

---

## MÚSICA, LENGUAJE Y UN EXPERIMENTO

---

Juan Carlos ALMENDROS BACA

### **El lenguaje de la música**

Músicos prácticos y teóricos se ocupan desde antiguo en hablar y escribir sobre música. Pero es tan abstracta y distinta a las demás artes que no es fácil hablar “de” o “sobre” ella sin caer en el juicio estético más o menos carente de valor o el comentario superficial sin capacidad de penetración en su naturaleza intrínseca. Bien es cierto que la práctica que confiere vida a la esencia contenida en la partitura necesita del andamio teórico para la comprensión total del texto y el contexto, mas entender la interpretación como simple escucha o como lectura-análisis musicológico, se quedará en la esencia-partitura, aparente núcleo del arte, pero desconocerá la verdadera existencia del objeto o fenómeno artístico, que es su exposición o ejecución pública. Sólo en este caso se da el paso de la esencia atemporal, a la existencia temporal y, por tanto, a la más completa comunicación.

Temporalidad y comunicación son dos temas “eternos” entre aquellos de los que se ocupa la filosofía de la música. El primero de ellos, por formar parte ineludible de su existencia, no parece ser discutido sino más bien analizado como cualidad inherente al fenómeno sonoro, desde múltiples puntos de vista que van del acústico al estético. El segundo, la comunicación, es también en apariencia función natural, no solo de la música sino de todo arte en cuanto símbolo. Pero como objeto de estudio parece que plantea más dudas e interrogantes.

Musicólogos, críticos, lingüistas, filólogos, filósofos, sociólogos y pedagogos, y músicos, se han ocupado y ocupan del “viejo problema” del lenguaje musical y su dimensión comunicativa. “El complejo y multiforme problema del lenguaje musical, en el fondo tan antiguo como la música

misma” según Fubini, puede ser abordado desde múltiples puntos de vista por representantes de aquella lista de estudiosos tipo. Pero ¿cuál es el viejo problema? Al parecer, no es técnico, o estrictamente musical, sino más bien filosófico, pedagógico y sociológico: “la posibilidad de comunicar a través de la música”<sup>1</sup>. Esta pregunta, hecha desde una mentalidad de músico “práctico”, está respondida al final del primer párrafo: para nosotros la música existe y por tanto comunica desde el momento en que empieza a sonar. Aquí donde termina el problema para los músicos prácticos, empieza para los teóricos pues, entre éstos, mientras para unos la música es un lenguaje, para otros no lo es en absoluto, para unos es un lenguaje limitado, y al fin para algunos, el propio lenguaje hablado, el habla, también es música. Ahí quiere llegar este artículo: a mostrar –más que demostrar- un experimento realizado en base a la hipótesis de la musicalidad del lenguaje hablado, tras una breve mirada panorámica y contextualizadora sobre algunos estudios teóricos que, partiendo de cualquier postura filosófica, se han realizado sobre el tema en los últimos años.

Para empezar hay que definir los términos música y lenguaje, dado que podría parecer un simple problema de pragmatismo semántico lo que para la filosofía de la música es una cuestión antigua. Si partimos de la escueta primera acepción del término *lenguaje* que aparece en el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española*, “Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente”, vemos que la propia música encaja perfectamente en esta definición en la que, a pesar de su aparente generalidad, no caben otros sistemas habitualmente designados con ese término.

La mayoría de autores dedicados a uno u otro campo de la ciencia y el arte (tradicionalmente lingüística y musicología) coinciden en aceptar que la música es un lenguaje. Aunque para algunos, los formalistas<sup>2</sup>, no lo sea en absoluto, y para otros sea un lenguaje “en sentido metafórico”, “sui generis”, o de “segundo nivel” al considerar que el sonido musical carece de

---

1 Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994.

2 “(...) de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones”. E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 53.

semanticidad y el sistema es incapaz de convertirse en metalenguaje -y por ello de referirse a sí mismo- y para otros más, los contenidistas, sea un lenguaje al mismo nivel que el verbal basándose en cómo éste fue definido por el padre de la lingüística, Ferdinand de Saussure: un sistema estructurado de relaciones sintagmáticas que consta de un código social (lengua) y una realización individual (habla), de una interpretación, y de unas ciencias (lingüística, musicología, semiótica) que describen los hechos, la historia, formulan las leyes generales y se definen a sí mismas.<sup>3</sup>

En el caso de aquellos para los que la música no es del todo comparable al lenguaje verbal, encontramos entre la bibliografía más reciente en el campo de la comunicación la idea de J. Alcalde, quien considera la ausencia de significación denotativa o contenido semántico del signo musical el impedimento para hacer de la música un lenguaje al mismo nivel que el verbal:

“(...) la música es un lenguaje secundario en cuanto que su capacidad de comunicación no se funda en signos plenos por sí mismos significativos, capaces de transmitir información, sino en un segundo nivel, el de la connotación, que es el propio del lenguaje poético o de las prácticas artísticas”.<sup>4</sup>

Esta postura intermedia entre formalistas y contenidistas puros es similar a la de filósofos de referencia ya tradicionales en este campo, como S. Langor, para quien la música es un “lenguaje sui generis, dotado de significado aun cuando sea intraducible”<sup>5</sup> y Teodor W. Adorno, para quien la música es un lenguaje expresivo, pero no se sabe qué expresa, sencillamente porque no se puede traducir en palabras:

“A semejanza del arte en general, la música posee el carácter enigmático de que se reviste el hecho de decir algo que se entiende y que, al mismo tiempo, no se entiende. En materia de arte no se puede establecer jamás de manera rigurosa qué es lo que el arte expresa, aun cuando, no obstante, exprese [...]. La música tiende, al fin y al cabo, a ser un lenguaje carente de intenciones. Ahora bien, no se distingue nítidamente del lenguaje pensante constituyendo un ámbito completamente diferente.”<sup>6</sup>

---

3 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1969 (7ª ed.), p. 46 y ss.

4 J. Alcalde, *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*, Madrid, Fragua, 2007, p. 22.

5 Citado por E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 56.

6 Citado por E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 99.

La idea adorniana de la “carencia de intenciones” es retomada en escritos recientes de clara concepción espiritualista del arte (Walter F. Otto, 2005, Máximo Dona 2006) como “inocencia de la música” por su falta de concepto, y por tanto de ideología, frente a la “culpabilidad” de las artes que pueden representar la bondad pero también la maldad, o tomar partido en confrontaciones de tipo político, militar o religioso.<sup>7</sup> Partiendo del análisis de la obra de Langor, Adorno y otros, el imprescindible Enrico Fubini realiza un estudio complementario al de aquellos sobre la naturaleza del lenguaje musical, su posición frente o junto a otras formas de lenguaje y comunicación artística y, sobre todo, una reflexión profunda sobre los distintos aspectos de su semántica y sintaxis :

“La música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella. [...] El lenguaje artístico establece con la realidad una relación mucho más elástica que el lenguaje ordinario por eso su semántica es de orden distinto al de este último”.<sup>8</sup>

Entendemos de estas profusas citas que, para sus autores, en la música “predomina lo emocional sobre lo intelectual” en lo que respecta al significado, es decir la expresión sobre la comunicación. Esto parece presuponer que la música –mejor cabría decir el músico que la compone- quiere “expresar algo” más allá de la propia música, lo cual es técnicamente inhabitual, aun en el caso de las músicas de programa o con una función extramusical concreta. A este respecto Schönberg dice: “El verdadero compositor escribe música por la única razón de que le complace hacerlo [...] exista o no una persona a la que le agrade”<sup>9</sup>, lo que aún sitúa al artista en la órbita ideológica romántica del genio independiente y confiere al arte sonoro un sentido más expresivo que comunicativo y una autonomía respecto de la función y el sentido del arte. Pues existe el arte sin destinatario, como evidentemente existe música sin público, siempre que suene, ya que el músico puede ser al mismo tiempo creador, intérprete y receptor (e interpretante, en el sentido semiótico del término); como existe pintura sin luz, pues siendo el objeto

---

7 M. Donà, *Filosofía de la música*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, p. 27.

8 E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 58.

9 A. Schönberg, *El estilo y la idea*, Barcelona, Idea Books, 2005, p. 21.

artístico y el medio transmisor elementos distintos, existen independientemente uno del otro y de la presencia de público. Este punto de vista se diferencia de los que piensan que se necesita un interpretante último en el oyente para considerar que existe lenguaje y, por tanto comunicación, lo que daría un sentido, pero no existencia, al arte.

Siguiendo la definición saussureana de signo lingüístico<sup>10</sup>, al signo musical le faltaría la capacidad de unir la “imagen acústica” (significante) al “concepto” (significado) sencillamente porque no tiene tal significado, y si lo tiene no es de naturaleza semántica. El signo musical es pura imagen acústica y no transmite más que el propio sonido, aunque éste provoque sensaciones que ya no son sonido ni música sino efecto psicológico en el oyente y, llegado el caso, su consiguiente correlación física o somatización, lo que desde antiguo se ha confundido con la propia música, es decir, se ha identificado la acción con su efecto. Es la percepción y la capacidad imaginativa del oyente la que confiere un valor extra musical al discurso sonoro, como explica J. Alcalde, que acepta sólo un significado connotativo para el signo musical:

“la significación en una pieza musical es sólo connotativa puesto que, a diferencia de los lenguajes convencionales de signos transitivos (significante/significado), no tiene un plano de contenido denotado, sino que es *expresión* intransitiva que se experimenta en sí misma de manera directa, siendo al mismo tiempo vehículo de significación por su relación con los usos culturales, con estándares de forma aprendidos o por su resonancia empática con la manifestación de sentimientos o estados de ánimo.”<sup>11</sup>

En el caso de aquellos para los que la música es un lenguaje al mismo nivel que cualquier otro se encuentra la tradición estructuralista, que relaciona más familiarmente los distintos lenguajes humanos, entre ellos el de la música, y concibe las técnicas de composición y relación de los elementos musicales como un conjunto de reglas sintácticas capaces de justificar la estructura lingüística de la música, donde las leyes de la armonía corresponden a la dimensión sintáctica del lenguaje. Esta concepción funcional de la armonía implica una afirmación de su convencionalidad y de su his-

---

10 F. de Saussure, *Curso...*, obra citada, p. 128.

11 J. Alcalde, *Música y Comunicación...*, obra citada, p. 23.

toricidad, puesto que es un sistema nacido de la concepción tonal de la música entre los siglos XVII al XIX. Antes y después de este período, los nexos articulatorios de la estructura sintáctica, o bien no existen todavía o ya han desaparecido; o deben ser otros, como veremos más adelante.

Si, a pesar de las dudas, consideramos que la música es un lenguaje, dadas las evidencias, los paralelismos y funciones similares a los del lenguaje verbal, debe haber unas ciencias dedicadas a su estudio, tales como la lingüística, la filología y la gramática, ésta incluyendo su morfología y sintaxis. Pero nos encontramos únicamente con la musicología, como una especie de gran saco donde cabe, o debería haber, todo lo que no sea la pura práctica musical (entendiendo como tal la composición y la interpretación instrumental o vocal).

Aplicando las definiciones saussureanas al sistema de relaciones entre los objetos musicales, en este sentido se manifiesta P. Schaeffer, aun sin dejar de ser crítico con su propio análisis:

“De los objetos a las estructuras, de las estructuras al lenguaje, existe pues una cadena continua [...]. Quede claro que podemos poner en duda un paralelismo estrecho entre lengua y música, en razón de lo arbitrario que resulta la elección del sentido, y la libre relación entre el significante y el significado que convierte a la palabra en signo, mientras que la nota de música parece imponerse siempre por encima de lo arbitrario, como un dato del mundo físico, al que seríamos sensibles.”<sup>12</sup>

Por lo que a pesar de su inductivismo y su concepción de la estructura lingüística de la música, no llega a conclusión clara sobre la significación del signo musical, se queda en la duda, aunque con la típica tendencia formalista que distingue a los músicos -como es su caso- de los teóricos provenientes de otros campos. El signo musical posee un significado puramente sonoro, es algo que está en la base de las teorías que otorgan significación a la música en sí misma. Schaeffer lo expresa de la forma más directa y desde el punto de vista del músico: “los signos musicales están hechos para ser oídos, a diferencia de los lingüísticos”<sup>13</sup>. Efectivamente, la diferencia está en que, mientras podemos tocar y oler el famoso árbol de los lingüistas,

---

12 P. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 27.

13 P. Schaeffer, *Tratado...*, obra citada, p. 180.

como cualquier otro que esté a nuestro alcance, sólo podemos oír el sonido del instrumento del músico o la voz del cantante, no podemos sentir, tocar u oler algo físico designado, significado por los sonidos. Aunque en cualquier caso la música pueda ser acompañada o acompañante de una “letra” con una total capacidad semántica, visto de otro modo –pues el lenguaje puede ser hablado pero también cantado– aquella “letra” tiene también una “música”, como “conjunto de sonidos articulados”. En este sentido nos vamos aproximando al concepto pleno de música como lenguaje, llegando a darle al significante musical un valor denotativo: “junto a una semiología denotativa, hay otra connotativa. Ambos son plenamente aplicables al lenguaje musical.”<sup>14</sup>

