

## Papel del retardo en la configuración del lenguaje musical tonal. Una aplicación del concepto de rección en lingüística musical.<sup>1</sup>

Pablo Fessel  
(UNLP)

El de *rección* es uno de los conceptos fundamentales de la sintaxis, así como uno de los más antiguos en haber sido formulado en términos que no han variado sustancialmente hasta el día de hoy.

Bloomfield atribuye a los filósofos escolásticos el descubrimiento de ciertos rasgos de la gramática del latín, tales como “las diferencias entre concordancia, régimen, y aposición.” (1965:6). Arnauld y Lancelot, en su *Grammaire générale et raisonnée* (1660, citado en Donzé 1970:168), se refieren a la rección para aludir a la relación entre dos palabras según la cual una de ellas “causa una variación en la otra”. Andrés Bello, en su *Gramática de la lengua castellana* (1847) habla del “régimen o dependencia mutua” entre las palabras (1941:2). Hjelmslev la caracteriza como una *determinación*, esto es, una relación de dependencia unilateral y obligatoria (1972:194). Noam Chomsky, por último, hace del concepto una de las teorías del modelo conocido como teoría de la rección y el ligamiento. En *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding* (1982) propone una definición formalizada<sup>2</sup> en la que subsiste la idea de dependencia sintáctica que ha caracterizado el concepto de rección en las diversas formulaciones que ha recibido históricamente.

Una definición de tipo más general que las usuales, adecuada al estudio del lenguaje musical, podría tener la siguiente forma: *rección es la relación de dependencia sintáctica que se establece, en uno u otro sentido, entre entidades o relaciones que co-ocurren en un mismo sistema, donde la ocurrencia de una de ellas—el término regente—determina, como requerimiento necesario, la de la otra—el término regido.*<sup>3</sup>

En este trabajo nos ocuparemos de las relaciones que se establecen entre los sonidos desde el punto de vista de las alturas, tanto en el orden de la verticalidad como en el de la horizontalidad, y del sentido de la rección que se establece entre éstos.

La modalidad—aún en tiempos de la polifonía—tiene la forma de un sistema en el cual las relaciones entre las alturas se hallan regidas por el orden de la sucesividad. Son la lógica de la construcción melódica y, en el caso de la polifonía, las técnicas de

<sup>1</sup>El término *lingüística musical* está usado en un sentido etimológico, como teoría del lenguaje musical, aún cuando el tratamiento del problema de la justificación para el empleo del mismo exceda el alcance del presente trabajo.

<sup>2</sup>“á rige â, si á = X° (en términos de la teoría de la X con barra), á manda-c a â, y â no está protegida por una proyección máxima” (Chomsky 1988:35). Una reformulación del concepto, en términos de exclusión, se encuentra en *Barreras* como sigue: “á rige a â si á manda-m a â, y no hay ninguna ã que sea una barrera para â tal que ã excluya a á.” (Chomsky 1990:35).

<sup>3</sup>Esta definición se aparta de las definiciones tradicionales tan sólo en lo relativo a la posibilidad de asignar a una *relación* --para el caso, una relación interválica entre dos o más sonidos-- el carácter de *término* de una dependencia sintáctica.

superposición de planos melódicos, las que organizan el discurso musical. La verticalidad, cuando la hay y no se constituye como un intervalo único mantenido a lo largo de gran parte del discurso, se establece como una resultante, en la que se alternan intervalos consonantes y disonantes sin formar esquemas o estructuras de ningún tipo.<sup>4</sup>

En la tonalidad, por el contrario, el orden de la simultaneidad es el que rige el sistema de relaciones entre las alturas. El discurso se organiza por una lógica acórdica y la melodía resulta, en principio, de las posibilidades que permite una restricción en la selección de los sonidos, a los que son compatibles con el acorde correspondiente a cada momento de la misma. Esta compatibilidad está determinada por la relación de identidad entre estos sonidos con alguno de los que componen la tríada.

Esta característica operativa de la rección en la sintaxis musical ha sido implícitamente reconocida por la teoría de la música tradicional, que se ha visto necesitada de justificar fenómenos que no se ajustaban a la misma. De allí surgen capítulos dedicados al *tratamiento* de la disonancia, en el caso de la modalidad, y al de los sonidos *extraños* a la armonía, en el de la tonalidad. En ambos casos se trata de fenómenos que en principio contradicen el sentido de la rección vigente en uno y otro lenguaje: en el primero, un evento de orden vertical como la disonancia requiere de un tratamiento melódico particular; en el segundo, se da la ocurrencia simultánea de un sonido con un acorde del que no forma parte constitutiva, y que por lo tanto no ha regido su selección.<sup>5</sup>

El carácter excepcional que la teoría de la música ha asignado a estos fenómenos, identificable precisamente por su necesidad de normalizarlos, confirma la tesis del reconocimiento que tradicionalmente se ha hecho de la operatividad de la rección, y del sentido que ésta toma en cada lenguaje.

La configuración del lenguaje musical tonal supone, en los términos en los que hemos planteado el problema, y en lo que respecta a las relaciones entre las alturas, una inversión radical en el sentido de la rección vigente para la modalidad, en la que el retardo parece tener un rol más importante que el que se le ha atribuido tradicionalmente.

Importa justificar la referencia que hacemos en particular al retardo, en lugar de una dirigida a la totalidad de las formaciones resultantes de la aplicación de las reglas para el tratamiento de la disonancia. Estas conforman un sistema de oposiciones multilaterales<sup>6</sup> en el cual, a partir de tres clases de condiciones, es posible dar cuenta de todas ellas.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> "El resultado armónico de combinar las voces se concebía como conjunción de intervalos en vez del despliegue de un acorde. Esta armonía de intervalos del renacimiento se oponía diametralmente a la armonía de acordes del barroco. ... Las progresiones de una combinación a otra ... no venían dictadas por un principio tonal u armónico, sino por las leyes melódicas de la composición en partes." (Bukofzer 1986:25-27).

<sup>5</sup> Dejamos de lado aquellos casos en los que el fenómeno deriva de procesos de *sensibilización* (Hualpa 1985:12).

<sup>6</sup> El concepto está tomado de Trubetzky y da cuenta de oposiciones cuya base de comparación, esto es, el conjunto de particularidades que dos miembros de la oposición poseen en común "no es exclusiva de los dos miembros de esa oposición, sino que aparece también en otros miembros del mismo sistema." (Trubetzky 1973:60).

<sup>7</sup> Tomamos en consideración los casos de ocurrencia relativamente más frecuente en el lenguaje modal. La inclusión de aquellos menos frecuentes, o que constituyen variantes de los primeros, aumentaría la complejidad en la exposición del sistema, sin aportar con ello elementos que modifiquen el planteamiento del problema en cuestión.

Estas condiciones son las siguientes:

1. Condiciones relativas al tiempo métrico en el que se produce la disonancia, con valores: débil (D) y fuerte (F);
2. Condiciones relativas a la forma en que es *tomado* el sonido que la produce, desde los puntos de vista: a) interválico, con valores: grado conjunto (GC), repetición (R) y salto (S); y b) direccional, con valores: ascendente (↑) y descendente (↓); y
3. Condiciones relativas a la forma en que es *resuelta*, por esa misma línea melódica o por otra, con idénticos puntos de vista y valores.

La resultante de la combinación de valores correspondientes a las condiciones del tipo 1, 2 y 3 determina *contextos*<sup>8</sup> interválicos específicos. El cuadro que sigue representa un esquema de la organización de este sistema.

**Cuadro 1: Sistema de ocurrencia de la disonancia (siglos XV y XVI)**

1	Tiempo	D						F						
2	a) int	GC				R	S	GC				R	S	
	b) dir	↓↑	↓/↑/			-	↓↑	↓↑				-	↓↑	
3	a) int	GC		R	S	#	#	GC		R	S	#	#	
	b) dir	=	≠	-	=			≠	↓	↑	-			↓↑
Contextos resultantes		NP	B	A	C	E	∅	∅	Rt	∅	∅	∅	∅	∅

*Símbolos y abreviaturas:* NP: nota de paso; B: bordadura; A: anticipación; C: cambiata; E: escapatoria; Rt: retardo

- el signo ↓↑ denota: ↓v ↑
- el signo /↑ / denota: menos frecuente.
- el signo # denota: todas las combinaciones posibles entre valores de 3a y 3b
- el signo = denota: si 2b = ↓ ⇒ 3b = ↓, y si 2b = ↑ ⇒ 3b = ↑
- el signo ≠ denota: si 2b = ↓ ⇒ 3b = ↑, y si 2b = ↑ ⇒ 3b = ↓
- el signo - denota: si a = R no corresponden valores de b.
- el signo ∅ denota: contexto de aceptabilidad mínima.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Utilizamos el término en el sentido formal que la fonología estructural le ha dado, como marco para la ocurrencia de un fenómeno—por ejemplo los contextos fonológicos (fonemas precedentes y consecuentes) en los que se verifica la ocurrencia de un determinado fonema, o que determinan la de distintas variantes de un mismo fonema.

<sup>9</sup> En qué medida se trata de un problema de aceptabilidad, o de gramaticalidad—en el sentido chomskyano de estos términos—es un problema a considerar más ampliamente. De tratarse del primero de los casos, ésta estaría en proporción inversa con la saliencia perceptual de dichos contextos. Una escala tentativa de saliencia perceptual se conformaría como F > D en lo métrico, S > R > GC en lo interválico, y ↑ > ↓ en lo direccional. Respecto de este último punto de vista véase Jeppesen (1970:219).

El sistema así presentado permite visualizar los distintos niveles en los que se produce la oposición entre un contexto y otro, determinando diferentes grados de similitud entre éstos, así como identificar las condiciones que determinan la distintividad de cada uno de ellos.

En ese sentido, la multiplicidad de posibilidades para la ocurrencia de disonancias en tiempo débil sugiere la alternativa de que más que del resultado de la aplicación de reglas como tales, se trate de los diferentes contextos en los cuales la disonancia ocurre como resultado accidental de la progresión melódica.<sup>10</sup>

En el tiempo fuerte, en cambio, la disonancia admite un único contexto: el del retardo, por lo cual éste se constituye como el único caso de auténtica inversión en el sentido de la rección.<sup>11</sup> En efecto, el retardo tiene la forma de una imposición que la ocurrencia de una disonancia en el tiempo fuerte del compás hace a una de las voces, de moverse en un determinado sentido. En términos más generales, una relación de orden vertical rige la ocurrencia de otra de orden horizontal. Esto supone una inversión en el sentido de la rección propio de la modalidad que, aunque ocasional, anticipa la inversión análoga que deriva de la constitución de la tonalidad.

Presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología /  
VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba, 1992

---

<sup>10</sup> Los términos son de Jeppesen (1970:225). Esto es así independientemente del empleo consciente de las reglas por parte de los compositores renacentistas. Suponemos el sistema como constitutivo de la competencia musical, de lo que resulta el cuidado por evitar los contextos no aceptables, más que la observancia de cada regla en particular.

<sup>11</sup> La particularidad del retardo como contexto de ocurrencia de la disonancia es caracterizada por Jeppesen del siguiente modo: "[it is] a dissonance which is not the accidental result of a melodic progression, but which is used just because it is dissonance, and because it is desired that dissonance -and dissonance only- should be heard at the point where it is placed." (Jeppesen 1970:225).

**Bibliografía**

Arnauld, Antoine y Claude Lancelot

1660 *Grammaire générale et raisonnée*. Paris.

Bello, Andrés

1941 *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Perlada.

Bloomfield, Leonard

1965 *Language*. London: Allen & Unwin (1ra. ed. 1933).

Bukofzer, Manfred

1986 [1947] *La música en la época barroca*. Trad. de C. Janés y J. M. Martín Triana. Madrid: Alianza.

Chomsky, Noam

1988 [1982] *La nueva sintaxis. Teoría de la rección y el ligamiento*. Trad. de S. Alcoba y S. Balari. Barcelona: Paidós.

Chomsky, Noam

1990 [1986] *Barreras*. Trad. de S. Alcoba y S. Balari. Barcelona: Paidós.

Donzé, R.

1970 [1967] *La gramática general y razonada de Port-Royal. Contribución a la historia de las ideas gramaticales en Francia*. Trad. de M. Redín. Buenos Aires: EUDEBA.

Hjelmslev, Louis Trolle

1972 [1939] La noción de rección. En *Ensayos lingüísticos*. Trad. de F. Piñero Torre. Madrid: Gredos.

Hualpa, Sergio

1985 *Armonía*. La Plata: UNLP, mecanogr., 2 vols.

Jeppesen. Knud

1970 [1925] *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Trad. de M. Hamerik & A. I. Fausbøll. New York: Dover.

Trubetzkoy, Nikolaj

1973 [1939] *Principios de fonología*. Trad. de D. García Giordano. Madrid: Cincel.