

Gabriela Guembe

La espacialidad en Eero Tarasti

Aportes a un modelo de análisis semiótico.

El trabajo retoma el análisis semiótico de Eero Tarasti y en particular el concepto de espacialidad desarrollado en su *Sémiotique musicale* (1996), y basado en los estudios del estructuralista A. J. Greimas. A partir de un nuevo estudio de caso, se proponen modificaciones que permitirán complementar el análisis armónico tradicional, y suplir algunas falencias que toda traducción a un nuevo código implica. El aparato metodológico es concebido como herramienta para el conocimiento profundo de las estructuras narrativas y como apoyo para la interpretación.

Spatiality in Eero Tarasti. A contribution to a model of semiotic analysis

*This Works returns to the semiotic analysis by Eero Tarasti, in particular to the concept of spatiality, developed in his *Sémiotique musicale* (1996), based in the studies of the structuralist A. J. Greimas. From a new case study, modifications that could complement the traditional harmonic analysis are proposed, and to supply the shortcomings involved in every translation of a new code. The methodological apparatus is conceived as a tool for the deep knowledge of the narrative structures and as a support for performances*

Introducción

El objetivo de este trabajo es profundizar una línea de análisis semiótico planteada por Eero Tarasti en su *Sémiotique Musicale*¹ en la que propone utilizar herramientas de esa disciplina para describir la lógica interna de la música. Para ello revisaremos algunas categorías que Tarasti retoma de J.A. Greimas, y ahondaremos puntualmente en la *espacialidad* siguiendo el estudio de caso propuesto, la sonata *Waldstein* de Beethoven. Posteriormente propondremos un ejercicio de aplicación, estableciendo diálogos y complementaciones con el análisis armónico tradicional. Este ejercicio, en el que introducimos algunas modificaciones, creemos puede servir tanto de punto de partida para un análisis estilístico, como de guía en la toma de decisiones modalizantes del intérprete. En síntesis, y en coincidencia con la postura de Tarasti, esperamos con este trabajo proporcionar nuevas perspectivas semióticas que posibiliten al músico lograr una más auténtica interpretación.

La *Sémiotique Musicale* de Tarasti

Entre las múltiples preocupaciones del musicólogo finés se encuentra planteada, en su texto de 1996, la búsqueda de un metalenguaje que pueda traducir al lenguaje verbal aquellos aspectos decibles de la música. Esta tarea monumental es la que se propone Tarasti en su *Sémiotique Musicale*, en la que adopta aportes de diferentes escuelas semióticas (en especial, de Greimas) y de la lingüística saussuriana para proporcionar nuevos modelos analíticos, y describir así la lógica interna de la música².

Una de las herramientas que Tarasti adopta para ser aplicada a la música son las categorías greimasianas de temporalidad, espacialidad y actorialidad. Estas tres categorías, a su vez desarrolladas a partir del análisis de Propp de los cuentos fantásticos rusos³, forman parte de la organización narrativa de un texto, y se enfocan en tres aspectos distintos e interrelacionados. Tarasti las aplica al texto musical, señalando en qué consiste su especificidad en este nuevo campo:

- Temporalidad: es la organización en el tiempo de los elementos. El análisis de la temporalidad implica el estudio de la temporalidad interna (la comparación de elementos en el sintagma musical, en la que la memoria juega un papel primordial), y de la temporalidad externa (que, en música, es el examen de ritmos y metros).

- Espacialidad: se ocupa de la subordinación jerárquica de los sonidos (y en la cual nos enfocaremos en este trabajo). La espacialidad interna estudia la diferenciación de centros sonoros y jerarquías, y la externa se ocupa de las tensiones que establecen los registros.

- Actorialidad: es la organización que emana de los temas-actores (actantes)⁴, la distribución de estos actantes en la forma general de la obra, y las tensiones que estos actantes producen con su modalización, esto es, con su capacidad de modificar a partir de su valores modales (deber, poder, hacer, querer, saber, ser). El análisis actorial consiste en revelar los principales actores e indicar el contenido modal de cada actor.

