de categorización como la básica, superordenada o subordinada, la “salvaje”, la prototípica, la científico-taxonómica, etcétera [Lakoff, 1987; Lakoff y Johnson, 1980; Eco, 1997; Zbikowski, 1995, 2001].
- \* Cadenas de interpretantes potenciales. Según Peirce, éstos pueden ser emotivos, kinéticos o lógicos.
- \* Contenidos formados previamente, que el tópicos activa por medio de a) *types* estilísticos detectados por *tokens* in *praesentia*, b) inferencias hechas a partir de elementos in *absentia*, o c) por la particular disposición de *tokens* en una obra determinada.

### *Lamento, tópicos y enacción*

A continuación se ilustra de qué modo esta nueva concepción del tópicos puede contribuir a una mejor explicitación de los procesos semiótico musicales. En su estudio de las relaciones entre los tópicos y los *leitmotifs* de Wagner, Monelle se detiene en el tópicos-signo del “llanto”: el semitono descendente (ejemplo 3).<sup>27</sup>

#### EJEMPLO 3. TÓPICO-SIGNO DEL “LLANTO”, EL SEMITONO DESCENDENTE



Señala que su uso se remonta a la música vocal del madrigal renacentista en el que aparece asociado con palabras como *lacrime* o *pianto*. En el Lamento de Dido de la ópera “Dido y Eneas” de Henry Purcell (siglo XVII), el bajo presenta un *ostinato* de cuarta descendente cromática, es decir, una variante del semitono descendente (ejemplo 4).

<sup>26</sup> Para el concepto de *affordance*, Gibson [1979]. Para una introducción al concepto en los estudios semiocognitivos, Volli [2000]. Hatten menciona el concepto pero no en la misma dirección que nosotros [Hatten, 1994:287].

<sup>27</sup> Un paso *cromático* descendente en la melodía: do-si, fa-mi, sol-fa sostenido, etcétera.

EJEMPLO 4. LAMENTO DE DIDO DE LA ÓPERA “DIDO Y ENEAS” DE HENRY PURCELL



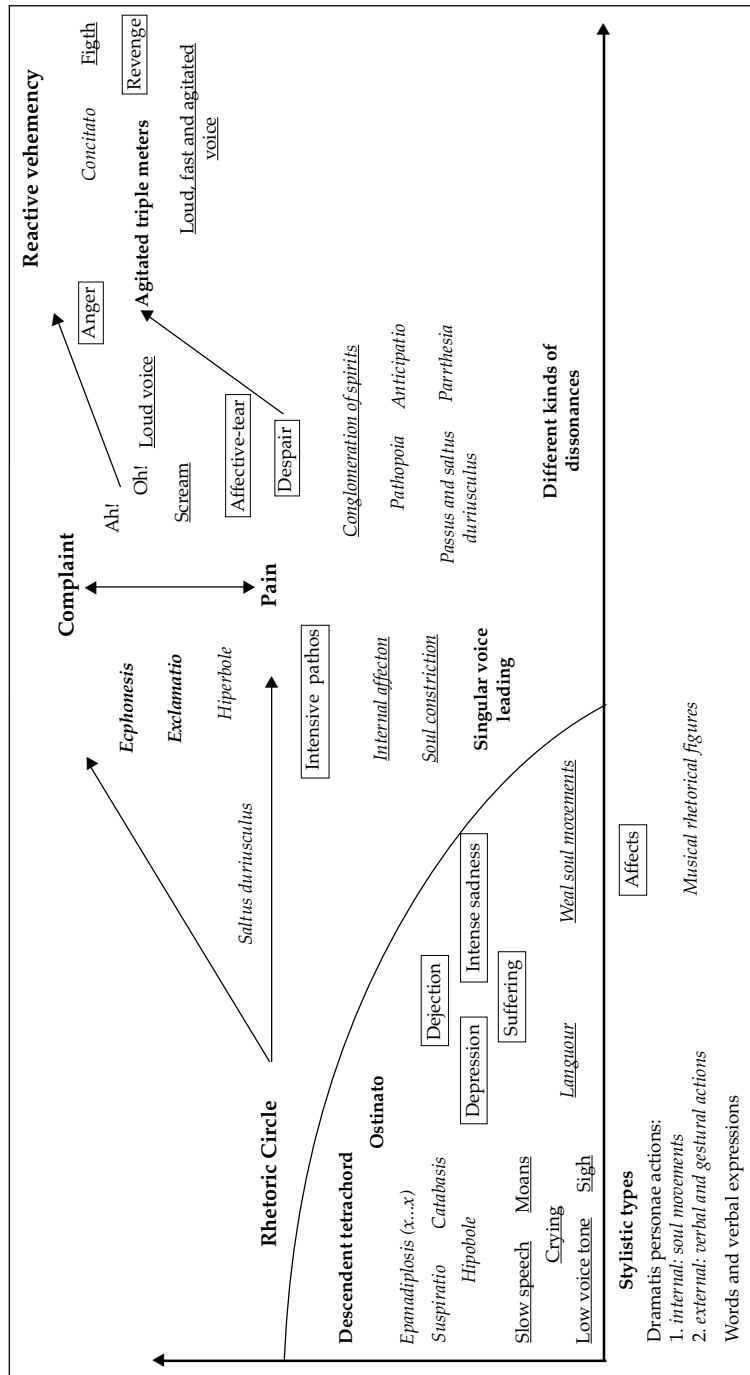
Aun cuando en la letra de la canción no aparece la palabra “llanto”, Monelle no duda en detectar su presencia por la acción signíca del tópico correspondiente [Monelle, 2000:68]. Ahora bien, el lamento es un género de canción triste aparecido a principios del siglo XVII, donde la voz poética expresa su dolor debido a un abandono o desengaño. Se trata de un género representativo o dramático, no porque se escenificara físicamente como el caso del lamento de Dido, sino porque implicaba una serie de acciones de los *dramatis personae* involucrados en la historia interna de la letra. Entre éstas se encontraba, por supuesto, la acción de llorar. Si bien, en el ejemplo estudiado por Monelle la ausencia de la palabra es suplida por el tópicosigno del llanto, es más difícil explicar por qué otros lamentos no usan este tópico directamente en las secciones en que se evoca el llanto.

Por ejemplo, “Lagrimie mie” de la colección *Diporti di Euterpe* [1658] de Barbara Strozzi es un espectacular lamento que en sus diferentes secciones recorre la mayor parte de las zonas expresivas prescritas en este género (esquema 9). La acción de llorar es fundamental para la trama de la letra de esta canción. Sin embargo, ésta es musicalizada únicamente con el ostinato de cuarta descendente sin el empleo de cromatismos ni semitonos (el tópico del llanto según Monelle).

Una explicación, puede ser que como género sólidamente establecido en el siglo XVII, el lamento poseía una serie de *types* estilísticos que le permitían al escucha competente adentrarse en su universo dramático. La musicología histórica ha establecido que, desde 1640, el *ostinato* de tetracorde descendente es uno de los elementos más distintivos del lamento. Como *type* puede aparecer realizado en diferentes *tokens*. Es el caso del lamento de Dido, los cromatismos son ocurrencias particulares del mismo *type* [Rosand, 1979, 1980:413]. Las funciones tópicas, en el sentido que aquí es defendido el término, se denotan más por la presencia de este *type* estilístico, que por el semitono descendente. Éste último vendría a cumplir una función retórica conocida en la época como *passus duriusculus*.<sup>28</sup> Es el tetracordo descendente el que funciona verdaderamente como marcador de tópico.

<sup>28</sup> Monelle nota esta asociación con la figura retórica, pero se empeña en identificarla con “tetracorde cromático descendente” y no como ha sido definido más arriba.

ESQUEMA 9. HIPOTÉTICA HISTORIA ENACTIVA DE UN ESCUCHA COMPETENTE DEL LAMENTO BARROCO [LÓPEZ, 2001e]



Una vez activado el tópico, la competencia encuentra un entorno de trabajo lo suficientemente bien establecido como para comenzar a enactuar con él. Es decir, se mueve entre la canción realizando acciones cognitivas según el mundo enactivado con el entorno lamento, de acuerdo con su historia de acoplamientos con ese género. Si se debiera representar un estado determinado en el desarrollo de esta historia enactiva por parte de un escucha “experto” en este género, sería posible intentar un esquema como el siguiente (esquema 9).

El entorno “lamento” le ofrece una serie de *types* estilísticos, acciones de los *dramatis personae*, palabras y expresiones verbales, afectos y figuras retórico musicales que se ofrecen como *affordances* para interactuar con ellos de un modo distinto en cada obra particular y, de manera más limitada, en cada escucha de la misma obra. A partir de estos elementos comienza su trabajo de producción sígnica determinado por un *performance* particular.

El trabajo de una semiótica cognitiva no es detectar signos fijos al interior de cada género o estilo (no pretendo afirmar que estos no existan). Monelle no se equivoca al asignar valores semánticos al tópico-signo del llanto. La tarea es estudiar, en cada caso, qué elementos quedan sujetos a una articulación entre sí de modo orgánico para producir funciones sígnicas entre ellos, y cuáles otros quedan más alejados como para crear correlaciones recíprocas dentro de las constricciones del estilo.

## CONCLUSIÓN

El tópico musical es un mundo emergente dentro de la semiosis actual. Es un intermediario entre una obra, en un ejercicio cognitivo particular, y una historia enactivada corporalmente. La competencia utiliza el tópico para activar marcos y guiones que se articulan de manera singular en cada ocasión, ofreciendo el entorno de trabajo adecuado para recorridos siempre nuevos, creativos y productivos que no se pueden predecir fácilmente. El entorno se limita a ellos pero también se renueva por su acción. Es posible que estas funciones desborden el radio de acción de una sola categoría como la de tópico. Quizá la noción aquí defendida deba rebautizarse, y además deba dejarse a los semiólogos en libertad de trabajar exclusivamente con el concepto estrecho de tópico-signo; asimismo, separar de una vez por todas las distintas funciones tópicas y estudiar por separado y con denominaciones independientes, los tópicos búsqueda, argumento y tema. Pero no se debe olvidar que no es posible dar por hecho uno sin considerarlo como resultado de la acción del otro. El conocimiento musical que se pretende estudiar como semiosis, resulta de la interacción entre ellos y de ellos como competencia vinculada a un entorno y a un *performance* específicos.

Queda mucho por hacer en este sentido. Aquí no se ha hecho más que revelar una nueva senda de trabajo que se debe andar con firmeza pero con precaución. Latente está el riesgo de quedarse entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico.



**BIBLIOGRAFÍA****Abbate, Carolyn**

1991 *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*; Princeton, Princeton University Press.

**Agawu, V. Kofi**

1991 *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton, Princeton University Press.

**Aktorius, Susana y Rubén López Cano**

2001 "On Interpreting the Song *No piense Menguilla Ya*: Intersemiotic Functions and Semiotics Layers", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, June 7-10, Imatra, Finlandia (en prensa).

**Balaban, Mira; Kemal Ebcioğlu y Otto Laske (eds.)**

1992 *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*; Cambridge: MIT Press.

**Bartel, Dietrich**

1997 *Música poética. Musical-rhetorical figures in german baroque music*, Nebraska: University of Nebraska Press.

**Bartlett, Frederick**

1932 *Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Buelow, George**

1966 "The *Loci Topici* and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration", en *Music Review*, núm. 27, pp. 161-176.

**Bruce, Vicky y Patrick, Green**

1990 *Percepción visual. Manual de fisiología, psicología y ecología de la visión*, Barcelona, Paidós.

**Cone, Edward**

1974 *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press.

1982 *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press.

**Cross, Ian**

1994 *Music and the Cognitive Sciences, 1990*, Gordon & Breach Publishing Group.

**D'Agostini, Franca**

1997 *Analíticos y continentales*, Madrid, Cátedra.

**Dahlhaus, Carl**

1997 *Fundamentos de Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa.

**Delalande, Françoise**

- 1989 "La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique", en *Analyse musicale*, núm. 16, pp. 75-84.
- 1993 *Le condotte musicali*, Bolonia, CLUEB.

**Deliege, Irene**

- 1997 "Percepcion and Cognition in Music and Sister Disciplines: Past, Present and Future", en *16th International Congress London*, Royal College of Music 14th-20th August, Round Table I, Londres, International Musicological Society.

**Deliege, Irene y Stephen McAdams (eds.)**

- 1989 *La Musique et les sciences cognitives*, Liege, Pierre Mardaga.

**Deliege, Irene y John Sloboda (eds.)**

- 1996 *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, Oxford, Oxford University Press, Incorporated.
- 1997 *Perception and Cognition of Music*, East Sussex, Hove.

**Dijk, Teun A. van**

- 1976 "Macro-structures and Cognition", en *20th annual Carnegie Symposium of cognition*, Pittsburg, Carnegie Melon University.
- 1984 *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.

**Dougherty, William**

- 1994 "The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics", en *Semiotica*, núm. 99 (1/2), pp. 163-84.

**Eco, Umberto**

- 1975 *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- 1979 *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- 1984 *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- 1990 *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- 1997 *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.

**Echard, William**

- 1999 "Musical Semiotics in the 1990's: The State of the Art", en *Semiotic Review of Books*, núm. 10 (3), <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicsem.html>.

**Escal, Françoise y Michel Imberty (eds.)**

1997 *Actes du Colloque La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 2 vols, París, L'Harmattan.

**Gardner, Howard**

1985 *La nueva ciencia de la mente*, Buenos Aires, Paidós.

**Gibson, James**

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.

**Grabocz, Márta**

1987 "Liszt-la sonate en si mineur: une strategie narrative complexe", en *Analyse musicale*, núm. 8, pp. 64-70.

1996 "Introduction à l'analyse narratologique de la forme-sonate de XVIII e siècle: le premier mouvement de la *Symphonie* K. 338 de Mozart", en *Musurgia*, núm. III/1, pp. 73-84.

**Greimas, Algirdas**

1970 *En torno al sentido*, Madrid, Fragua.

**Hatten, Robert**

1980 "Nattiez's Semiology of Music: Flaws in the New Science", en *Semiotica*, núm. 31 (1/2), pp. 139-55.

1982 *Toward a Semiotic Model of Style in Music*, Ph. Diss., Indiana, Indiana University.

1992 "Semiotics, Semiology and the Problem of Meaning in Music: Double review of Agawu, *Playing with signs*, and Nattiez, *Music and Discourse*", en *Music Theory Spectrum*, núm. 14-1, pp. 88-98.

1994 *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

1997-1999 *Musical Gesture*, Eight lectures for the *Cybersemiotic Institute*, Paul Bouissac, URL:<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>  
 s/f "Is Music Too Definite For Words?: Double review of Agawu, *Playing with signs*, and Mosley, *Gesture Sign and song*", en *The Semiotic Review of Books*, vol. 3, núm. 2, <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicwords.html>

**Hatten, Robert y Charles Pearson**

2001 "Aspect and Music", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, Imatra, Finlandia, June 7-10 (en prensa).

**Imberty, Michel**

1986 *Suoni Emozioni Significati: Per una semantica psicologica della musica*, Bologna, CLUEB.

**Johnson, Mark**

1987 *The body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.

**Keiler, Allan**

1978 "Bernstein's *The Unanswered Question* and the Problem of Musical Competence", en *The Musical Quarterly*, vol. 64, núm. 2.

**Kramer, Lawrence**

1990 *Music as cultural practice: 1800-1900*, California, University of California Press, Ltd.

1995 *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

1998 *Franz Schubert. Sexuality. Subjectivity. Song*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Lakoff, George**

1987 *Women, Fire, and Dangerous Things*; Chicago, Chicago University Press.

**Lakoff, George y Mark Johnson**

1980 *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.

**Laske, Otto**

1992 "Artificial Intelligence and Music"; en Balaban, Mira, Kemal Ebcioğlu y Otto Laske (eds.), *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, Cambridge, MIT Press, pp. 3-28.

**Leman, Marc**

1995 *Music and Schema Theory*, Nueva York, Springer-Verlag.

1997 *Music, Gestalt, and Computing*, Berlin, Heidelberg, Springer-Verlag.

**Lennenberg, Hans**

1958 "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music", en *Journal of Music Theory*, núm.2; pp.47-84 / 193-236.

**Leahey, Thomas Hardy y Richard Jackson**

1998 *Aprendizaje y cognición*, Madrid, Prentice Hall.

**Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff**

1983 *A Generative Theory of Tonal Music*, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology.

**Lidov, David**

1987 "Mind and Body in Music", en *Semiótica*, vol. 66, núm. 1/3, pp. 69-97.

1994 "Prefacio," en Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

**López Cano, Rubén**

1996 "La ineludible preeminencia del gozo: el *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649) de René Descartes en la Música de los siglos XVII y XVIII", en *Armonía*, núm. 10-11.

2000 *Música y retórica en el Barroco*, México, UNAM.

2001a "Bases semióticas para una neorretórica musical", en *Posmodernidad de la retórica*, México, UNAM.

2001b "De la retórica a la ciencia cognitiva", en Vega, Marga y Carlos Villar-Taboada, *Música, lenguaje y significado*, Col. Música y Pensamiento, 2, Valladolid, Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, pp. 127-161.

2001c "From Rhetoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics and Topicalization on 17th Century Spanish Art Song", en *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki, Universidad de Helsinki.

2001d "The Expressive Zone: Frames, Topics, Attractors and Expressive Processes in 17th Century Hispanic Art Song", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, Imatra, Finlandia, June 7-10 (en prensa).

2001e *Semiótica y retórica en los Tonos Humanos de José Marín*, Memoria de investigación doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid.

