



TRANS 18 (2014)
RESEÑAS / REVIEWS

Eero Tarasti: *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012, 493 pp. ISBN: 978-1-61451-154-0. Con figuras.

Reseña de Aurèlia Pessarrodona (Universidad de Bolonia)

En esta época postmoderna —si es que aún se puede denominar así a esto que vivimos— son pocos los que se atreven a realizar sistemas teóricos y analíticos sólidos. Después del positivismo, el estructuralismo y el formalismo, en general se ha caído en el pozo del *pensiero debole* y líquido, del relativismo y de la desintegración de los conceptos que sustentaban la cultura moderna anterior, como el sujeto, la historia o el progreso. Es por esto por lo que los trabajos de Eero Tarasti aparecen como firmes islotes en un terreno pantanoso, y aún más cuando se trata de algo a priori semióticamente tan resbaladizo y debatido como la música.

Eero Tarasti es, sin duda alguna, uno de los semiólogos más destacados del panorama actual. En esta última monografía desarrolla su método de análisis musical *existencial y transcendental*, basado en su teoría semiótica existencial que expuso en su libro *Existential Semiotics* (2000) y sus versiones posteriores traducidas y ampliadas (2009a y 2009b).

Este trabajo viene a representar el retorno de Tarasti a su faceta más estrictamente semiótico-musicológica, aspecto que en realidad siempre está presente en sus trabajos. Su anterior colección de artículos *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics* (2002) ya fue una tentativa de llevar a cabo este propósito, incluyendo, además, aspectos de la “New Musicology” como el género y el cuerpo. Pero el presente volumen va más allá, mostrando el poso de un

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

trabajo pensado, razonado y madurado con el *tiempo*, concepto que, justamente, deviene clave a lo largo del libro.

Él mismo lo empieza con la frase “This book truly represents a work in progress” (p. xi) a modo de inicial *captatio benevolentiae* para justificar el carácter heterogéneo del trabajo, que se estructura en una introducción teórica, cuatro partes —“The Classical Style”, “The Romantic Era”, “Rhetoric and Synaesthesias” e “In the Slavonic World”— divididas en capítulos y dos postludios a modo de reflexiones finales.

De hecho, visto en conjunto el pensamiento de Tarasti se vuelca conscientemente en el devenir del tiempo. Su primera teoría semiótica de la música, desarrollada ampliamente en *A Theory of Musical Semiotics* (1994), parte de los presupuestos de la Escuela de París, sobre todo de Greimas. El desarrollo posterior de su pensamiento se dirigió hacia la escuela alemana y su influjo en autores franceses. Sin embargo, esto no significa que Tarasti abandonara su anterior teoría, sino que la integra e incluso la trasciende. Excelentes ejemplos son varios capítulos del libro realizados según los postulados greimasianos, como el octavo sobre *Die Walküre* de Wagner, o los dedicados a Proust y Martinů.

No obstante, los primeros capítulos del libro se encargan de situar al lector en una nueva dimensión, existencial y trascendente, del hecho semiótico musical. Su punto de partida es, justamente, entender la música como un flujo temporal en constante evolución dentro del cual el signo musical acaece en medio del ser cotidiano —el *Dasein* en terminología existencialista— para trascenderlo. Aquello que origina este signo musical es la tensión que establece el sujeto creador consigo mismo, con la obra de arte y con los sujetos colectivos a los que va destinada la obra. Inspirado en Ricoeur pero sobre todo en Fontanille (2005), Tarasti considera que el sujeto vive en una dialéctica entre sus propios deseos y voluntades (el *Moi*) y el desenvolvimiento en un entorno social, codificado y convencional (o *Soi*). Es, pues, un posicionamiento muy cercano al de las tensiones entre el *Ich und Gesellschaft* de Adorno.

Esta concepción aparece integrada en el esquema de las modalidades de “estar” del sujeto en el mundo que Tarasti ya había desarrollado en *Theory of Musical Semiotics* (1994), estableciendo dos para el *Moi* (el “will” y el “can”, es decir, aquellas en las que el sujeto actúa), y dos para el *Soi* (“know” y “must”, capacidades y competencias en relación con su contexto).