Estos aspectos, como hemos dicho, están interrelacionados, aunque poseen cierta autonomía. En el análisis literario, por ejemplo, se ha observado con claridad que

1 Eero Tarasti (1996) *Sémiotique Musicale*. Limoges: PULIM.

2. El propio Tarasti en escritos posteriores intenta superar lo que él llama una “semiótica esclerotizada” por un nuevo modelo, la “semiótica existencial”, orientada hacia lo fenoménico, lo individual y lo humano, y en la que ingresan conceptos devenidos de los estudios culturales, el psicoanálisis y la filosofía. Ver: Gabriela Guebbe (2006) *Hacia una nueva semiótica. Aproximación a Eero Tarasti*. Revista Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño. Nro. 5. Mendoza, UNCuyo, pág. 9-16. Aún así, resultan innegables la vigencia de este trabajo y sus posibles aplicaciones.

3. Vladimir Propp (1972) *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor.

4. En el análisis estructural del relato, actantes son quienes realizan o sufren un acto. Tarasti se basa en la propuesta de Greimas y propone considerar en música a los temas o motivos como actantes musicales. Ver: A. Marchese y J. Forradellas (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel; y Tarasti (1986), pág. 172 y ss.

ciertas situaciones del relato se establecen en ciertos espacios (el espacio en el que se realizan las pruebas que el héroe debe superar es distinto del espacio en el que se establece el contrato), y que los actantes mantienen relaciones específicas con los espacios de los que dependen (el dragón vive en la caverna, la princesa en el palacio, etc.).⁵ Es decir, que estos niveles pueden ser analizados por separado, pero en la confrontación con el análisis del resto de los niveles emergen nuevos entramados que nos permitirán acercarnos al nivel de socialización –esto es, el grado de integración a una estructura aceptada de modo generalizado- de un texto. Es evidente que una obra totalmente socializada es, por así decirlo, menos “artística”, ya que, como señala Tarasti, la verdadera creación se juega cuando se abandonan o rompen las estructuras de comunicación.⁶ Podríamos ejemplificar con esta situación: si la reexposición del tema A (nivel actorial) en una forma sonata sucede en la tonalidad principal (nivel espacial), en un momento que se ubica hacia el final de la pieza (nivel temporal), está cumpliendo con las expectativas: estamos ante una *parole* muy socializada. En cambio, si nos encontramos con una reexposición deceptiva (en la tonalidad de la subdominante), el nivel de ruptura es mayor.

Las ventajas de esta perspectiva analítica son varias. En primer lugar, este modelo tiene en cuenta el carácter cinético de la música, su fluidez y capacidad de transformación. Tarasti de hecho se toma la libertad de acercarlo, como si fuese a una lente, con diversos ángulos y distinto *zoom* a la obra ejemplar. Por otra parte, permite trabajar sobre el texto musical entendiendo que en música existen simultáneamente las isotopías⁷ espaciales, temporales y actoriales, que nos hacen leer el texto como un todo coherente, más que como fragmentos discretos.⁸ “Muchos paradigmas son necesarios para una sola obra musical”⁹ sostiene Tarasti. Es éste un análisis multidimensional, una lectura posible, abierta a complementaciones provenientes de otras lecturas.

Espacialidad en música: La sonata *Waldstein* de Ludwig van Beethoven

Volvamos a la organización espacial, la que emana de la subordinación jerárquica de los sonidos. Hemos de señalar en primer lugar que la obra que Tarasti propone como estudio de caso para la aplicación de estas tres categorías es el primer movimiento de la Sonata *Waldstein* de L. van Beethoven, por lo que este modelo –al menos en lo que concierne al espacio interno- demuestra su eficacia en un ejemplo tonal. Tarasti acuerda con Lerdahl y Jackendoff¹⁰ quienes sostienen que las alturas de los sonidos de una obra tonal se pueden organizar para formar una estructura basada en las relaciones jerárquicas de tensión. De esta forma, el movimiento narrativo de una obra, sus curvas tensivas entre el comienzo y el final, se manifiestan en un nivel puramente estructural.

Este punto de partida merece una observación. Si bien Tarasti en numerosas oportunidades hace hincapié en la modalización que el intérprete realiza cuando ejecuta una obra, e incluso sostiene que una interpretación de calidad puede compensar los valores negativos del enunciado original¹¹, es evidente que parte de una hipótesis en la cual la música no sólo puede ser narrativa en la ejecución, sino que las estructuras narrativas

5. A. J. Greimas y J. Courtes (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós. Pág. 276 y ss. Véase también Propp (1972), pág. 127 y ss.

6. Tarasti (1996), pág. 34

7. Isotopía es un término que Tarasti toma de los estructuralistas. Aplicado a la música, es aquella “serie de categorías semánticas donde la redundancia garantiza la coherencia e inteligibilidad de todo texto o encadenamiento de signos” (pág. 18, traducción propia). Tarasti propone pensar no en una isotopía, sino en varias plausibles de ser superpuestas. Así, la temporalidad, la tematicidad, el género, la forma, la textura, son ámbitos que coherentizan el discurso.

8. Tarasti (1996), pág. 35.

9. Tarasti (1996), pág. 35.

10. F. Lerdahl y R. Jackendoff (2003) *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

11. Tarasti (1996), pág. 83.

existen también en el enunciado. Esta posición, próxima a la del semiólogo J.J. Nattiez -cuyos análisis se centran en el *nivel inmanente*, la obra pura, “objetiva”- ha sido criticada por la musicología posmoderna, que parte desde una perspectiva hermenéutica, y que sostiene que el nivel inmanente en realidad no existiría, ya que la música es siempre mediada (por el analista, por el intérprete, por el receptor). Pero aquí es donde precisamente la naturaleza multidimensional y fluida de este modelo analítico supera la posible crítica, pues Tarasti ofrece una perspectiva que puede ser completada con otras miradas sin perder riqueza ni profundidad. Hecha esta aclaración, veremos ahora algunas particularidades del análisis de espacio interno propuesto por Tarasti.

Espacialidad interna: Tarasti propone primeramente una segmentación, delimitando en la *Waldstein* las diferentes isotopías formales: la exposición, las transiciones, el desarrollo y la reexposición. Luego plantea un análisis de la espacialidad interna en cada una de estas isotopías. Este análisis implica un examen de las tensiones provocadas por los movimientos de alejamiento del centro (movimiento centrífugo, o de embrague) y de acercamiento al centro (movimiento centrípeto, o desembrague).¹² El criterio para esta medición de la tensión consiste en asignar valores basados en el círculo de quintas, y en el examen de los alejamientos de una tónica: a mayor alejamiento de la tónica, mayor tensión, y viceversa. Los valores hacia la zona de los bemoles se expresan con el signo *menos*, y hacia los sostenidos, con el signo *más*. Además, el signo *asterisco* representa los relativos mayores o menores. Tarasti aclara que este modelo de medida de la tensión en términos de alejamiento de la tónica ha sido adoptado del ensayo *What tells you the player is musical?* de Johann Sundberg, Fryden y Askenfeld.¹³ Obsérvese, confrontando el análisis armónico tradicional con los valores que más adelante transcribimos, que este modelo contempla lo que ya observara Arnold Schönberg, y es que el grado de afinidad de tonalidades (y hasta de los grados) no se expresa con exactitud con el círculo de quintas, ya que hay relaciones de afinidad establecidas por el hecho de tener una dominante en común, por el intercambio modal, o por tener mayor cantidad de notas comunes.¹⁴ Los valores de embrague y desembrague para la primera isotopía y la transición son, según Tarasti: compás 1: 0; cc. 3-4: +1; c. 5: -2; c. 6: V de -1; c. 7: -1; c. 8: * -1; cc. 9-11: +1; c. 12: 0; c. 13: 1; c. 14: 0; c. 15: +2; cc. 16-17: +1; c. 18: *+2; c. 19: V de +3; cc. 20-21: *+3; c. 22: V de +5; c. 23-28; +5; cc. 29-34: +5