No solo la música es un lenguaje, pues posee la “facultad heteróclita y multiforme de elaborar sistemas articulados de comunicación mediante signos” sino que por ello mismo se puede plantear un paralelismo múltiple con su hermano el lenguaje verbal. En primer lugar porque no son disociables ni extraños el uno al otro ya que ambos nacen de la misma materia, el sonido. En segundo lugar, porque el lenguaje musical se estructura gracias al lenguaje verbal en cuanto a ritmo, establecido por la sílaba fuerte de cada palabra al inicio de compás; melodía, equivalente a la sintaxis (no la armonía como vimos antes), producto de la entonación oracional; y armonía (anataxis)<sup>15</sup>, nacida de la melodía. En tercer lugar la danza, como componente de la música y por ende del lenguaje musical, cuya medición nos la da el paso, de donde procede la palabra *compás*: paso – con- paso.

La música occidental se establece mediante un texto poético que se danza y se canta. Los instrumentos sólo duplican la voz del canto como apoyo al ritmo, que nace de la palabra y ha de danzarse: “La música [...] abarcaba el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria”<sup>16</sup>. En el siglo VIII A. C. ya existía el alfabeto griego en que se basaba

---

14 Q. Calle, “Lenguaje verbal y lenguaje musical: hijos gemelos del sonido”. *Comunicación y Música* I, Aguilera, M. –Adell J. et al. (eds.), Barcelona, UOC Press, 2008, p. 61

15 Neologismo creación del profesor Calle Carabias, -cuyo texto seguimos y forma la base de nuestro trabajo- que contempla la dimensión vertical y la simultaneidad del sonido, como complemento del carácter lineal del término *sintaxis*.

16 A. Robertson/D. Stevens (eds.), *Historia General de la Música. De las formas antiguas a la polifonía*, Madrid, Alpuerto (6ª ed.), 1983, p. 152.

la primera escritura conocida de la música, arte que abarcaba también la poesía y la danza. Los bardos narraban los hechos de los héroes y dioses en un estilo recitativo que aunaba la poesía y la música en la ejecución al ser concebidas como un mismo arte.<sup>17</sup> Según estos autores, en aquellos tiempos (ss. VII-V A. C.), poeta y músico eran lo mismo, hasta el S.II A. C.

“La poesía era modulada y acentuada más bien que realzada por sílabas, e interpretada indistintamente en prosa común, recitado y canto. La melodía estaba condicionada, en parte, por los acentos de la letra, es decir, por la melodía inherente a la letra, y el ritmo musical se basaba en el número de sílabas. De hecho es muy dudoso que hubiese alguna diferencia real entre los ritmos musicales y los metros poéticos.”<sup>18</sup>

No solo la relación genética y estructural entre los lenguajes verbal y musical los han conformado a lo largo de la historia, sino la simbiosis artística continuada, hacen que apenas se pueda concebir, varios miles de años después de aquellos comienzos míticos, la música y el lenguaje como algo extraño a la poesía, la danza o el teatro que, en muchos casos forman un arte indisociable de los otros, como aprecia Tomás Marco:

“Por otro lado, la poesía y el teatro (en todas las culturas, pero específicamente en la nuestra) eran en sus orígenes musicales y, precisamente, de la intención de recrear el antiguo teatro griego nació en el protobarroco la ópera, que acabó siendo un género nuevo [...] Más cerca de nosotros, las formas del gregoriano se determinan por sus textos, lo que ocurre en la inicial polifonía, en el madrigal y hasta en el género operístico a lo largo de su existencia. Incluso en determinados momentos, el cruce de música y literatura ha dado frutos únicos y originales como, por ejemplo, el lied romántico, que es un género, más que híbrido, sintético.”<sup>19</sup>

Observamos por tanto, cómo distintos autores coinciden en señalar la estrecha relación de música, lenguaje, literatura y danza, desde sus remotos orígenes, pasando por la época clásica (de la música) hasta las vanguardias y los experimentalismos actuales. Algunos también hacen notar las divergencias, como hemos visto, pero no recordamos a nadie que haya descrito la diferencia principal entre lenguaje musical y lenguaje verbal: que éste nació de la necesidad de comunicarse para sobrevivir, mientras

---

17 *Ibid.*, p.144.

