

La notación musical desde la perspectiva semiótica

Margarita Schultz

Doctora en Filosofía. Presidente de la Asociación Chilena de Estética. Docente de las Universidades de Chile, La Plata, Tucumán y Salta. Ha dictado cátedras de Estética. Epistemología de la Historia del Arte, Teoría del Arte, Seminarios especiales sobre temas de Estética contemporánea y Metodología de la Investigación. Autora de más de 90 ensayos sobre estética y filosofía del arte, publicados en Suplementos Literarios, Libros, Revistas especializadas.

La experiencia musical, como experiencia artística, es cultural: lo es en sus distintas *apelaciones*; me refiero a la sensorialidad, a la afectividad, al intelecto. Cada una de ellas, a su modo, está marcada por una pertenencia cultural, por una tradición, por el momento histórico. Nuestra sensorialidad auditiva, por ejemplo, que podría entenderse como el estrato más *natural* de la experiencia musical, está construida, sin embargo, por las sucesivas capas de timbres y combinaciones tímbricas que se han sucedido en la historia de las producciones musicales. Nuestra sensorialidad auditiva es hoy diferente de la que tuvieron, por ejemplo, los contemporáneos de Mozart, y, a su vez, los contemporáneos de Ravel.

La estructura cultural/musical contiene entre sus elementos una relación importante en la tradición Occidental, me refiero a la comunicación de ideas musicales por intermedio de la escritura musical. La notación musical presenta al intérprete una serie de situaciones que implican decodificación semiótica. La semiótica de Peirce ofrece un instrumento calificado para la interpretación de las posibilidades semióticas de la comunicación musical estético-expresiva, en lo que atañe a la relación compositor-partitura-intérprete. Esta relación se desarrolla por intermedio de un sistema de signos que es a la vez complejo y convencio-

nal. Sobre esa base, la proyección no es sencilla: hay rasgos descritos por Peirce, que convienen a situaciones semióticas generales, pero no son apropiados para este dominio de lo musical en particular. ¿Cuáles son los aspectos aceptables? ¿Cuáles son los rasgos no admisibles dadas la naturaleza del Medio, del Objeto y del Interpretante en la música?

Una pauta, como soporte es -en la terminología estabilizada- un canal en el cual el compositor/transmisor inscribe una partitura y comunica algo definido al receptor/intérprete. Se produce, así, una *zona semiótica*, la que corresponde al conjunto de signos comunes entre ambos sujetos. La diversidad de los signos de la notación musical tradicional conduce a que en algunos casos haya intersección (los signos cuya interpretación comparten con mayor claridad) y en otros casos mayor labilidad en cuanto a la interpretación de estos signos. Existe un nivel básico o denotativo, que es un punto de partida para alcanzar el segundo nivel o connotativo, el de la expresividad estética, la que no es codificable.

Los fenómenos vinculados a la expresividad estética de un signo están especialmente imbricados en una de las estructuras peirceanas, me refiero a la referencia al medio del signo (Primeridad), que liga, en una tricotomía, un cualisigno, un sinsigno, un legisigno. Los elementos notacionales de la parti-

tura musical corresponden, en uno de sus aspectos, a la categoría del cualisigno, son perceptibles visualmente y forman parte de un repertorio. Pero, es la relación entre el sinsigno y el legisigno lo que puede entrar en discusión desde lo que podríamos llamar una estética -¿y una ética, además?- de la interpretación. Si *la obra* [como partitura] se define como sinsigno (Bense-Walther), ¿a qué corresponde el legisigno? ¿Es que existe una versión normada, legal, *necesaria*, del sentido musical de una partitura? ¿Hay modos apropiados y modos inapropiados de realizar estéticamente una obra musical? ¿De qué manera puede abarcar una partitura tradicional el sentido preciso que haya querido darle el compositor? Por otra parte ¿es esa la actividad que se espera de un intérprete: que se ajuste a una normativa de la obra, al legisigno, cuyos rasgos, a menudo no son identificables? ¿o tal vez se espera de él que sea creativo, que sea capaz de producir innovaciones? Estas preguntas nacen de consideraciones estéticas y se extienden al ámbito ético. ¿Y cuál es, por otra parte, el límite conceptual de esas innovaciones dentro del cual la obra sigue siendo de algún modo *ella* y no otra completamente distinta? ¿En qué momento de las variantes dadas por un intérprete una obra deja ser, por ejemplo, la Sonata op.31 de Beethoven (¿nuevamente el legisigno?), para transformarse en un producto del intérprete?