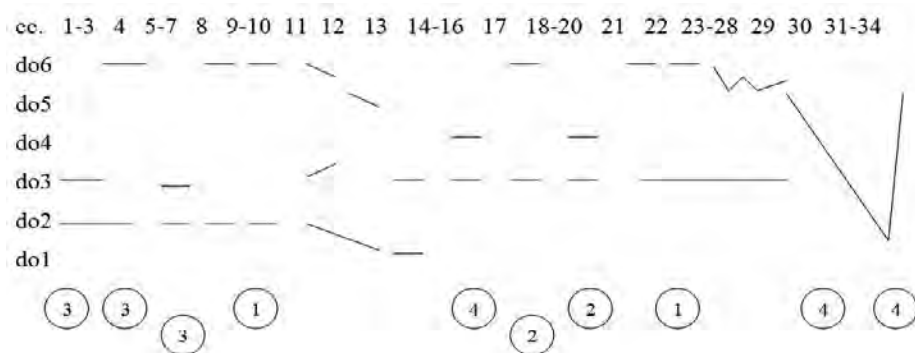
Así, Tarasti habla de un espacio tonal inicialmente “bemolizado” (cc. 1 al 8), que implica un desembrague hacia lo que él denomina una dirección no-tensiva, que luego es compensado por la modulación ascendente complementaria de la transición, que conducirá al segundo tema.

La apertura del modelo puede apreciarse en la aceptación de aspectos paradójales (como el efecto de desembrague del pedal, ya que éste tiene normalmente función de embrague), o en el abandono del modelo cuando no es funcional. Tarasti sugiere, por ejemplo, que el análisis de los valores de *embrayage/débrayage* en secciones en donde el movimiento tonal fluctúa –como el desarrollo- resulta inútil.

12. Los términos embrague (*embrayage*) y desembrague (*débrayage*) son empleados por Tarasti en el sentido greimasiano: el desembrague es la operación que “disjunta y proyecta fuera de ella (la enunciación) ciertos términos vinculados a su estructura de base”. Greimas define el desembrague espacial como “el procedimiento que tiene como efecto expulsar”. Esto crea un *allá*, y a la vez permite proyectar un *aquí*, que es el lugar de la enunciación. El embrague, por el contrario, designa el efecto de retorno, y presupone un desembrague que lo precede. Ver: Greimas (1982), pág. 113 y ss.; pág. 138 y ss.

13. Johann Sundberg, Lars Fryden y Anders Askenfeld (1983) “What tells you the player is musical?”. En *Studies of music performance*. Stockholm: Royal Swedish Music Academy.

14. Ver Arnold Schönberg (1974) *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical (en especial capítulos IX, XV y XVII), y A. Schönberg (1993) *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor (capítulos 3, 4, 7, 8 y 9).



Espacialidad externa: En cuanto a la espacialidad externa, Tarasti propone realizar una observación de los registros. Los valores tensivos de esta espacialidad se pueden determinar observando los cambios de registro (mientras más amplios sean los cambios, mayor será el débrayage o movimiento centrífugo) y la brusquedad de los mismos. El gráfico que propone para los compases 1-34 es el siguiente:

Este gráfico permite observar los cambios bruscos de registro entre do4 y do6 (compases 1 al 11), y las fluctuaciones de registro, que están aquí representados con números encerrados en un círculo (el número cero corresponde a la menor fluctuación).

Tarasti advierte que la espacialidad externa puede comportarse de manera absolutamente independiente a la interna, y que de la sola medida de cambios en la espacialidad externa difícilmente pueda inferirse una norma. Las tensiones de esta espacialidad, además, pueden estar atenuadas por elementos actoriales, o por la simetría de compases. En síntesis: los aportes de este análisis deben cruzarse con otros análisis que completarán la lectura.¹⁵

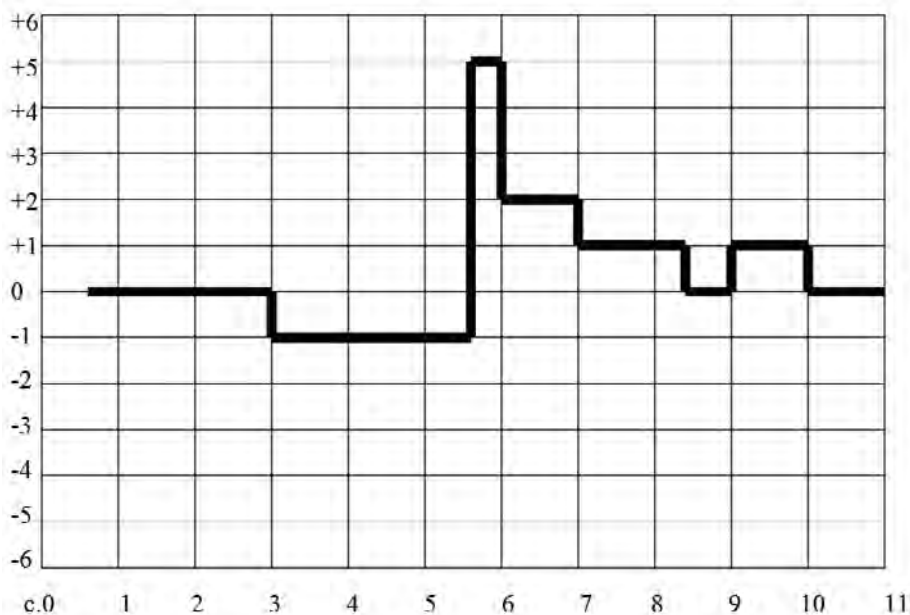
Ejercicio de aplicación: Intermezzo op. 118 nro. 1 de Johannes Brahms

Nos propusimos poner en funcionamiento el análisis espacial de Tarasti en una nueva obra: la primera pieza del op. 118 de Johannes Brahms, y observar qué aportes emanaban de este ejercicio con respecto al análisis armónico tradicional. A medida que realizábamos la experiencia surgieron nuevas tentativas para la realización de los gráficos que también pondremos en discusión.

Tomamos la primera sección de la pieza, y los valores tensivos de la espacialidad interna se expresan así con el modelo de Tarasti-Sundberg: cc. 1 y 2: 0; cc. 3 y 4: -1; c. 5: V de +1; c. 6: +2; c. 7: +1; c. 8: 0; c. 9: +1; c. 10: 0

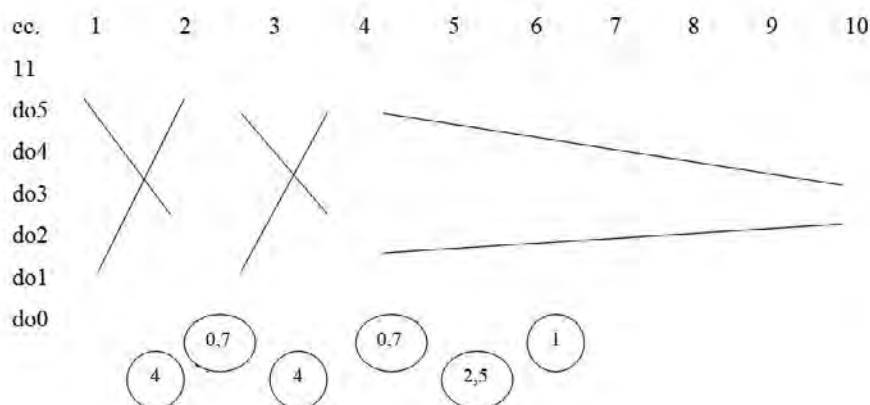
Aunque hemos ya advertido las objeciones contra la interpretación simplista de las tensiones en términos de alejamiento de la tónica siguiendo el círculo de quintas, nos permitimos reformular el análisis con un gráfico de doble entrada, para hacer entrar con mayor claridad visual el aspecto temporal (expresado horizontalmente), y disponiendo una línea vertical con un punto 0 central (la tónica), a partir del cual se ubican las quintas ascendentes y descendentes. Las tensiones quedan así expresadas:

15. Tarasti (1986), pág. 168 y ss.



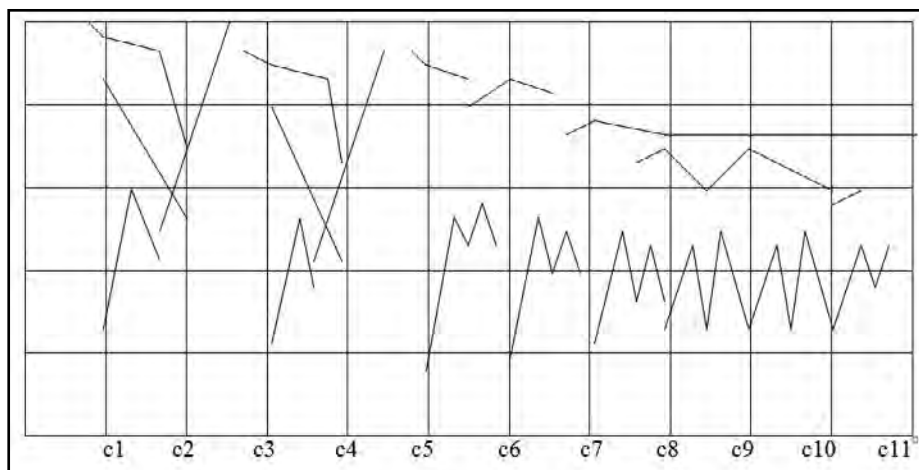
El gráfico permite ver con claridad un primer *débrayage* hacia los bemoles, y luego un amplio *débrayage* pero esta vez hacia los sostenidos, con la aparición de la dominante. A partir de allí el movimiento es prácticamente centrípeto, con sólo una pequeña tensión en compás 9 que vuelve a reposar en el punto central (el relativo mayor). Obsérvese cómo otras marcas del compositor resaltan estos lugares: la indicación de *espressivo*, solicitando un cambio de carácter para el momento armónico más alejado del eje, los *sforzati* para los acordes de sobretónica, y el *diminuendo* e *ritenuto* en compás 9, que enfatizan el aquietamiento de las tensiones espaciales de la sección. Otro punto de interés se ubica en compases 5 y 6: si bien el gráfico nos muestra claramente un movimiento centrípeto, el análisis armónico tradicional nos revela una cadencia evitada (el enlace del V del V con el V de VII), estableciendo el desvío hacia el relativo mayor. Este hecho de interés armónico está resaltado por Brahms con un regulador.

En cuanto a la espacialidad externa, el gráfico que surge siguiendo a Tarasti es:



Hemos representado aquí en un nivel superior los cambios de registro de las pequeñas unidades formales (0,7 significa aquí que se ha descendido, pero que el cambio no alcanza a la octava), y en un nivel inferior la totalidad de octavas que se están abarcando en los distintos fragmentos.

Aquí también proponemos un gráfico alternativo de doble entrada que permita reproducir con mayor precisión el tratamiento del registro, ya que hemos considerado cada línea melódica por separado.



Se aprecia en una primera observación general que la sección está organizada partiendo desde los extremos de los registros hacia el centro o eje. De una apertura máxima de cuatro octavas entre la línea superior y la inferior, se llega al compás 8 con un registro total de dos octavas y media, ubicadas precisamente en la región central del instrumento. Podríamos decir que la sección constituye un completo embrague.