18 *Ibid.*, p.149

19 T. Marco, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007, p. 106.

que –mucho más tarde- la música como arte autónomo, nació también de una necesidad comunicativa, pero con el objetivo de que esa necesidad –la que fuera- quedara “bellamente” cubierta y el resultado fuera trascendente a la propia vida del autor, obviando muchas veces la presencia o ausencia de destinatario. Otra cuestión es considerar la urgencia, lo primario o secundario de una actividad humana. Creemos que esto depende no tanto de las modas –que también- cuanto de las circunstancias vitales, históricas y sociales de los sujetos comunicantes.

### **La música del lenguaje**

El objeto del presente trabajo es mostrar un experimento realizado a partir de la hipótesis de la musicalidad del lenguaje hablado, para llegar a lo cual partimos 1º de la consideración de la música como lenguaje, al mismo nivel comunicativo y significativo que el lenguaje verbal; 2º de la consideración que el lenguaje hablado posee una musicalidad, es decir, una capacidad de hacer música, pues en su estructura se encuentran los elementos básicos constitutivos de aquella: ritmo, melodía y armonía; 3º el estudio de aquellos elementos básicos y sus formantes físicos en un caso particular: las dos primeras estrofas de la Oda III a Salinas, de Fray Luis de León, y su representación en notación musical mediante un editor de partituras en soporte informático, con posibilidad de ejecución de lo escrito como medio de demostración, cuyo resultado sería de aplicación universal, a cualquier texto en cualquier lengua.

El estudio de la musicalidad del lenguaje verbal mediante el análisis de espectrogramas u otros resultados de la aplicación de programas informáticos a la tecnología de grabación de sonido, ha llevado a algunos investigadores a determinar una relación entre la escala temperada y el sistema vocálico de una lengua. Las consonantes, como su nombre indica, no suenan solas, pero influyen en las vocales y modifican la relación de éstas con la escala. Dicha relación puede traducirse en números al medirse la frecuencia (F) vibratoria de los sonidos producidos por el habla, periódica en las vocales y aperiódica en las consonantes. Los picos de intensidad en el espectro de un sonido se llaman formantes y los tienen todas las vocales y algunas consonantes (nasales). Se numeran desde los más bajos al más alto  $F_1$ ,  $F_2$ , etc. hasta los seis con que se puede caracterizar cada vocal, aunque solo son necesarios los dos primeros, que indican tono y timbre respectivamente.

“En el caso del español es comprobable la existencia de una escala tri-tonal pentatímica.”<sup>20</sup> Formada por los tonos vocálicos:

PENTAGRAMA 1



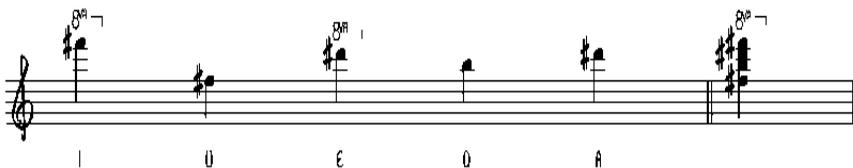
En el pentagrama 1 aparece la escala tonal vocálica del español, -cuyos sonidos serían muy próximos a las notas escritas- y la armonía resultante, un acorde de fa sostenido mayor en segunda inversión.

El segundo formante, tímbrico, posibilita la distinción entre vocales de igual tono al ser pronunciadas por el hablante medio. En el pentagrama 2 se incluyen la escala tonal y tímbrica del sistema vocálico español, representación de los formantes primero y segundo en notación musical convencional:



PENTAGRAMA 2

Las notas del segundo formante dan el acorde de SI mayor en segunda inversión, o sea la subdominante de la escala tonal o del primer formante, como vemos en el pentagrama 3:



PENTAGRAMA 3

20 Q. Calle, “Lenguaje verbal y lenguaje musical...”, obra citada, p. 67.

Con los elementos disponibles en los pentagramas primero y tercero podemos transcribir a notación musical cualquier texto español. A falta de estudiar las variaciones de frecuencia y sus correspondientes formantes que introducirá en este procedimiento el sistema consonántico, realizamos nuestra propia transcripción de las dos primeras estrofas de la *Oda III* - a Francisco de Salinas (1513 – 1590), catedrático de música de la Universidad de Salamanca, obra escrita en liras por Fray Luis de León en 1577:

*El aire se serena  
Y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
La música estremada,  
Por vuestra sabia mano gobernada.  
A cuyo son divino  
El alma, que en olvido está sumida,  
Torna a cobrar el tino  
Y memoria perdida  
De su origen primera esclarecida.*

Esta es la transcripción a notación musical convencional tras aplicar la escala tonal y tímbrica producida por las vocales españolas, según los pentagramas 1, 2 y 3, a aquellas dos primeras estrofas de la *Oda a Salinas* recitadas por nosotros. El pentagrama superior representa el ritmo y contiene la letra, no siendo válida la representación de la altura de las notas, sólo su duración. El segundo pentagrama contiene la melodía producida por las vocales, con las apoyaturas y retardos representando los diptongos y sinéresis. El tercer pentagrama contiene la armonía tímbrica, formada por la disposición anatómica de la escala de los segundos formantes. Y el cuarto pentagrama dispone la armonía tonal resultante de la escala de los primeros formantes vocálicos. Esta representación gráfica sería otra si el texto hubiera sido recitado por otra persona, o por la misma pero con otro “tempo”, y por tanto con otro timbre -del que resultaría otra armonía tímbrica- y otras necesidades respiratorias, de lo que resultarían otras figuraciones y escritura rítmica.

Fray Luis de León

## Oda a Salinas

J. C. Almendros

**Andante tranquilo**

Ritmo

Melodía

Armonía tímbrica

A.Tonal.

El ai - re se se - re - na y vis - te de her - mo - su - ra y luz no u - sa - da, Sa -

6

li - nas, cuan - do sue - na la mú - si - ca es - tre - ma - da, por vues - tra sa - bia ma - no go - ber - na - da.

13

A cu - yo son di - vi - no el al - ma, que en ol - vi - do es - tá su - mi - da, tor - na a co - brar el

2

20

ti - no y me - mo - ria per - di - da de su o - ri - gen pri - me - ra es cla - re - ci - da.

## Conclusión

El conjunto resultante contiene los tres elementos morfológicos componentes de la música: ritmo, melodía y armonía, pero generándose su sintaxis de las escalas de los formantes vocálicos y no de una tonalidad o atonalidad estructuradas a partir de una concepción concreta, tonal o atonal, de un lenguaje musical, sino de lo musical de un lenguaje verbal. Por tanto, no tiene pretensión artística alguna –modesta experimentación de carácter científico en todo caso– ni este texto ni su posible interpretación o ejecución por cualquier medio instrumental, aunque pudiera ser un punto de partida, un procedimiento más para algún tipo de composición musical utilizando concepción y medios desprejuiciados.

Todo lo anterior no es más que un primer paso en la demostración de la musicalidad del lenguaje verbal –y de la posibilidad de consideración del lenguaje como música–, es decir, la capacidad que tiene dicho lenguaje de producir música y por ello de ser escrita, que habíamos tomado como hipótesis tras contemplar posteriormente, en una breve panorámica, las posturas de algunos autores con respecto a la consideración de la música como lenguaje, así como observar el origen común y el largo trecho histórico recorrido conjuntamente por ambos medios de expresión.

Con esta transcripción se contribuye a la universalización de aquella hipótesis, pues se pueden aplicar los parámetros numéricos procedentes de los análisis físicos de los sonidos vocálicos del hablante medio a cual-

quier otro texto, en nuestro caso en español, aun sin incluir los efectos de las consonantes. Este hecho de no incluir los efectos consonánticos afecta a la exactitud de la medición física y por tanto a la correspondiente escritura musical, pero no a la veracidad y universalidad del suceso: que el lenguaje hablado contiene en sí una música, y como tal, susceptible de ser fijada mediante un sistema de escritura, en este caso pentagramática, y también mediante programas informáticos aplicados a medios electrónicos, la representación gráfica de los primeros formantes vocálicos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE, Jesús. *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua, 2007.
- CALLE, Quintín. "Lenguaje verbal y lenguaje musical: hijos gemelos del sonido", en J. E. Adell-Pitarch, -M. Aguilera et alii. (coord.), *Comunicación y música I*, Barcelona, UOC, 2008, pp. 51-78.
- DONÀ, Máximo. *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2008.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música, 1994 (1ª ed. 1973).
- MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Otéiza. Universidad Pública de Navarra, 2007.
- ROBERTSON, A. y STEVENS, D. (eds.). *Historia General de la Música. Volumen I*. Alpuerto. 6ª ed. Madrid 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 7ª ed. 1969.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música, 2003.
- SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Ideabooks, 2005.