En la propuesta peirceana, cada signo puede ser reemplazado o sustituido. Este es el supuesto básico de los siguientes procesos: *interpretación, explicación, definición, traducción*. ¿Corresponde, también, a la interpretación o ejecución musical?

¿Cómo se instala el intérprete en el orden de lo denotativo y cómo se proyecta al otro, que es propiamente estético? Porque se puede realizar una lectura fáctica de una obra musical y no hacer música, así como -si se sabe leerse puede leer un poema, una novela, sin alcanzar el orden de lo literario. Todas esas preguntas tienen hoy mayor sentido, a mi juicio, debido a que el pro-

ceso a nivel denotativo ha sido transformado por los programas informáticos. Por ejemplo, la encodificación informatizada en una partitura, de lo que un músico realiza en su instrumento o con su voz¹, supone un acortamiento de las distancias entre *imagen* musical, en el compositor, y resultado codificado en un **registro** (partitura informatizada). Por otra parte, la decodificación informatizada de la partitura, producida de acuerdo con pautas instrumentales variables, estaría recogiendo los detalles encodificados. Esta operación de input y output ¿qué parentesco tiene con la realización musical tradicional?

Un intérprete que enfrenta una partitura para producir una realización expresiva-estética no es una máquina decodificadora; tampoco es un lector mecánico de partituras. La lectura fáctica de una partitura musical cubre, a mi modo de ver, los tres tipos de efectos señalados por Peirce: 1: el interpretante emocional, porque provoca sensaciones en el intérprete; 2: el interpretante energético, por cuanto los signos causan esfuerzo, actividad; 3: el interpretante lógico, debido a que dicha lectura no es un acto resuelto en sensaciones y acciones musculares, sino intelectual, compromete el pensamiento. Sin embargo, el asunto primordial no es la lectura fáctica de esa obra -es decir la relación productiva según la cual los signos escritos allí provocan efectos previstos. El nivel de lo estético en la relación intérprete-partitura se cumple en lo connotativo, allí está la propuesta interpretativa de un músico instrumentista (o de un conjunto, o de un director, por supuesto) para esa partitura.

Entonces, una de las tricotomías involucradas, la de la relación del *interpretante* con el signo, proyecta actividades múltiples: emociones, acciones musculares, actividad intelectual. Este es, empero como dije antes, un punto de partida.

La partitura cumple la función del medio, desde la interpretación peirceana. Quiero señalar uno de los rasgos, a mi juicio, *no admisibles* dada la situación peculiar de la músi-

ca cuando está inscrita en una partitura. Porque la partitura -dentro del sistema notacional musical- apunta a su objeto como cualquier otro sistema de signos, pero el signo musical

a) no puede reemplazar a su objeto, no puede *estar por su objeto* más que como **registro**; la partitura, insistido, no es la música;

b) tampoco puede ser reemplazado por otros signos musicales dentro del sistema.

Mi argumento, para el punto a), es que la experiencia musical completa no puede ser alcanzada sin la presencia sonora. Aun tomando en cuenta que el compositor posee imágenes musicales durante su proceso creativo y que el intérprete puede imaginar cómo sonaría una obra al recorrer la partitura visualmente. Se trata aquí de una situación aún más drástica que la traducción normal. Es un caso que se aproxima (se aproxima solamente) a la traducción de poesía, donde se cumple parecida *inherencia* entre materia y sentido. El fenómeno debe oponerse, por ejemplo, a la transcripción en sistema Morse de un mensaje informativo: ese tipo de significado no mengua con el cambio o reemplazo entre sistema lingüístico *natural* y sistema Morse².

Elisabeth Walther puntualiza que, para la circunstancia del cine o la TV, un objeto designado puede no distinguirse de la designación, puede haber una especie de confusión entre representación y percepción, aun sabiendo que el signo y la cosa no son lo mismo. Eso no es posible en música por la *heterogeneidad* existente entre los signos consignados en la partitura y las realidades sonoras a que aluden. Se trata de un sistema convencional. La correlación entre rasgos pertinentes y rasgos distintivos en la interpretación de los signos, las diferencias de una versión a otra en la performance de una obra musical, no eluden las mencionadas diferencias entre escritura y sonoridad.

En cuanto a la referencia al *objeto* del signo, la notación musical tradicional contiene una peculiaridad, percep-

tible en otro sistema complejo, el de las señales camineras. La referencia al *objeto* del signo, esa tricotomía peculiar, se cumple en una orientación dual: por un lado analógico-representativa, por el otro convencional-presentativa. Por tratarse de un sistema convencionalizado hay rasgos analógicos que son *intranotacionales*. Me refiero con ello a lo siguiente: al hecho que la representación de la altura de los sonidos, en la pauta de cinco líneas, no responde a *alturas reales*, (superior es símbolo de más agudo), sino a diferencias cuantitativas en lo acústico. Pero se han representado analogías intra-notacionales, motivadas en formas convencionales.³

Entonces, el sistema comunicativo musical se extiende en las tres áreas de lo 1) icónico, 2) indexical, 3) simbólico⁴.

En efecto, en una partitura el intérprete puede encontrar signos icónicos, índices, símbolos. Los signos icónicos corresponden a la dirección analógico-representativa (con la salvedad hecha), los signos índices y los símbolos a la dirección convencional presentativa. Se cumple también aquí el proceso semiótico definido por Peirce, desde la *primeridad* hasta la *terceridad*, desde lo más inmediato hasta lo más abstracto.

Otra de las ideas de Peirce, la de que el signo es una relación antes que un objeto, se confirma por el hecho que el dominio del *interpretante* es, a su vez heterogéneo, envuelve contenidos musicales, lingüísticos, históricos, estéticos. Este ámbito complejo crea una intersección con las acciones del *intérprete*, que es a la vez un individuo y un representante histórico. Esta intersección multiplica las variantes de interpretación y, por tanto, de ejecución. El resultado musical dista, entonces, de ser homogéneo.

Tema importante y conflictivo es la caracterización del *interpretante* en el dominio musical. Porque uno de los rasgos distintivos del interpretante es que se trata de un signo (simple o complejo) explicable mediante otros signos en una semiosis indefinida (Peirce) que se inte-

rumpe por decisión del intérprete de los signos. Corresponde preguntarse ¿qué sería lo equivalente de la explicación de unos signos por otros en la notación musical? Y, por consecuencia, ¿qué sería lo equivalente a la explicación de unos signos por otros en el plano de la sonoridad misma? Fenómenos como la interpretación (de unos signos por otros signos), la explicación, la definición, la traducción, que pueden concretarse en el sistema lingüístico se basan en la posibilidad de sustitución de unos signos por otros. ¿Cómo se dan estos procesos en el dominio musical?

Si se tomara la equivalencia rítmica desde el punto de vista aritmético, cuantitativo, existe igualdad en la notación rítmica tradicional. Como ejemplo ilustrativo, sólo para dar a entender el orden de fenómenos a que me refiero, una figura de *negra* [♯] equivale a dos *corcheas* [♯♯], a cuatro *semicorcheas* [♯♯♯♯]. Son equivalencias intra-notacionales. Sin embargo estas equivalencias **no corresponden** a equivalencias musicales, como es de imaginar.

Quiero añadir lo siguiente: desde las normativas del sistema musical tradicional la distribución de los pulsos en un compás admite la equivalencia numérica referida, pero el *efecto musical* es tan diferente, tan inconmensurable respecto del otro miembro de la supuesta equivalencia [♯ = ♯♯], que el reemplazo no admite reciprocidad⁵. No se trata, entonces, de "decir lo mismo" con otras palabras, porque en música cuando se usan otras palabras, entendamos, otras proposiciones musicales, se está diciendo "algo diferente". En puridad no hay en música posibilidad de definición, explicación ni sinonimia, por las mismas razones⁶.

Es claro, entonces, que el significado musical de una partitura es una formulación codificada del proceso musical del compositor. La codificación de una idea musical en una secuencia notacional no puede ser traducida simplemente (así como se entiende la traducción de un lenguaje natural a otro, del castellano al inglés, por ejemplo...), pues tal traducción

se constituye en un acto de modificación que afectaría a la naturaleza misma de una obra determinada.

La partitura es un *objeto semiótico* sui géneris y los procesos de encodificación y decodificación son a su vez *procesos semióticos*, aun cuando de distinta naturaleza. Veamos. En la situación de la música de escritura tradicional no existe un *diálogo* en el mismo plano semiótico -me refiero al plano de la relación del signo con el Medio-, como es el caso de un diálogo habitual lingüístico, de *dirección reversible*⁷. Cuando un compositor emite una partitura, el intérprete no responde en el mismo plano, la escritura musical, sino en el de la interpretación (se trata, allí, del plano del Interpretante). Su *respuesta* interpretativa puede aparecer, inclusive, muchos años después de la creación del mensaje musical. Esa respuesta modifica **no** el grado de la relación semiótica del signo con el medio, M, sino el orden del interpretante, I, porque **no se modifica** la partitura. El intérprete no emplea signos musicales para dialogar con el compositor, su interlocución -si mantenemos el término- está en la expresividad propuesta, a partir del sistema recibido, la partitura⁸. El ejemplo aducible de las *cadencias* de conciertos me parece ineficaz, para una eventual objeción, pues corresponde al espacio circunscrito que era destinado por el compositor para la creatividad del intérprete. De hecho, muy pocos intérpretes ejecutan actualmente sus propias *cadencias*.

La actividad semiótica del intérprete frente a una partitura musical se ve reforzada por el hecho de que el *repertorio* de los signos de la notación musical contiene diferentes grados de precisión⁹ en cuanto a lo que esos signos enuncian. Se trata de otro de los modos como la notación musical aparece en su complejidad. Sin embargo, las inexactitudes propias del medio notacional musical, en combinación con las circunstancias histórico-musicales, son, a la vez, las **puertas de acceso a la diversidad y libertad interpretativas**. Es decir, la inexactitud del signo musical (distancia entre lo escrito y el significado como texto so-

noro¹⁰) es al mismo tiempo la condición de la flexibilidad connotativa del sistema. Estas *desventajas*, estas *inexactitudes*, dejan espacio para la cualidad estética¹¹ de una ejecución musical, para la aparición de la vitalidad de la interpretación musical. Para la aparición del nivel connotativo.

Es interesante comprobar que los científicos estiman otro tanto para explicar la creatividad de las formas del universo. Transcribo un breve texto de Hubert Reeves (L'HEURE DE S'ENIVRER. L'univers, a-t-il un sens?, Ed. du Seuil, Paris 1986): "La fuerza electromagnética se despliega en un contexto análogo al de la fuerza nuclear. Ella pondrá en el mundo miríadas de estructuras moleculares, pero no llegará a expresar *toda* su potencia, a *agotar* sus posibilidades de enlace. La variedad de las moléculas de nuestro universo debe su existencia al *inacabamiento* de esta obra." (p.115)

Lo señalado tiene repercusiones valiosas, creo, en lo concerniente a otro sujeto involucrado, (fuera del compositor y el intérprete): el crítico musical. Su labor es, por cierto, una labor semiótica. Su tarea es un proceso semiótico, y muy delicado, en verdad, pues se desarrolla principalmente en el dominio de la connotación, al que tiende, como meta, el intérprete musical. La lectura semiótica del crítico, presupone el dominio del nivel denotativo.

Lo que hace un intérprete es *afirmar cosas* musicalmente (es el *dicente* peirceano, formado por *rhemas*, que produce el intérprete). En la concatenación de las frases musicales, dentro de la lógica interpretativa, produce un *argumento* estético. ¿Cómo es asimilado por los otros sujetos estéticos implicados? ¿Es este *argumento* un silogismo categórico, irredarguible por el crítico o por otros intérpretes? ¿Puede el discurso del crítico, expresado en *lenguaje natural*, desplegarse en el nivel del *legisigno*? ¿Puede tener, a su vez, la fuerza de un silogismo categórico?

Cabe señalar, finalmente, que en este dominio de reflexión el pensa-

miento se encuentra con una fecunda paradoja. La obra musical se instala en una tríada, y en ese sentido va desde lo menos organizado a lo más organizado (siguiendo a Peirce). Pero es más valiosa cuando es más abierta. Si recordamos los conceptos de ese filósofo la Primeridad es abducción, la Segundidad es inducción, la Terceridad es deducción. Pero la abducción peirceana es la hipótesis, es decir, lo abierto. Y una obra es valiosa, lo afir-

mo, cuando se abre a las interpretaciones, cuando está en el punto en que su significado es hipótesis. Esta es la paradoja, que la completitud de una obra de arte -como la de todo signo, que se completa en la Terceridad- deba residir en lo abierto de su Interpretante, de su conexión significativa. Tal vez allí está la respuesta a la última pregunta formulada en este trabajo ¿el argumento estético puede tener la fuerza de un silogismo categórico?

Notas

¹ Mediante programas informáticos especiales que transforman lo registrado sonoramente en escritura musical. Esta relación está perfeccionándose continuamente a fin de que el programa informático sea fiel al proceso sonoro.

² Algo diferente, a mi modo de ver, sucedería si la transmisión de un mensaje en sistema Morse viene a reemplazar a un mensaje expresado oralmente. Por ejemplo si es un pedido de auxilio.

³ Del mismo modo en los lenguajes llamados naturales, como el castellano, hay signos *motivados* intra-lingüísticamente: peral (de 'pera') (Saussure).

⁴ 1) **Ícónico** es el caso de los reguladores de intensidad que reproducen esquemáticamente la grafía acústica [], y de algunos signos ornamentales; podrían figurar aquí los que indican 'gruppetto' [], que grafican el modo como debe 'bordearse' un sonido con el inmediato superior y el inmediato inferior -dentro de la convencionalidad de la indicación de altura en una pauta, por cierto; 2) Como ejemplo de índice considero el signo complejo 'da cappel al segno' + el signo correspondiente [] en un lugar predeterminado en la partitura. Funciona como índice y se construye con símbolos; 3) **Los símbolos**, que son mayoritarios, corresponden a la determinación de la altura de los sonidos, a los rasgos rítmicos, a las letras que indican intensidad, el calderón, indicador de suspensión momentánea del tiempo [], o las palabras que indican velocidad expresiva y expresividad.

⁵ Baste recordar que las precisiones rítmicas en la escritura, signos rítmicos, indicación metronómica, etc. no son impedimentos para la aparición de diferencias interpretativas, en intérpretes solistas o directores de orquesta.

⁶ Ver sobre este tema mi trabajo: "Divergencies between linguistic meaning and musical meaning", Revista Semiosis, 65-68, Jg. H 1-4. Festschrift für Elisabeth Walther, Agis Verlag, Baden-Baden.

⁷ Aun cuando alguien puede responder a una pregunta expresada lingüísticamente con un gesto de su cabeza o de la mano, el diálogo supone normalmente una interlocución en el medio lingüístico. Aun es posible una interlocución en la cual cada uno de los interlocutores emplee una lengua *natural* diferente, si ambos tienen una comprensión oral de la recíproca.

⁸ Es una situación comparable, hasta cierto punto, con la del lector de novelas; comparable pero no igual. Otro tipo de relación es la del intérprete de obras teatrales. Allí el texto es una partitura que admite múltiples interpretaciones escénicas, a veces tan contrapuestas como las de un naturalismo y una abstracción.

⁹ Por ejemplo, se puede determinar la cantidad de pulsos por minuto [$f = 60$], podría indicarse la intensidad en dB [$mf = 50$ dB], pero ¿cuánto dura un *calderón*, cómo se determina el proceso de un *rubato*? He mencionado que aun los rasgos que permiten mayor precisión en el ritmo resultan superados por la creatividad interpretativa.

¹⁰ Lo que W. Meyer-Eppler denominó el nexo entre *fonos* y *grafos*, de fonética y grafía, respectivamente.

¹¹ Una mención especial merecen las nuevas notaciones musicales que se autoproporcionan como *libros*. El compositor chileno Gustavo Becerra habla de "libertad controlada". Estos signos fueron usados en los '60 por Penderecki, Lutoslawsky, Schidlowsky, entre otros. He desarrollado este tema en ¿QUÉ SIGNIFICA LA MÚSICA? Del sonido al sentido musical, Editorial Dolmen, Santiago de Chile, 1993.