El gráfico también permite ver en los primeros cuatro compases el movimiento entrecruzado de las distintas líneas. Se destaca en particular el movimiento del bajo, que cruza cuatro octavas con arpeggios, sorteando la voz superior, y que salta abruptamente hacia notas cada vez más graves (cc. 3 y 5), para finalmente quietarse en un registro claramente acompañante, por debajo de la melodía principal. Estos movimientos en el registro quedan “aplanados” en la escritura original, ya que el bajo cambia continuamente de pentagrama, solapando la tormenta seguida de calma que es esta sección.

Resulta interesante en este punto confrontar los dos análisis, de espacialidad interna y externa. Si bien, como hemos ya dicho, ambas espacialidades pueden responder a lógicas internas independientes, hay en este caso interesantes puntos de encuentro. La principal coincidencia en el tratamiento de las tensiones en ambas espacialidades surge a simple vista, y es el movimiento centrípeto general. El *débrayage* interno de los compases 1-4 está reforzado por un descenso en el registro. El punto culminante armónico (c.5), que en gráfico de espacialidad interna está representado como el sitio armónicamente más distante y por tanto de mayor *embrayage*, se corresponde, en la espacialidad externa, con el registro más alejado del centro –en el bajo-. El movimiento centrípeto que se establece desde c.5 hasta el final desde lo interno, es acompañado por un achicamiento de los registros, que se aproximan al centro, y de una clara organización de las líneas (melodía: voz superior; acompañamiento: voz inferior) que producen también sensación de estabilidad.

A modo de conclusión: obstáculos y beneficios del análisis espacial

Llegado este punto nos preguntamos: ¿qué beneficios comporta traducir el texto-partitura a estos gráficos? ¿Qué ventajas y desventajas existen entre el modelo Tarasti-Sundberg y el nuestro? ¿Supera este análisis al análisis armónico tradicional?

El principal aporte de esta concepción consiste en otorgar valor a la armonía y al registro como organizadores de la tensión en el discurso musical. Esta es una herramienta valiosísima para el intérprete quien, si bien muchas veces entiende estas tensiones desde lo intuitivo o desde la dificultad física, puede objetivar cuáles son los reales puntos de interés que debe resaltar. El análisis armónico tradicional suele quedar en una simple descripción numérica que no termina de dar cuenta del papel narrativo que posee la armonía en el sintagma musical. Y las tensiones del registro están, como hemos señalado, muchas veces solapadas por la misma escritura, que privilegia la lectura cómoda sin demasiadas líneas adicionales apelando a cambios de clave, o en este caso, a escribir la mano izquierda en el pentagrama superior, escritura que no deja “ver” exactamente los increíbles recorridos por el registro ni la organización caos-cosmos de esta primera sección.

El modelo de Tarasti adolece, en nuestro entender, de dos problemas. En cuanto a la espacialidad interna, Tarasti olvida plantear una línea de tiempo sobre la cual evaluar las tensiones. Nuestra propuesta de un gráfico de doble entrada, que corrige este problema tiene, como hemos ya dicho, otro inconveniente, que es el de la representación de las tensiones en términos de alejamiento del centro por quintas. Una posibilidad sería la de combinar el análisis de Tarasti-Sundberg con una línea de tiempo (o compases), para poder examinar situaciones de turbulencia, estabilidad o permanencia de los cambios, ya que creemos el factor tiempo puede intervenir como atenuante o catalizador de las tensiones internas. Entra aquí el concepto de ritmo armónico, es decir, la frecuencia de cambios armónicos, cuya apreciación hace intervenir otros parámetros, no del todo objetivos pero sí sumamente importantes para la interpretación, como la amplitud y relajación, flexibilidad, regularidad y equilibrio, vitalidad, desborde, o estatismo¹⁶.

El otro punto poco esclarecido en el texto de Tarasti es, en cuanto a la espacialidad externa, definir qué se consideraría centro o eje. ¿El registro central del instrumento? ¿El registro central de la voz humana? Quizá en vez de utilizar las nomenclaturas tradicionales para la definición del Do 0 o Do 1 (extremo audible y extremo emitible), debamos partir de un eje particular para cada caso.

Es evidente que la realización de estos gráficos supone un arduo y engorroso trabajo, especialmente porque nos enfrenta a una nueva traducción. A favor de ello podemos decir que estas herramientas semióticas proporcionan perspectivas que enriquecen la interpretación. De hecho, hemos aplicado estos análisis con alumnos del tercer año de Armonía desde 2008, con respuestas satisfactorias y que han justamente llevado a proponer nuevas graficaciones. Un aspecto muy interesante en el análisis de la espacialidad interna es la realización de un *plot* o mapa no ya de los grados, sino de las tonalidades a las que se ingresa en una obra. Este *plot* permite visualizar la organización total de las tensiones de la pieza, y a su vez nos introduce en un análisis estilístico pues objetiva el tipo de relaciones tonales más utilizadas. Se experimentó en clase la realización de *plots* de obras barrocas, y el análisis de espacialidad interna demostró

16. Ver Walter Piston (1998) *Armonía*. Cooper City: SpanPress. Capítulo 12.

la preferencia cuasi absoluta de las relaciones directas y cerradas¹⁷. Se confrontó luego con obras de los siglos XVIII y XIX, demostrando la progresiva inclinación hacia relaciones indirectas y remotas, y las particularidades creativas de distintos compositores en búsqueda de rupturas de *paroles* socializadas.

Este tipo de análisis, complementando el análisis armónico tradicional, no tiene sólo posibilidades didácticas, sino que conecta el nivel del contenido con el nivel de la expresión. El conocimiento profundo de la estructura narrativa guía decisiones sobre aspectos que no aparecen en la partitura, más aún en aquéllas alejadas históricamente, en las que la tradición sobre la ejecución se ha perdido, y la apertura hacia la participación modalizante del intérprete es mayor. Aspectos como respiración, dinámicas, pedalizaciones, organización del fraseo, entre muchas otros, forman parte del repertorio habitual a decidir por el intérprete. Acordamos con Tarasti: “*una interpretación más auténtica sería aquélla en la cual las modalizaciones (las del intérprete, podríamos agregar) se acerquen lo más posible a las modalidades internas del texto original: una interpretación auténtica se funda en el conocimiento detallado del enunciado musical*”.¹⁸

Bibliografía

- A. J. Greimas y J. Courtes (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós.
- Gabriela Guembe (2006) “*Hacia una nueva semiótica. Aproximación a Eero Tarasti*”. En *Revista Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. Nro. 5. Mendoza, UNCuyo, pág. 9-16.
- Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (2003) *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Walter Piston (1998) *Armonía. Cooper City: SpanPress*.
- Arnold Schönberg (1974) *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- (1993) *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor.
- Johann Sundberg, Lars Fryden y Anders Askenfeld (1983) “What tells you the player is musical?”. En *Studies of music performance*. Stockholm: Royal Swedish Music Academy.
- Eero Tarasti (1996) *Sémiotique Musicale*. Limoges: PULIM.
- Vladimir Propp (1972) *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor.

Gabriela Guembe:

Magister en Arte Latinoamericano, se desempeña como profesora de Armonía III en la Escuela de Música (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo). Integra además agrupaciones de cámara especializadas en música antigua, y la Orquesta Sinfónica de la UNCuyo. Su tesis de maestría obtuvo una mención en el “X Premio de Musicología de Casa de las Américas” (Cuba, 2005). Ha publicado en las revistas *Huellas* (Mendoza, Argentina), *Tópicos* (Puebla, México), y en el *Boletín de Casa de las Américas* (La Habana, Cuba).

17. Utilizamos aquí la categorización de relaciones tonales propuesta por Schönberg en su texto. *Funciones estructurales de la armonía* (1993), Barcelona: Labor.

18. Tarasti (1986), pág. 83.