**Martínez, José Luis**

1996 "Icons in Music: A Peircean rationale", en *Semiotica*, vol. 110, núm. 1-2, pp. 57-86.

1997 *Semiosis in Hindustani Music*, Imatra, ISI.

**Meyer, Leonard**

1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, London, University of Chicago Press.

1978 *Explaining Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

1989 *Style and Music*, Chicago, The Chicago University Press.

**Minsky, Marvin**

1975 "A Framework for Representing Knowledge", en Winston, Patrick (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, Nueva York, McGraw-Hill.

1985 *The Society of Mind*, Nueva York, Simon&Schuster.

**Miereanu, Costin y Xavier Hascher (eds.)**

1998 *Les Universaux en musique*, Actes du 4ICMS, París, Publications de la Sorbonne.

**Monelle, Raymond**

1992 *Linguistics and Semiotics in Music*, Suiza, Harwood Academic Publishers.

2000 *The Sense of Music*, Princeton, Princeton University Press.

**Morín, Edgar**

1977-1991 *La Methode*, vols. 1-4; París, Seuil.

2000 *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Bogotá, UNESCO.

**Nattiez, Jean-Jacques**

1990a *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*, Princeton, Princeton University.

1990b *Dalla semiologi alla musica*, Palermo, Sellerio.

1993 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, París, Christian Bourgois.

2001 "Hermenéutique, analyse, sémiologie", en II *Coloquio Internacional de Epistemología Musical*, París, IRCAM, 19-20 de enero de 2001.

**Neisser, Ulrich**

1976 *Cognition and reality*, Nueva York, Freeman.

**Pederson, Sanna**

1996 "The Methods of Musical Narratology", en *Semiotica*, 110/1-2, pp. 179-96.

**Ratner, Leonard G.**

1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*, Nueva York, Schirmer Books.

**Reybrouck, Mark**

2001a "Biological Roots of Musical Epistemology: Functional Cycles, Umwelt and Enactive Listening", en *Semiotica*, 131, 1/4 (en prensa).

2001b "The Listener as Adaptive Device: An Ecological and Biological Approach to Musical Semantics", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, Imatra, Finlandia, June 7-10, (en prensa).

**Riess, Mari y Susan Holleran (eds.)**

1999 *Cognitive Bases of Musical Communication*, Washington, American Psychological Association.

**Robinson, Jenefer (ed.)**

1997 *Music & Meaning*, Ithaca & London, Cornell University Press, 261 p.

**Roger, Emilio**

s/f "Complejidad, elementos para una definición", IECPS, <http://geocities.com/complexidade/ciurana.html>

**Rosand, Ellen**

1979 "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", en *Musical Quarterly* 65, pp. 346-59.

1980 "Lamento", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, pp. 412-14.

**Rosen, Charles**

1972 *The Classical Style*, Nueva York, Norton.

**Ruwet, Nicolas**

1972 *Langage, musique, poésie*, París, Du Seuil.

**Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo**

2001 *La identidad de la obra de arte*, seminario doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.

**Schank, Roger y R. P. Abelson**

1977 *Guiones, planes, metas y entendimiento*, Barcelona, Gedisa.

**Sloboda, John A.**

1993 *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press.

1988 *Generative Processes in Music: The psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford, Clarendon Press.

**Sloboda, John y Rita Aiello (eds.)**

1994 *Musical Perceptions*, Nueva York, Oxford University Press.

**Stefani, Gino**

1998 *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milán, Ricordi.

**Tarasti, Eero**

1979 *Myth and Music*, Mouton de Gruyter.

- 1989 "L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy", en *Analyse musicale*, núm. 16, pp. 67-74.
- 1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- 2000 *Existential Semiotics*, Indiana, Indiana University Press.
- Tarasti, Eero (ed.)**
- 1995 *Musical Signification, Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Mouton de Gruyter.
- 1996 *Musical Semiotics in Growth*, Indiana, Indiana University Press.
- Varela, Francisco**
- 1988 *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa.
- Varela, Francisco, Evan Thompson y Eleanor Rosch**
- 1992 *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Volli, Ugo**
- 2000 *Manuale di Semiotica*, Roma, GLF.
- Wagensberg, Jorge**
- 1985 *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets.
- Zannos, Iannis (ed.)**
- 1999 *Music and Signs-Semiotic and Cognitive Studies in Music*, Bratislava, ASKO Art & Science.
- Zbikowski, Lawrence**
- 1995 "Theories of Categorization and Theories of Music", en *Music Theory on Line*, núm. 1/4.
- 1996-2001 *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory and Analysis*, (forthcoming) Oxford University Press.