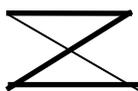
Esta tensión articula el proceso creador y comunicativo del hecho musical. En palabras de Tarasti: “The engine of music history is driven primarily by the transformation of *Moi* into *Soi*, or rather, the constant rebellion of the *Moi* against the communal and conventional *Soi*. (...) The

sphere of *Soi* forms a perpetual resistance to the being of the *Moi*.” (p. 22)

Dentro del devenir histórico de la música, Tarasti se centra en la “*classical music*”, que se encarga de definir como sigue: “the famous canon of Western erudite music that covers all the art music performed and taught to millions at music schools and conservatories – and also commercialized as the core of the huge art-music enterprise that continues to expand globally” (pp. xi-xii). En efecto, las obras analizadas a lo largo del libro se centran en los siglos XVIII y XIX, con algunas incursiones en el Barroco y en la contemporaneidad, principalmente eslava. Dada la importancia que adquieren para Tarasti las tensiones del sujeto con su entorno, no es extraño que escoja como inicio el periodo en el que se originó el concepto de *genio*: finales del siglo XVIII. El caso de Mozart, compositor que tal como analizó Norbert Elias vivió y sufrió el conflicto personal de tenerse que adecuar a las normas sociales y creativas establecidas, le sirve como punto de partida para proponer el análisis existencial del discurso narrativo de su *Fantasia* para piano en Re menor K. 397. Sin embargo, la piedra de toque con la que realiza un primer ejercicio de análisis existencial es Beethoven, concretamente el primer movimiento de la *Sonata* en Mi bemol mayor Op. 7, así como diversas reflexiones semióticas acerca del acto interpretativo.

El análisis de la tensión dialéctica entre *Moi* y *Soi* llega a su culminación en la segunda parte del libro, titulada “The Romantic Era”, con el análisis de la *Fantasia* en Do mayor (Op. 17) de Schuman, donde Tarasti establece lo que denomina el *Z model*: tal como se muestra en la Fig. 1, si creamos un esquema greimasiano en aspa con las modalidades del sujeto en el que el *Moi* (M) se diluye gradualmente hacia el *Soi* (S) y viceversa, en los extremos 2 y 3 es donde se materializa el máximo de tensión entre ambos, de modo que la “x” se convierte en una “z”. De esta tensión surgen los momentos de “genialidad” del artista, aquellos que trascienden el simple devenir del *Dasein*.

M1-S4, *An-mir-sein*:
primary kinetic energy,
“khora”, gestuality
 (“will”)



M2-S3, *Für-mich-sein*:
musical identity, certian
kinetic forms (“can”)

M3-S2, *Für-sich-sein*:
individual solutions,
applications, strategies
 (“know”)

M4-S1, *an-sich-sein*: topics,
norms, forms as abstract, virtual
categories, styles (“must”)

Fig. 1: *Z model* con las modalidades del ser (p. 136)

Tarasti estructura esta segunda parte de forma gradual, partiendo de una obra puramente instrumental —esta *Fantasia* de Schumann— para pasar a la conjunción entre texto literario, voz y piano —el *lied Der Tod, das ist die kühle Nacht*, Op. 96 nº 1, de Brahms— y finalmente llegar a la *Gesamkunstwerk* wagneriana. De este modo retoma uno de sus compositores fetiche, Wagner, que ya trató en profundidad en su primer libro *Myth and Music* (1979) y sobre el cual está preparando una monografía según los postulados *existenciales*.

Esta segunda parte va presentado gradualmente aquello que caracteriza la tercera: el vínculo integral entre expresiones artísticas o *ekphrasis*, es decir, “one art is explained or described by another art” (p. 241, haciendo referencia a Bruhn, 2000: xvi). En efecto, esta tercera parte, titulada “Rhetorics and Synaesthesias”, se convierte en una especie de cajón de sastre variado y sugerente donde se reflexiona sobre la experiencia musical de un modo integrado y global que va mucho más allá de lo puramente auditivo: desde la retórica clásica hasta la relación entre color y música pasando por los vínculos de Proust —otro autor obsesionado por el tiempo— con la música, especialmente con Wagner.

La insistencia *leitmotívica* por Wagner y Proust es uno de los múltiples casos en el que el *Moi* de Tarasti salpica el discurso del libro, como también ocurre con las referencias autobiográficas —como pianista— en la *Fantasia* en Do mayor Op. 17 de Schuman. Es más, Tarasti reconoce que al hablar de Wagner “I have no other alternative than to write about ‘my’ Wagner” (p. 187). Esta autoconsciencia del yo del propio investigador se confirma en el capítulo 17, “The Stylistic development of a Composer as a Cognition of the Musicologist: Bohuslav Martinů”, incluido en una cuarta parte dedicada a compositores eslavos. En este capítulo Tarasti reflexiona metamusicológicamente sobre la tarea del propio investigador, y lo hace a partir de las tres categorías existenciales de Peirce: *Firstness*, *Secondness* y *Thirdness* desde un enfoque dialéctico: “if Firstness means our emotional, instinctive and intuitive reaction and its verbalization, then Secondness would consist of “normal” musicological analysis. Thirdness would be semiotic meta-analysis of the first two” (p. 415). Aunque se trate de una aproximación peirceana, la base sigue siendo la tensión entre el yo del investigador y lo social, en este caso la comunidad académica.

Constituye, pues, un trabajo integral e integrador en el que se contempla el hecho comunicativo de la música en toda su complejidad: desde Schenker hasta el gesto, el cuerpo y la *performance*; desde la música puramente instrumental hasta palabras, colores y luces; desde lo individual hasta lo colectivo; desde lo concreto hasta lo simbólico. Sin embargo, se muestra muy

crítico con la “New Musicology” al considerar que en ella se tiende a proyectar prejuicios actuales a tiempos pasados. Esta crítica necesitaría mayor justificación, pero es muy posible que la postmodernidad actual necesite volver a ciertos valores identificativos propios de la modernidad —como el del sujeto— que la teoría de Tarasti resuelve de modo convincente y actualizado.

Tarasti finaliza el libro diciendo que esta complejidad mostrada a lo largo del trabajo manifiesta que la música es un tipo de *comunicación superior* cuya función es nada menos que hacernos estar *presentes* en el tiempo y trascenderlo. En palabras de Tarasti, “music makes us both remember ourselves and forget ourselves, at one and the same time” (p. 448). La terminología usada hace pensar en una concepción “religiosa”, incluso mística, de la experiencia estética musical, en la que se rompe el tiempo lineal e histórico para entrar en lo eterno. Quién sabe si una posible evolución de este *working progress* sería comparar esta perspectiva de Tarasti con el existencialismo budista de la Escuela de Kioto y, sobre todo, de Keiji Nishitani (1961): sería interesante estudiar el hecho musical desde un pensamiento también existencialista pero que contempla la Trascendencia —para Nishitani la Nada— más allá de la simple división entre opuestos, tan occidental.

En definitiva, este trabajo no sólo trata sobre la capacidad comunicativa de la música y propone nuevas y sugerentes metodologías de análisis musical, sino que también hace reflexionar sobre la propia condición humana, expuesta a un mundo en constante cambio, y el papel del arte en él. Además, se presenta en una edición muy acurada —aunque un tanto aleatoria en la traducción de las citas—, con gráficos esclarecedores, bibliografía actualizada y de amplio alcance temático y un práctico glosario de términos que clarifican la lectura.

BIBLIOGRAFÍA

Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.

Fontanille, Jacques. 2005. *Soma et séma: Figures du corps*. París: Maisonneuve et Larose.

Nishitani, Keiji. 1961. *Shūkyō to wa Nanika*. Toquio: Sōbunsha. Edición en español: 1999. *La religión y la nada*. Traducción de Raquel Bouso García. Madrid: Siruela.

Tarasti, Eero. 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague, Paris, New York: Mouton.

_____. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University

Press.

_____. 2000. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

_____. 2002. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Tarasti, Eero. 2009a. *Fondements de la sémiotique existentielle*. Tred. Jean-Laurent Csinidis. París: L'Harmattan.

Tarasti, Eero. 2009b. *Fondamenti di semiotica esistenziale*. Presentazione di Augusto Ponzio e Susan Petrilli, trad. Massimo Berruti. Bari: Edizioni Giuseppe Laterza.

Cita recomendada

Pessarrodona, Aurèlia. 2014. Reseña del libro *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES