



UNIVERSIDAD DE MURCIA

Departamento de Lengua Española
Y Lingüística General

Las Estrategias de la Escritura Pianística. Hacia una Pragmática de los Textos Musicales.

**D. Julián García de Alcaraz Caicedo
2015**

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer al Departamento de Lengua Española, Lingüística General y Traducción e Interpretación de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia su generosidad y su amplitud de miras al aceptar un proyecto de trabajo que inserta buena parte de sus raíces en un terreno ajeno y distante de aquel en el que está situado el centro de su labor investigadora.

Dar las gracias a mi Director de tesis, el Dr. Ricardo Escavy Zamora, por sus ánimos y por la confianza que siempre me demostró, incluso en aquellos momentos en que los resultados que iba proponiendo no la merecían.

También al Dr. D. Antonio Roldán Pérez, *in memoriam*, quien, con la sabiduría y minuciosidad que le caracterizaban, me enseñó a observar el mundo en clave de signos.

Y a mi familia: a María Jesús, Carmen y Javier, por las muchas horas que me han regalado para que pudiera llevar a cabo este trabajo, tiempo que tantas veces no fui capaz de aprovechar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1.	<i>La partitura</i>	3
2.	<i>Entre semiología y semiótica</i>	5
3.	<i>El objeto</i>	10
4.	<i>Justificación</i>	12
5.	<i>Límites</i>	16
6.	<i>Desarrollo</i>	21

PUNTOS DE PARTIDA

1.	El campo de referencia: los sonidos de la música occidental	27
1.1	<i>Sobre la entonación de los sonidos</i>	30
1.1.1	La parcelación del <i>continuum</i> (30)	
1.1.2	La <i>musica instrumentalis</i> (33)	
1.1.3	La violación de las “líneas de resistencia” (37)	
1.2	<i>Sobre la duración de los sonidos</i>	40
1.2.1	El metro (42)	
1.2.2	El ritmo (46)	
1.2.3	El <i>tempo</i> (50)	
1.3	<i>La intensidad</i>	51
1.4	<i>El problema del timbre</i>	55

2. La partitura como <i>acto comunicativo</i>	59
2.1 <i>La teoría lingüística de los actos de habla</i>	62
2.2 <i>Partitura y actos de habla</i>	69
2.2.1 La partitura como acción (69)	
2.2.2 Los <i>propósitos</i> de la partitura (71)	
2.2.3 Tipos ilocutivos (76)	
2.3 <i>Conclusiones</i>	80

LA PERSPECTIVA DEL CÓDIGO

3. Morfología: los paradigmas <i>signicos</i>	85
3.1 <i>Los paradigmas <i>signicos</i> del sistema de alturas</i>	86
3.2 <i>Los signos del tiempo</i>	99
3.2.1 Las <i>figuras</i> musicales (99)	
3.2.2 Los signos de la estructura métrica (104)	
3.2.3 Las indicaciones de <i>tempo</i> (108)	
3.3 <i>Las indicaciones dinámicas</i>	109
3.4 <i>Las indicaciones tímbricas</i>	112
4. Modos de relación de los <i>significantes</i>	117
4.1 <i>El modelo semiótico de Hjelmslev</i>	117
4.1.1 El modelo relacional (118)	
4.1.2 Las estructuras del <i>plano de la expresión</i> y del <i>plano del contenido</i> (126)	
4.1.3 <i>Forma y sustancia</i> en la escritura musical (135)	
4.1.4 Semióticas y sistemas simbólicos (138)	
4.2 <i>Martinet y la doble articulación del lenguaje</i>	141

4.2. 1	La articulación en la música y en el lenguaje (141)	
4.2. 2	La articulación de los signos musicales (148)	
4.2. 3	La articulación entre sistemas (159)	
4.3	<i>Conclusiones</i>	160
5.	Sintaxis: distribución, jerarquía e iconismo	163
5.1	<i>Distribución</i>	164
5. 1. 1	Los signos del pentagrama (167)	
5. 1. 2	Los espacios entre pentagramas (170)	
5.2	<i>Jerarquía</i>	173
5.3	<i>El problema del iconismo</i>	178
5. 3. 1	Hipoiconos: ¿naturaleza o convención? (180)	
5. 3. 2	Los hipoiconos del texto musical (184)	
5. 3. 3	Iconos de relación (185)	
5.4	<i>El iconismo relacional del núcleo predicativo</i>	186
5.4. 1	“Altura” musical y “altura” gráfica (187)	
5.4. 2	Tiempo musical y espacio horizontal (193)	
5.4. 3	Continuidad musical y contigüidad gráfica (199)	
6.	La partitura pianística como constructo indexical	203
6.1	<i>El índice peirceano</i>	203
6.2	<i>El principio de claridad sintagmática</i>	206
6.3	<i>La partitura en el lenguaje</i>	211
6.4	<i>El problema de las abreviaturas</i>	216
6.5	<i>La redundancia sintagmática</i>	223
7.	Semántica. Sistemas analógicos y digitales	229

7.1	<i>Goodman y los sistemas rotacionales</i>	231
7.2	<i>Notacional y analógico</i>	233
7.3	<i>La densidad semántica de las indicaciones de ‘tempo’</i>	238
7.4	<i>La variabilidad temporal de las figuras musicales</i>	242
7.5	<i>Los límites del código</i>	248
8.	Primeras conclusiones	259

LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA

9.	La partitura desde la perspectiva pragmática	275
9.1	<i>Descodificación e inferencia</i>	276
9.2	<i>Implicaturas</i>	279
9.3	<i>Presuposiciones y sobreentendidos</i>	285
9.4	<i>El modelo ostensivo-inferencial</i>	289
9.5	<i>las categorías pragmáticas del texto pianístico</i>	295
9.6	<i>Implicaciones/Implicaturas</i>	305
10.	Las implicaciones instrumentales	311
10.1	<i>Caracterización</i>	313
10.2	<i>¿Cómo es la “vida” del sonido pianístico?</i>	315
	10. 2. 1 El problema de los sonidos largos (316)	
	10. 2. 2 El problema del <i>legato</i> (321)	
10.3	<i>Implicaciones instrumentales e indicaciones de intensidad</i>	325
10.4	<i>Homogeneidad acústica y diferentes tesituras</i>	329

10.5	<i>Un caso especial: el pedal de resonancia</i>	331
	10. 5. 1 Pedal y figuras musicales (334)	
	10. 5. 2 Pedal y <i>legato</i> (336)	
	10. 5. 3 Pedal y completitud sonora (337)	
10.6	<i>Problemas derivados de la pluralidad discursiva</i>	340
10.7	<i>Significados pragmáticos</i>	343
11.	Implicaturas estilísticas musicales	347
11.1	<i>El estilo de la música y el estilo de la escritura</i>	347
11.2	<i>El estilo de la música a través de las figuras musicales</i>	350
	11. 2. 1 Figuras “largas” y estilo antiguo (352)	
	11. 2. 2 El curioso caso de las figuras “breves” (357)	
11.3	<i>Estilo de la música e indicaciones de compás</i>	360
11.4	<i>Dirección de las plicas y niveles discursivos</i>	368
11.5	<i>Falsa polifonía y polifonía oculta</i>	368
11.6	<i>La diversidad funcional de los sonidos pianísticos</i>	374
11.7	<i>Implicaturas derivadas del barrado de las figuras</i>	380
	11. 7. 1 Los barrados como indicaciones métrico-rítmicas (381)	
	11. 7. 2 Consecuencias sobre el valor efectivo de las figuras (384)	
	11. 7. 3 Como identificadores de unidades melódicas (386)	
11.8	<i>La ausencia de significantes</i>	387
11.9	<i>Mentiras musicales, verdades cinéticas</i>	389
12.	Implicaturas estilísticas cinéticas	395
12.1	<i>Dos pentagramas, dos manos</i>	397
	12. 1. 1 Un nuevo iconismo (397)	
	12. 1. 2 Perspectivas incompatibles (398)	

12. 1. 3	Diferentes textos para una misma obra (404)	
12.2	<i>Manos y plicas</i>	410
12.3	<i>Figuras musicales e implicaturas cinética</i>	417
12.4	<i>Barrados y gestualidad</i>	420
13.	Las implicaturas cotextuales	423
13.1	<i>El pedal y los silencios</i>	425
13.2	<i>Pedal e indicaciones de ataque</i>	429
13.3	<i>Otros casos de continuidad vs discontinuidad</i>	436
	13. 3. 1 <i>Legato y silencios</i> (437)	
	13. 3. 2 <i>Legato y acentos</i> (438)	
13.4	<i>Compás y figuración</i>	439
 CONCLUSIONES PRAGMÁTICAS Y NUEVOS ITINERARIOS 		
1.	<i>La representación de la música y el lenguaje</i>	449
2.	<i>Los significados cinéticos</i>	454
3.	<i>Los significados implícitos</i>	457
4.	<i>Nuevas perspectivas</i>	462
Referencias bibliográficas	469

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La creatividad teórica suele proceder de quienes piensan sobre los objetos de una ciencia con los puntos de vista de otra.

M. Martín Serrano.¹

1. La partitura

La música es un arte cuya forma se desarrolla no en el espacio sino en el tiempo: su característica básica, como la del lenguaje, es la discursividad. *“La dimensión arquitectónica exige el desplazamiento total – y a veces fatigoso – del espectador. La pintura propone otros itinerarios de tamaño menor: los recorridos visuales por su superficie. Y también los alejamientos y acercamientos sucesivos que permiten abarcar desde el más pequeño detalle hasta la totalidad de la composición”*. Si nos adentramos en el hecho de la lectura, nos encontramos en una dimensión temporal, en un antes y un después; sin embargo, *“nos detenemos, repetimos una frase, retornamos a una página anterior o – sin decirlo a nadie – saltamos líneas hacia el desenlace”*. Así, todas estas realidades *“se ofrecen a nuestra inteligencia con la misma disposición de un paisaje en el que es forzoso adentrarse: un viaje (no exento de pérdidas) a través de territorios estáticos a los que sólo nuestro tránsito arrancará su sentido”* (Téllez, 1981: 6-7). Con la música ocurre el fenómeno opuesto: no la recorremos, sino que viene a nosotros, a nuestros oídos, sin que podamos detenerla o aislar alguno de sus rasgos; es ella la que nos impone su tiempo. No es material, es temporal; no es estable, sino efímera.

¹ En el Prólogo a *Evolución y técnica* de A. Leroi-Gourhan. Madrid: Taurus, 1988, p. VII.

La realidad ineludiblemente temporal de la música, que se extingue a la vez que va naciendo, trae consigo la exigencia de que su producción tenga lugar una y otra vez: tenemos que volver a crear la música en cada ocasión en que, como objeto artístico, queramos gozar de ella. En este aspecto, las exigencias que la música plantea coinciden con las de otras expresiones artísticas como el teatro o la danza, frente a otras más, como la pintura o la escultura, que crean objetos capaces de vencer las limitaciones del tiempo. El hecho de que la música solo pueda existir en la medida en que sea capaz de materializarse en sucesivas – y distintas - reencarnaciones supone un serio problema para la estética en su tarea de delimitación del concepto de “obra de arte musical”. En este sentido, resulta crucial la distinción de Nelson Goodman entre artes *autográficas* y *alográficas*; las primeras se definirían como aquellas que producen objetos en los que “la distinción entre original y copia es significativa” (1976: 130).² El rasgo básico de una obra de arte autográfica es que es, por definición, irrepetible. Así, mientras en algunas artes el ejemplar *es* la obra de arte, en otras, según la concepción de Goodman, solo podemos calificar de este modo al *tipo* o *clase* de todos los ejemplares posibles que cumplan con los requisitos que ese determinado tipo o clase establece: por eso pueden falsificarse *La Gioconda* o una escultura de Rodin, pero no el *Quijote* o la Sinfonía “Linz” de Mozart.³

De este planteamiento dicotómico de Goodman se sigue que aquellas artes que se desarrollan en el tiempo o cuya producción no es individual necesitan de una *notación*, a modo de instrucciones de fabricación o planos de construcción, que fije

² Esta formulación resulta poco operativa aplicada a la música o a las artes escénicas en general, por cuanto aquí los conceptos de *original* y *copia* no son pertinentes: las distintas interpretaciones de una obra musical no son “copias” de original alguno, como tampoco lo son las distintas representaciones de una obra teatral. Resultaría más clarificador, si pretendemos que estos conceptos puedan ser de aplicación también para las artes que se desarrollan en el tiempo, acudir a la distinción peirceana entre *tipo* y *ejemplar*, y definir la obra de arte autográfica como aquella que posee un único *ejemplar* o, mejor, aquella producción humana en la que *tipo* y *ejemplar* coinciden. Además, el concepto de *ejemplar* parece convenir más que el de *copia* en su asociación con el término “alográfico” por cuanto consigue poner en primer plano su carácter de *variante* (del mismo modo que lo hacen otros términos habituales en lingüística como “alófono” o “alomorfo”). De este modo evitamos, de paso, la confusión entre *arte autográfico* o *alográfico* con *obra de arte autográfica* o *alográfica* que creemos apreciar en algunos párrafos de Goodman: una obra de arte (una representación teatral, una interpretación musical), en tanto que suceso individual, no puede ser sino autográfica por cuanto contiene ineludiblemente elementos “densos”. Sin embargo, un arte sí puede ser alográfico en tanto que permita la producción de distintos ejemplares que puedan ser considerados como genuinos. Un caso particular parece ser el de la literatura, en el que, como Goodman señala (p. 131), “los textos han acabado suplantando a las representaciones orales como objetos estéticos primarios”.

³ Peter Kivy escribió, como respuesta a Goodman, un interesante artículo titulado *Cómo falsificar una obra musical* (en Kivy, 2005: 273-278), pero las condiciones que establece para que tal hecho fuese posible son tan extremas que el artículo, más que un manual práctico de cómo delinquir, es simplemente un brillante ejercicio de agudeza intelectual por parte del autor.

las condiciones que se deben cumplir para la elaboración de los distintos ejemplares de una determinada obra. En el caso de la música, ¿cuál es nuestro manual de instrucciones, nuestros planos de construcción para poder hacer efectivos una y otra vez los sonidos que otro ha ideado? Se necesita de una realidad permanente que nos permita saber qué hay que hacer para poder reconstruir esa determinada serie de variaciones en la presión acústica (pues la música, como sonido, no es otra cosa) que constituye una obra musical. Así, para posibilitar la permanencia de la obra de arte sonora, el hombre ha creado un orden de equivalencias entre realidades sonoras y signos gráficos, y lo ha hecho de un modo sistemático: ha elaborado un código. El conjunto de todos los signos de ese código, impresos en papel, que son de algún modo el reflejo, la equivalencia, de una realidad sonora total, es lo que conocemos con el nombre de *partitura*.

Así, la partitura se nos presenta como una entidad dotada de una doble finalidad: (i) la de ser un dispositivo de almacenamiento de datos sobre un determinado objeto sonoro, y (ii) la de constituir el vehículo sígnico de la comunicación que se establece entre el compositor (el emisor del mensaje) y el intérprete (el receptor de ese mensaje), quien utilizará los datos gráficos que se presentan a su vista para reconstruir el objeto sonoro que el emisor ha elaborado o imaginado. Además de esa doble finalidad, la partitura se nos presenta también con una doble naturaleza: (i) como una realidad *sistemática*, abstracta, el código básicamente común a todos los medios instrumentales y básicamente estable a lo largo del tiempo; (ii) como una realidad *pragmática*, en tanto que se actualiza cada vez que un intérprete acude a ella para reproducir la música que expresa.

Estas dos naturalezas nos remiten a perspectivas diferentes dentro del universo de los signos.

2. Entre Semiología y Semiótica

Desde que una ciencia de los signos fuera planteada de un modo prácticamente simultáneo (aunque independiente) por Saussure y Peirce, el problema de su campo de aplicación ha sido motivo de constante controversia (Znepolski, 1994: 3-34; Eco, 1968 y 1976), cosa totalmente lógica tratándose de una “nueva” ciencia cuyo objeto

parece recorrer todos los aspectos de la vida social, y que aparece de un modo u otro en todos los ámbitos del conocimiento, sea este científico, técnico o humanístico.

Si históricamente no ha existido un acuerdo general sobre qué conjunto de objetos debería ser su campo de estudio, ello es debido fundamentalmente a que tanto la nueva *Semiología* propuesta por Saussure como la *Semiótica* peirceana, inserta esta última como un nuevo eslabón en esa historia de las teorías filosóficas del signo que va desde Aristóteles y los estoicos hasta Locke, planteaban objetos y territorios muy diferentes entre sí. Lo que Saussure entendía por *signo* era muy distinto a lo que entendía Peirce: mientras el primero estaba interesado en los *sistemas de signos*, la semiótica de raíz peirceana se mostraba dispuesta a acoger como “signo” a cualquier realidad en la medida en que esta apareciera como vehículo para el establecimiento de procesos de *semiosis*; ⁴ si, para Saussure, el signo es una entidad bifacial, para Peirce tiene una naturaleza triádica; si para el primero el signo es básicamente un instrumento de comunicación, para el segundo es una realidad omnipresente hasta el punto de afirmar que no tenemos capacidad de pensar sin signos; si para Saussure el lenguaje humano es el espejo en el que deben mirarse los demás sistemas de signos, este lenguaje humano no tiene ningún protagonismo especial en la obra de Peirce. Aunque podríamos seguir ampliando este catálogo de diferencias, creo que lo dicho es suficiente para mostrar cómo el postular la equivalencia entre *Semiología* y *Semiótica* ⁵ no puede sino crear malentendidos, por cuanto supone dar la espalda a la historia de esos términos, y la historia de una palabra constituye, en última instancia, su significado. La antigua controversia entre la *Semiología de la comunicación* y la *Semiología de la significación*, por ejemplo, surge del intento de cruce de ambos ámbitos, cuando se intenta analizar mediante herramientas propias de la lingüística saussureana (es decir, como *sistemas de signos*) lo que no son sino objetos semiotizados a los que difícilmente se les podría encontrar acomodo dentro de un sistema estable de oposiciones.

La escritura de la música se nos presenta, en principio, como un verdadero *sistema* de signos diseñado como instrumento de comunicación, lo que nos situaría en el

⁴ Así lo señala Benveniste: “Para Saussure, a diferencia de Peirce, el signo es ante todo una noción lingüística, que más ampliamente se extiende a ciertos órdenes de hechos humanos y sociales. A eso se circunscribe su dominio. Pero este dominio comprende, a más (sic) de la lengua, sistemas homólogos al de ella” (1977 I: 52).

⁵ Como ocurrió en 1969 en el seno de la *International Association for Semiotic Studies – Association Internationale de Sémiotique*, de donde partió la primacía actual del término “semiótica”.

corazón mismo de la semiología saussureana. Con esta afirmación no hacemos un juicio valorativo, sino de carácter meramente topológico: supone solamente señalar que se encuadra dentro de ese conjunto de sistemas de comunicación no lingüísticos (como el de las señales de tráfico o el del código náutico de banderas) que fue el primer objeto de atención de los semiólogos post-saussureanos; pero, al contrario de lo ocurrido con los otros casos citados, su estudio bajo esta perspectiva no ha sido llevado a cabo de un modo sistemático, al menos dentro de nuestro ámbito geográfico-cultural.

Las razones de esta falta de interés por parte de los semiólogos pueden ser varias. Es indudable que la música propiamente dicha es un objeto mucho más interesante que su representación gráfica. Mientras que la primera sigue siendo un problema sin resolver dentro del ámbito de las ciencias humanas (lo que la hace poderosamente atractiva para el estudioso), la segunda se nos aparece de entrada como un objeto de extrema sencillez, algo que los niños aprenden en las escuelas elementales sin demasiado esfuerzo en unos pocos meses.⁶ Así, el semiólogo interesado por las cuestiones musicales se sentirá tentado por el reto intelectual antes que por el objeto sencillo que, en principio, parece no plantear problemas;⁷ y el músico, acostumbrado a solucionar los problemas de exégesis textual acudiendo a las tradiciones interpretativas, a lo enseñado por sus maestros o a la pura intuición, tampoco se planteará el texto musical como un problema semiológico.

Pero, como veremos, los planteamientos de la semiología saussureana no resultan suficientes para ofrecer una explicación completa de lo que una partitura musical puede llegar a albergar. Un código de signos puede presentar diversos grados de fuerza, en función de su modo de significar y del nivel de estabilidad y univocidad

⁶ El filósofo Gerard Vilar, en su prólogo a los escritos musicales de T. W. Adorno, se muestra extraordinariamente claro al respecto: “Si hay un objeto con el que la filosofía se ha dado persistentemente de bruces en una humillante demostración de impotencia, ése es la música. Si hay un área de la filosofía cuyo balance hasta hoy se salda con el más estrepitoso y completo fracaso, es la filosofía de la música (...) Como un chimpancé hojeando *La Divina Comedia*, el filósofo se rasca la cabeza y el sobaco sin conseguir apenas algún resultado más allá de cuatro obviedades y lugares comunes. Cuando uno echa un vistazo a algunas de las historias de la filosofía de la música más esforzadas, no logra desprenderse de la impresión de que casi todo lo que encierran es palabrería y retórica sofística”. (T. W. Adorno, *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 10).

⁷ Esta ambición intelectual, perfectamente legítima, por los aspectos más problemáticos, fronterizos o llamativos de la investigación queda perfectamente retratada en la afirmación, un tanto despectiva, de Roland Barthes: “Hasta ahora la semiología se ha ocupado tan sólo de sistemas de signos harto restringidos, como, por ejemplo, el Código de Circulación” (1971:13).

que presenten las relaciones que se establecen entre las unidades del plano de la expresión y las unidades del plano del contenido. No cabe duda de que la escritura de la música se nos aparece como poseedora de un alto nivel de fortaleza en este sentido. Sin embargo, hay una serie de evidencias que muestran que esa fortaleza presenta fisuras, que no es inexpugnable. Aquí partimos de la evidencia empírica de que, en muchos casos, el objeto sonoro que los intérpretes construimos a partir de una partitura no se corresponde exactamente con los datos que en ella se nos ofrecen codificados según las reglas que el código tiene establecidas y que están recogidas por la Teoría Musical. Si, por un lado, es perfectamente entendible que interpretaciones que presenten cierto tipo de divergencias con respecto a la partitura den como resultado objetos adulterados (y que, como tales, no pueden ser admitidos como ejemplares autorizados de la *obra* que esa partitura representa), resulta mucho más difícil de explicar el hecho, indudable, de que otras muchas interpretaciones, distintas entre sí, se separen también en mayor o menor grado de algunos de los aspectos que parecen estar prescritos por el texto y sean, sin embargo, culturalmente admitidas como ejemplares genuinos, incluso admirables, de aquella obra musical de la cual esa partitura se nos presenta como significante; y un hecho aún más paradójico es que pueda darse el caso de una construcción sonora que, cumpliendo estrictamente con las condiciones que la partitura prescribe, aparezca como un ejemplar de esa obra no admisible culturalmente o, al menos, se presente a nuestra recepción como estéticamente inaceptable: es lo que sucedería con un gran número de textos musicales si se le aplicase una lectura digital por medio de un ordenador. ¿Se puede concluir de esto que una partitura tiene capacidad de mentirnos?

Lo que estos ejemplos nos muestran es, de entrada, que la escritura musical mantiene una relación problemática con la música como puro objeto sonoro, de tal modo que una descripción semántica del significado de los signos del código no es suficiente para obtener una explicación satisfactoria acerca de cómo se produce la auténtica comunicación de los objetos musicales. El código de la escritura musical no posee el grado de fortaleza necesario para ello. Umberto Eco (1977: 149) habla de los códigos como de entidades “rígidas”: cualquier sistema de equivalencias establecido por un código sería “una forma esclerotizada de semiosis”, que, según él, se verificaría plenamente solo en las semias sustitutivas; las semias sustitutivas serían, así, el ejemplo paradigmático de un código “fuerte”. Pero es evidente que una partitura musical no es una simple semia sustitutiva, es decir, un sistema que, en virtud de

necesidades prácticas, traduce digitalmente unos signos a otros signos que poseen respecto de los primeros una distinta *sustancia de la expresión*. Los signos gráficos mediante los que se comunica la obra musical no son signos de signos, sino signos que expresan ciertos rasgos de una realidad *densa*. Y ningún código que exprese una realidad *densa* puede hacerlo sin amputar parte de aquello que pretende expresar. Si las semias sustitutivas pueden ser explicadas de un modo suficiente atendiendo a los aspectos sintáctico y semántico de su sistema sígnico (esto es, con una simple descripción del código), los sistemas más complejos, como el lenguaje humano, no pueden ser agotados con una descripción que se detenga en estos niveles. Aquí defenderemos que la escritura musical formaría parte de este segundo tipo de sistemas.

Cuando una descripción *sistemática* no resulta suficiente, los puntos de vista de la Semiótica nos abren su campo de posibilidades. Charles Morris, en *Fundamentos de la Teoría de los Signos*, dejó establecido que en todo proceso de semiosis, además de una “dimensión sintáctica” (la relación formal de los signos entre sí) y una “dimensión semántica” (la relación del vehículo sígnico con su *designatum*), puede identificarse una “dimensión pragmática”, aquella que establecen los signos con sus *intérpretes*.⁸ Es decir, en la concepción de Morris existe, más allá del nivel semántico, un terreno que explora no ya las relaciones abstractas del sistema sino las realidades de los actos comunicativos concretos, y que está dedicado a contemplar e intentar dar respuesta a todo aquello que no puede ser explicado recurriendo a lo previsto por el código. Aunque esta concepción de la pragmática no es la generalmente admitida en la actualidad, fue Morris quien inició el camino que ha llevado a la pragmática a hacerse cada vez más presente en los estudios sobre el lenguaje, presencia que ha ido haciéndose más decisiva en la medida en que esta disciplina era capaz de poner en entredicho el *modelo del código* como método explicativo válido para la descripción de los procesos comunicativos humanos (Sperber y Wilson, 1994: 13 y ss).

⁸ Estas tres dimensiones surgen de las relaciones que establece exclusivamente el *vehículo sígnico*: quedan fuera las relaciones de los *designata* entre sí (que serían objeto de la noología), de los *intérpretes* entre sí (objeto de una Antropología o una Teoría de la Acción) y de los *designata* con los *intérpretes* (asunto este, el de la relación entre mundo e ideas, que ha constituido uno de los más fructíferos capítulos de la filosofía occidental).

En la actualidad ya no se pone en cuestión la complementariedad existente entre el estudio semántico de las unidades sónicas de un sistema de significación y el de una pragmática de los enunciados que contemple los procesos comunicativos:

No se puede pensar en el signo sin verlo de alguna manera caracterizado por su destino contextual, pero no se puede explicar porqué alguien comprende determinado acto lingüístico si no se analiza la naturaleza de los signos que dicho acto contextualiza. El desplazamiento de la atención desde los signos hacia el enunciado reitera sólo lo que ya se sabía por sentido común, a saber, que todo sistema de significación se elabora con objeto de producir procesos de comunicación. Enfocar uno de los dos problemas no significa eliminar el otro, que permanece en segundo plano; en cualquier caso, significa postergar su solución, o suponer que ya existe. (Eco, 1990: 34).

Así, la pragmática se nos presenta hoy no como un componente más de la teoría del lenguaje, semejante a la fonología, la morfología o la sintaxis (lo que era, aunque desde otros presupuestos, el planteamiento de Morris), sino como una *perspectiva* desde la que es posible observar cualquiera de los aspectos de la estructura del lenguaje (entre otros, Reyes, 1994; Schieben-Lange, 1987; Escavy, 2008 y 2009).⁹

3. El objeto

El trabajo que presentamos se propone utilizar algunos de los principios conceptuales de la pragmática lingüística y algunas de sus herramientas metodológicas para el estudio de los textos musicales; más concretamente, pretendemos demostrar la utilidad de tales principios y herramientas en el análisis de todos los niveles de significación que podemos encontrar en caso de la escritura pianística.¹⁰

⁹ Aunque existe otra corriente de opinión que mantiene la línea de filiación morrisiana que considera la Pragmática como una facción desgajada de la Semántica: García-Carpintero (1996: 14) afirma que “la distinción interesante, si queremos disponer de una taxonomía razonable de las tareas explicativas relacionadas con el lenguaje, es la distinción entre fenómenos semánticos convencionales (de que se ocuparía la semántica) y fenómenos semánticos no convencionales (de que se ocuparía la pragmática)”; María Victoria Escandell (1996: 39), en el mismo sentido, propone la ecuación Pragmática = Significado – Semántica.

¹⁰ El término *escritura pianística* es usado en el ámbito musical para referirse, al menos, a tres realidades diferentes: (i) a todo texto musical destinado a ser hecho efectivo por medio del piano; (ii) a aquella escritura que refleja una elaboración de la música que se adapta bien a las características del piano como instrumento (en este sentido, una escritura “no pianística” o “poco pianística” sería aquella que, si bien está destinada al piano, resulta sin embargo incómoda de realizar o poco acorde con la naturaleza y posibilidades del instrumento o de los instrumentistas); (iii) podemos hablar también de la escritura pianística de un autor determinado para referirnos a los rasgos particulares de su hacer musical en esa encarnación instrumental, a sus idiomatismos; basándonos en esta acepción,

Cuando un compositor utiliza el código general de la escritura de la música para expresar por su medio los sonidos que conformarán una determinada obra musical (que se encontrará inserta en un ámbito histórico-estilístico preciso, que habrá de ser hecha efectiva a través de un medio instrumental determinado, etc.), este código se ve sometido a un conjunto de tensiones, expansiones y constricciones derivadas de las características, posibilidades y limitaciones que presenta todo ese conjunto contextual. Es fácil comprobar cómo, en su uso específico, y al igual que ocurre en el lenguaje, algunos de los signos que expresan la música ven aumentada su capacidad significativa en relación a la que estaba prevista en el código general, cómo otros han desplazado su significado en mayor o menor medida respecto del que allí tenían asignado, o cómo otros, por fin, lo han cambiado por completo. Nuestro objeto último es explorar la posibilidad de que todos esos problemas textuales y los procedimientos mediante los cuales son solucionados en su recepción, en el caso de la música para piano, puedan ser reformulados en términos de una teoría pragmática. La razón de acudir a una disciplina como la Pragmática, que se ha desarrollado hasta ahora casi en exclusividad como *pragmática lingüística*, es obvia. Si los estudios sobre el lenguaje, la rama más desarrollada del gran árbol semiológico, “la actividad significativa por excelencia” (Benveniste, 1977), han desarrollado un gran campo de métodos, enfoques y procedimientos analíticos para el estudio de su objeto, el plantear que al menos algunas de estas aportaciones de filósofos, psicólogos y lingüistas al conocimiento, epistemología y análisis de las relaciones entre *lenguaje* y *mundo* puedan también ser usadas como herramientas metodológicas válidas para el estudio de esta otra rama del mismo árbol, sin duda mucho más modesta, que se ocuparía de las relaciones entre *partitura* y *música*, no solo es una hipótesis intuitivamente razonable sino, como señalaremos, una exigencia metodológica inexcusable.

Siempre es arriesgado adoptar términos disciplinariamente unidos a un ámbito concreto del conocimiento para ponerlos al servicio de otro; Calabrese (1987: 133) define este proceder como “una de las más deterioradas constantes de la crítica”. Y la lingüística ha sido uno de los focos de exportación metodológica y terminológica más explotado: su auge a lo largo del último siglo llevó a muchos estudiosos a ver

podemos comparar la escritura pianística de diversos compositores e incluso proceder a una historia de su evolución. En este trabajo, salvo que expresamente se señale otra cosa, lo usaremos en el sentido más general que hemos descrito en (i).

“lenguajes” por todos sitios y, muchas veces sin el suficiente rigor crítico, una enorme cantidad de hechos fueron observados en tanto que signos, y se ha pretendido someterlos a un sistema de oposiciones en la más ortodoxa concepción saussureana. El lastre de esa moda sigue estando presente aún hoy, sobre todo en el mundo de los hechos artísticos.

La Semiología fue tal vez la primera disciplina que se vio sometida a esa primacía lingüística. Roland Barthes afirmaba en 1964 que “el saber semiológico no puede ser actualmente más que una copia del saber lingüístico” (1990: 20). Más que discutir si esa afirmación puede seguir manteniéndose en la actualidad, nos interesa contemplar el fondo del asunto: lo que Barthes puso de manifiesto en sus *Eléments de sémiologie* fue que la lingüística (y, en particular, la lingüística estructural) había puesto sobre la mesa toda una serie de conceptos analíticos que no podían considerarse como específicamente lingüísticos, sino que, por el contrario, parecían instrumentos capaces de constituir un modelo operativo válido para el análisis de un conjunto más amplio de sistemas.¹¹ Parece perfectamente razonable sostener la hipótesis de que *todo aquello que ha sido elaborado para el estudio de las especificidades del lenguaje en relación a otros sistemas semiológicos podría ser usado por cualquiera otro de los sistemas de comunicación humanos para probar su propia especificidad*. En el caso específico de la Pragmática, es frecuente encontrar todavía la afirmación de que se trata de una disciplina “joven”. Pero tal vez posea ya la madurez suficiente como para empezar a “salir de casa”, abandonar su *habitat* natural, el lenguaje humano, e iniciar la exploración de nuevos territorios donde también podría desarrollarse.

4. Justificación

La tarea que hemos señalado y la metodología que proponemos se nos imponen desde una triple perspectiva: (i) como una posibilidad teórica; (ii) como una exigencia histórica; y (iii) como una necesidad metodológica.

¹¹ Opinión que comparte, entre otros, alguien tan alejado de los planteamientos barthesianos como Prieto, quien ha dejado escrito que “los problemas referentes a las distinciones entre lengua y habla (...) podrían volver a ser discutidas, de manera perfectamente análoga, sustituyendo por los términos *código* y *actividad comunicativa* los de *lengua* y *habla*” (1977a: 121).

(i). El compositor que elabora una partitura como parte del proceso de creación musical se convierte en el *emisor* o *fuentes* de un *mensaje* o *señal*, de modo idéntico al del hablante que emite un mensaje lingüístico; ambos se colocan en el punto inicial de cualquiera de los clásicos *esquemas de la comunicación* que, desde Shannon y Weaver, y con distintas formulaciones, abren todos los tratados de lingüística general y de teoría de la comunicación. Y, tras esta analogía fundamental, surgen otras y otras más, hasta llevarnos a la conclusión de que “la música reproduce el sistema formal del lenguaje” (Téllez, 2010), aunque, al menos en principio, se mantenga al margen del aspecto referencial, del campo del significado; las constantes concomitancias entre la lengua natural y la escritura musical son una invitación a mirar a esta última desde una perspectiva distinta, aquella que surge de muchas de las ideas, procedimientos analíticos y metodologías con los que se ha buscado explicar el lenguaje humano.

(ii) Más que como una simple posibilidad, la confrontación del lenguaje con otros sistemas de comunicación se ha planteado históricamente como una *exigencia*. La *Semiología*, en el momento en que Saussure la postuló, era una casilla vacía del ámbito de la ciencia (lugar al que aspiraba el conjunto de los estudios humanísticos, en un momento dominado por el positivismo) que estaba llamada a ocuparse con el estudio en concreto de los *sistemas* de signos, dentro de los cuales la lengua se postulaba como el más importante de todos: pero “si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que empezar por considerarla en lo que tiene de común con todos los demás sistemas del mismo orden”, de modo que estos “aparecerán a otra luz, y se sentirá la necesidad de agruparlos en la semiología y de explicarlos por las leyes de esta ciencia” (Saussure, 1979: 62). Benveniste recoge esta exigencia, aunque sin enfatizar la primacía lingüística: “No menos que los sistemas de signos, las relaciones entre dichos sistemas constituirán el objeto de la semiología” (1977-I: 54). Como miembro de pleno derecho de ese dominio,¹² una *semiología de la escritura de la música* se justificaría por el simple hecho de existir (Eco, 1968).

A la posibilidad y la exigencia que hemos visto en (i) y (ii) se añade una tentación irresistible, cuando observamos que muchos de los problemas que surgen a la hora de

¹² Para la cuestión de si la semiología constituiría un *dominio* (un campo de investigaciones no unificado) o una *disciplina* (ámbito de conocimiento con un objeto concreto y un método unificado), vid. Eco (1968: 13 y ss; 1977: 29).

entender adecuadamente lo que una partitura nos dice coinciden con los desajustes que encontramos al comparar el uso práctico de una lengua con las razones abstractas que determina su gramática, precisamente el punto de inicio y el campo de actividad principal de esa disciplina que llamamos *Pragmática*. La necesidad de una perspectiva pragmática aplicada a la escritura de la música se verá justificada en la medida en la que seamos capaces de mostrar cómo en ocasiones la información que el compositor ofrece al intérprete va más allá de lo que los signos que ha puesto en la partitura denotan de un modo general: como hemos señalado, el compositor puede utilizar los signos del sistema de notación para llevar al receptor a inferir ciertos aspectos del objeto musical que el código en sí no es capaz de mostrar o no lo hace con la claridad suficiente, y es posible identificar una serie de mecanismos textuales que permiten que algunos de esos signos puedan ver modificada su significación en función de ciertas condiciones de uso, lo que supone el establecimiento de toda una serie de significados secundarios o derivados que, si bien raramente aparecen consignados en los tratados de teoría musical, son, sin embargo, conocidos o, al menos, intuitos por un intérprete medianamente experto.

Así llegamos a la tercera de nuestras exigencias; el estudio de la partitura desde esta perspectiva se nos presenta (iii) como una necesidad metodológica, la de identificar, caracterizar e intentar sistematizar de un modo adecuado esas diversas estrategias que la partitura pianística utiliza para ofrecer más información o una información distinta de la prevista por las reglas sintácticas y semánticas del sistema signico, y explorar los mecanismos por los que somos capaces de descifrar adecuadamente la información que la partitura nos ofrece por medio de procedimientos que en ocasiones se nos presentan como marginales o no estrictamente regulados.

En otro orden de cosas, encontramos una razón más que justificaría la realización de un trabajo como este: su novedad. Ya hemos señalado la falta de presencia de la escritura de la música en el *corpus* de los estudios semiológicos (i), pero esta ausencia se observa también en otros ámbitos donde resulta, si cabe, más llamativa: (ii) los estudios sobre los sistemas de comunicación gráficos y (iii) los estudios musicológicos.

(i) Ha sido la música, y no su escritura, la que ha merecido una enorme dedicación por parte de la denominada *semiótica musical* o *semiología de la música*; en general, la semiótica musical parte de la idea de una cierta equivalencia entre música y

lenguaje (relación que puede presentar distintos grados de *fuerza*: desde la afirmación de que la música *es* un lenguaje hasta otras más débiles como que la música *es como* un lenguaje o que en ocasiones parece funcionar como tal), con lo cual siempre acaba tropezando en la misma piedra: en el muro, hasta ahora infranqueable, del *significado*. Wittgenstein nos ha enseñado los riesgos de tomar como problemas genuinos lo que no son sino problemas del lenguaje con el que nos referimos a las cosas: pese a ello, muchos filósofos siguen dando vueltas al tópico del “significado” de la música; nuestra postura es que la música no puede ser *signo*, al menos en el sentido que este término tiene en el estructuralismo canónico (saussureano), por carecer en general de la transitividad que es su característica básica, es decir, por carecer, al menos de un modo sistemático, de esa “segunda cara” que, según el pensamiento estructural, todo signo posee, la del significado. Las analogías y concomitancias que, sin duda, existen entre lenguaje y música se encuentran confinadas en la “cara” significante de este.

(ii) Resulta llamativo el hecho de que ninguna de las clásicas historias de la escritura dedique una sola línea a la escritura musical.¹³ Este incomprensible olvido no es obstáculo para que podamos extraer de ellas datos y conclusiones operativos para nuestro campo. La escritura musical es una emanación de la escritura del lenguaje: los primeros signos musicales aparecieron, a modo de excrecencias, al hilo de las palabras escritas, como un modo complejo y maravilloso de indicaciones prosódicas. Los rasgos más generales de la escritura musical (v.g. su dirección, su linealidad, las características tipográficas más generales, o gran parte de los procedimientos que aseguran la facilidad de su recepción) son los mismos que los de la escritura del lenguaje, y una semiología de la escritura musical deberá asumir, con total legitimidad, buena parte de lo que esa semiología de la escritura del lenguaje haya establecido como puntos de partida.

(iii) La Musicología, pese a que su etimología la describe como *ciencia de la música*, sí que ha centrado buena parte de sus esfuerzos en el sistema gráfico musical. Pero su interés se ha dirigido básicamente hacia los aspectos históricos y diacrónicos de este, y sus intereses y hallazgos más importantes podemos encuadrarlos en tres capítulos fundamentales: a) el de los problemas derivados de la pérdida del valor referencial de ciertos signos: partituras elaboradas en épocas históricamente lejanas presentan en

¹³ Por ejemplo, Cohen (1958), Gelb (1976), Gaur (1990) o Ruiz (1992).

ocasiones signos cuyo significado exacto se nos escapa o aparece ante nosotros de un modo confuso a consecuencia de la ruptura del hilo conductor de las tradiciones interpretativas vigentes en el momento de la creación (que son las encargadas de asegurar el conocimiento por parte de los receptores de los significados del código, de mantener vivo para ellos al menos ciertos elementos del entorno cognitivo del emisor-compositor); b) el de la explicación de las diferencias de significado que algunos de los signos han poseído según las distintas escuelas nacionales, regionales o incluso según el idiolecto particular de cada autor en unos momentos en los que la música y su escritura carecían de ese estatus de *lenguaje universal* del que ha gozado en los últimos dos siglos y medio; c) el de la descripción de los procesos evolutivos que ha sufrido el código gráfico.¹⁴

Lo que aquí nos proponemos es algo totalmente distinto: frente a los planteamientos diacrónicos, presentaremos una visión sincrónica de la escritura de la música para piano; frente al estudio de la evolución del significado de los signos, nos interesaremos por su posible polivalencia no según los diferentes contextos históricos sino según el propio contexto. Así, lo novedoso de nuestro planteamiento es que dejamos de lado tanto el tópico semiológico de la relación entre música y lenguaje como el tópico musicológico de la evolución histórica de los signos musicales para centrarnos en la posible comunión de fines y medios existente entre lenguaje y partitura: si el lenguaje, de algún modo, aprehende el mundo para poderlo comunicar, vamos a intentar explorar cómo la partitura aprehende la música con el mismo fin, y cómo interpela al intérprete para dirigir su acción.

5. Límites

1) ¿Por qué la elección en concreto de la escritura pianística? Si el código de signos mediante el cual se escribe la música ofrece una serie de reglas generales que son válidas para todos los medios instrumentales mediante los que esta pueda expresarse, gran parte de lo que aquí podamos señalar referente a los aspectos morfosintácticos o

¹⁴ Algunos de los estudios que presentan esta perspectiva diacrónica en el caso concreto de la música para teclado son los clásicos de Dart (2002) y Ferguson (2003), así como el más divulgativo de Dorian (1986). Para una visión general de la historia de la notación musical, vid. Sadie (1991).

semánticos de los signos que expresan la música para piano podría ser generalizado, y resultar igualmente válido para la escritura de cualquier otro instrumento. Pero un acercamiento a los hechos comunicativos concretos, al ámbito específico de las *preferencias*, exige tratar por separado la escritura de cada realidad instrumental: porque ningún instrumento utiliza la totalidad de herramientas que el código ofrece, sino sólo distintas porciones de este, aquellas que son necesarias a su naturaleza y adecuadas a sus posibilidades sonoras; porque cada instrumento puede tener signos privativos en función de esas características particulares; y porque lo que la partitura va a comunicar más allá del valor denotativo de los signos en el código formará parte fundamentalmente de esos aspectos particulares y distintos que las características de cada instrumento en particular determinan. Y hemos elegido el piano porque, al adentrarnos en las relaciones entre partitura y música, consideramos imprescindible que los objetos que vayamos a someter a revisión expresen un objeto musical completo (es decir, que incluyan combinaciones de todos los parámetros que musicalmente son pertinentes). En este sentido, la capacidad del piano para desarrollar los tres elementos que tradicionalmente se consideran como los constitutivos de la música - ritmo, melodía y armonía- y para llevar a cabo simultáneamente una pluralidad de líneas discursivas distintas hacen de él un microcosmos musical, el objeto pequeño y manejable capaz de contener, sin embargo, todo el universo de la música.

El piano ha sido, históricamente, *el instrumento del compositor*, el instrumento de trabajo idóneo del que los creadores se han valido para la elaboración de sus obras, con independencia de cual hubiese de ser la encarnación final de estas. Pero, además de la posibilidad de que los resultados que podamos obtener del estudio específico de esta escritura permitan ser generalizables a la escritura musical en general en mayor medida que los que se pudiesen obtener del estudio de otros instrumentos con menores posibilidades, la elección del piano se debe también a que este ha desarrollado a lo largo de la historia un inmenso repertorio específico, con sus propios idiomatismos – que, en principio, requerirían de signos exclusivos para ser expresados – y a que, pese a lo tardío de su aparición en la historia, ha protagonizado una espectacular proceso evolutivo, sometiendo al lenguaje gráfico que lo expresa a tensiones de crecimiento y transformación tendentes a conseguir que fuese capaz de transmitir nuevos conceptos.

2) La elección de la escritura pianística trae aparejada necesariamente la de un determinado estadio dentro de la evolución histórica de los procedimientos de representación musical. Los códigos cambian con el paso del tiempo, y el que describe la música no es una excepción. Pero estos cambios suelen ser mucho más lentos que los que tienen lugar en la realidad que reflejan, hasta el punto de que, incluso cuando son observados durante periodos de tiempo objetivamente extensos, los códigos tienden a aparecer ante nosotros como realidades inmóviles. Esta inercia es una necesidad inherente a su función: en tanto que acuerdos sociales, resulta imprescindible para que puedan cumplir con su misión de transmitir información.¹⁵ Ello no constituirá un problema en tanto los objetos nuevos que el código deba traducir estén contruidos con los mismos materiales básicos con los que se han construido los anteriores: en nuestro caso, esos materiales básicos son simplemente los sonidos definidos en cuanto a su afinación, que se combinan en un determinado esquema temporal y que se relacionan mediante oposiciones tímbricas y diferencias dinámicas.

Así, el sistema gráfico ha sobrevivido a las transformaciones radicales de la sintaxis musical (como el paso de la *modalidad* a la *tonalidad*, y el de esta al *dodecafonismo*) por cuanto la escritura no reflejaba un determinado modo de ordenación del material sonoro o características formales de ningún tipo, sino sólo los elementos últimos de la construcción musical: los sonidos, o, más precisamente, algunos de sus rasgos constitutivos. Esto permite que realidades estéticas tan distintas como una *Pasión* de Bach y la *Noche transfigurada* de Schönberg se expresen mediante partituras llamativamente similares, en las que se usan unos mismos paradigmas sígnicos, con un valor constante en cuanto al significado de la mayoría de sus elementos y con unas similares reglas de combinación. La permanencia de los elementos constructivos terminales en la evolución de la música es la que permite la existencia, como entidad unitaria, de una *escritura musical occidental tradicional*, realidad para la que Cole (1974) utiliza la denominación de *escritura ortocrónica*. Esta notación ortocrónica ha demostrado poseer una ductilidad tal que ha podido ser vehículo

¹⁵ La literatura del pasado refleja mundos radicalmente distintos al nuestro y usa un lenguaje que en gran medida puede no ser el mismo que encontramos en un narrador actual, a pesar de lo cual conseguimos leerla y entenderla sin dificultad por cuanto el código que allí se usa es básicamente el mismo que hoy poseemos. En el caso de la música, esta disfunción es especialmente llamativa por cuanto la tendencia a la permanencia del código se enfrenta aquí a la necesidad natural de toda expresión artística de crear en cada ocasión objetos nuevos.

sígnico, en la escritura pianística, tanto del refinamiento rococó de Mozart como de la introspección romántica de Chopin, de las alucinaciones de Schumann, del virtuosismo acrobático de Liszt, del simbolismo de Debussy o del maquinismo y la brutalidad expresionista de un Prokofiev. Solo bien adentrado el siglo XX entra en crisis la escritura ortocrónica, cuando esos elementos terminales de los que la música se había valido durante quince siglos para la elaboración de sus objetos (el propio concepto de sonido determinado, producido por la voz humana o por instrumentos diseñados *ad hoc*) son puestos en entredicho como elementos constructivos válidos para la elaboración de nuevas obras.¹⁶ Es entonces cuando aparecen partituras que, para representar realidades sonoras elaboradas con materiales diferentes, necesitan romper con el código tradicional de escritura.¹⁷ Nace un concepto de individualidad de la obra musical totalmente nuevo que se manifiesta en ocasiones en grafías asistemáticas (Karkoschka, 1972), lenguajes particulares de cada autor, incluso de cada obra, que no van a ser contemplados en este trabajo.

3) Todo texto gráfico se caracteriza, en primer lugar, por lo que se refiere a su confección, por su naturaleza de manuscrito o impreso. El texto impreso, a su vez, puede estar realizado mediante procedimientos en los que interviene la mano del hombre, la caligrafía (como es el caso del grabado o la litografía), o bien por procedimientos exclusivamente mecánicos o electrónicos (tipografía). La rápida escritura manuscrita de un autor, llena de elementos estrictamente individuales y característicos de su modo de escribir, irregular, asistemática y en muchos casos solo legible por quien la ha producido, se ve limada en primer lugar por la caligrafía: esta supone un primer paso en la sistematización de la escritura de los signos. La caligrafía intenta dotar a la grafía de los signos de ciertas dosis de regularidad y proporción, elementos indispensables para la claridad del texto y, por consiguiente, para la fluidez de su lectura. La tipografía supone un paso más allá en este proceso:

¹⁶ Así lo señala Schaeffer (1988: 21): “Las músicas más aventuradas de la época, al igual que las más primitivas, ya no sólo niegan la escala y la tonalidad, sino la primera de las nociones: la de nota musical, arquetipo del objeto musical, fundamento de toda notación, elemento de toda estructura melódica o rítmica”.

¹⁷ Esta ruptura se produce al hilo y como consecuencia de los movimientos de ciertas vanguardias que sitúan el centro de su objetivo estético no en la obra en sí sino precisamente en los procedimientos constructivos y en los materiales que conducen a la obra (cfr. Eco: 1968).

en tanto que simple versión mecánica de la caligrafía,¹⁸ garantiza en un texto determinado la igualdad de todos los ejemplares de un mismo signo, la regularidad de los espaciados y los interlineados o la exactitud de las proporciones allí donde estas sean pertinentes. Cuando aquí hablemos de escritura musical nos estaremos refiriendo básicamente a la *tipografía musical*. No nos interesarán las características particulares de la escritura de cada autor salvo en el caso de que detectemos que en ese proceso de depuración y clarificación que supone la imprenta se han producido modificaciones que entendamos que afectan de algún modo al significado del texto.¹⁹

4). Este hecho, el que trabajemos sobre obras editadas por medio de la imprenta y no sobre autógrafos o manuscritos, traerá consigo una limitación que es necesario señalar: no siempre vamos a tener la garantía de que la forma del texto que contemplamos sea responsabilidad exclusiva del compositor. Con frecuencia, sobre todo en épocas pasadas, los editores, sin duda movidos por nobles propósitos, modificaban algunos aspectos de la escritura del autor para que esta resultase más clara, para corregir lo que, acertada o erróneamente, consideraban errores de escritura o para adecuarse mejor a las normas gráficas que quizás no eran ya las mismas que cuando el texto fue escrito. Con ello alteraban aspectos del significante que en algún caso podrían ser portadores de algún tipo de información, y el problema es que esto lo hacían habitualmente sin dejar constancia en la edición de aquello que era de su cosecha. Es decir, ante la configuración de un determinado pasaje, salvo que hayamos podido revisar una edición facsímil, no tendremos la seguridad de que sea la forma que el autor había elaborado. En los textos musicales son frecuentes estos casos de “polifonía” enunciativa, en el sentido descrito por Ducrot (1982) y Bajtín. Sin embargo, el poder deslindar lo que es texto original de lo que es modificación del revisor, algo sin duda de enorme importancia para la musicología o la historia de la interpretación, resulta indiferente para nosotros: no afecta a la visión semiológica de un texto el que el emisor de una determinada forma significante sea uno u otro con tal que siga siendo, en todos los sentidos, una *forma significante*; el que esa información sea o no la que el compositor deseaba darnos es algo que en absoluto afecta a nuestro objeto.

¹⁸ De hecho, muchos de los sistemas tipográficos actuales (*uncial*, *carolina*, etc.) remiten a sistemas caligráficos previos (Gaur, 1990: 192).

¹⁹ Esto es lo que han hecho, por ejemplo, Mounin (1972) y Ruiz (1992) en sus análisis de las grafías de los significantes lingüísticos.

6. Desarrollo

Nuestro trabajo estará dividido en tres secciones principales, flanqueadas por una introducción y unas conclusiones. La primera, de carácter preliminar, estará dedicada, por una parte, a una exposición que pretende ser simple y resumida de los rasgos últimos, terminales, de toda obra musical, ya que es así como las partituras nos presentan fundamentalmente estas realidades complejas: a través de sus unidades mínimas; se tratará de una descripción pre-semántica de la música, previa a su consideración como *significado* de un sistema de signos en el que la partitura aparecería como *significante* (capítulo 1). En segundo lugar (capítulo 2), realizaremos una primera aproximación a la partitura contemplada como el resultado de la acción intencional de un emisor que busca con su elaboración algún tipo de propósito. Pretendemos mostrar que los diversos propósitos pragmáticos que pueden determinar su existencia *qua* acto – básicamente, el de representar un cierto estado de cosas y el de instituirse como vehículo de un proceso comunicativo- son parcialmente coincidentes (y, en todo caso, siempre compatibles metodológicamente) con algunos de los también diversos propósitos que podemos encontrar en las preferencias lingüísticas. Esta primera sección funcionará como un “a modo de” estado de la cuestión: dada la ausencia de precedentes para los planteamientos que vamos a abordar, nuestro punto de partida habrá de ser la consideración tanto del objeto como del modelo analítico, los dos mundos que pretendemos poner en relación, en sus aspectos más básicos.

La aplicación parcial de la teoría de los actos de habla a la escritura musical nos abrirá las puertas de la pragmática para este nuevo objeto. Pero, para aventurarnos en este nuevo territorio, deberemos tener unas esperanzas sólidamente fundadas de que tal camino resulte productivo. Es obvio que, para llegar a esa visión pragmática del texto pianístico que hemos señalado como nuestro objeto último, será preciso previamente examinar la escritura musical en general en tanto que *sistema de signos*. Como mínimo, tendremos que (i) demostrar que el código de representación no agota el objeto musical, sino que permite la existencia de campos de indeterminación en cuanto al significado de algunos de sus signos, con lo que habría aspectos de toda obra musical susceptibles de convertirse en nuevos elementos de contenido del sistema de representación; (ii) determinar qué signos del código tienen posibilidad de convertirse en portadores de información implícita adicional, y cuál es la naturaleza

de esa información. Estos proyectos exigen una caracterización semiológica básica del código de la escritura musical, a la que dedicaremos la segunda sección de este trabajo. No pretendemos ocupar el puesto de un manual de teoría musical: más que la exhaustividad en la descripción del código, nos interesará comprender su modo de funcionamiento y encontrar sus límites; queremos saber *qué es lo que una partitura nos dice* de un modo estricto, precisamente para poder definir el campo de aquello que no nos dice pero que, en ocasiones, será capaz de *mostrarnos*.

Esta búsqueda será realizada con la ayuda de algunas de las herramientas que la semiología de raíz saussureana ha elaborado para el análisis de los *sistemas* lingüísticos. Al acogernos a la perspectiva semiológica asumimos que, siguiendo los pasos que Saussure señala en el *Cours*, (i) habrá que deslindar nuestro objeto del resto de los sistemas de signos que forman el conjunto del dominio semiológico; (ii) habrá que determinar en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan; (iii) y, como ya hemos señalado, encontrar lo que pueda tener en común con los otros sistemas “del mismo orden” (Saussure, 1979: 62). En este sentido, analizaremos los distintos paradigmas de signos (capítulo 3) y sus relaciones, tanto a través del concepto martiniano de *articulación* como del modelo que Hjelmslev elabora en su *Glosemática* (capítulo 4); en el capítulo 5, dedicado a la sintaxis en un sentido amplio, veremos cómo se produce la disposición sintagmática del cuerpo significativo y las características específicas de su ordenación; en el 6 veremos cómo el aspecto más relevante de esta dimensión sintáctica es que la naturaleza directiva de la partitura pianística exige una conformación del significativo tal que pueda funcionar en su recepción de ese modo inmediato y “ciego” que, según Peirce, era característico de los *índices*. Por último, en el capítulo 7 (Semántica), veremos cómo este cuerpo significativo se relaciona con la realidad sonora, centrándonos sobre todo en lo que se refiere al grado de precisión con el que las características del objeto son recogidas por los signos.

Esta exploración de lo que sería una Gramática General de la escritura de la música, además de explicar los rasgos más esenciales del funcionamiento general del código, de su realidad como *diccionario* que contempla un significado estrictamente normativo y sistemático para los signos, nos dará cuenta de las limitaciones de esta perspectiva estrictamente denotativa de cara a explicar de un modo exhaustivo el objeto sonoro que extraemos de una partitura. Pero también nos mostrará cómo el

sistema de representación posee la ductilidad necesaria para, en ocasiones, seguir significando en otro nivel (capítulo 8).

Los capítulos de esta segunda sección funcionarán como las piedras situadas a lo ancho de un arroyo que permiten franquearlo; pisando sobre ellas podremos llegar, en la tercera sección, a la otra orilla, la del ámbito plenamente pragmático. Comenzaremos (capítulo 9) haciendo un recorrido por dos de los modelos pragmáticos más importantes que, tomando como objeto el lenguaje humano, ha producido la filosofía post-analítica: las aportaciones de H. P. Grice y las nuevas propuestas que, a partir de este, elaboraron Sperber y Wilson teniendo como eje el concepto de *relevancia* comunicativa. Tomaremos el concepto griceano de “implicatura” como base para elaborar una taxonomía que tenga en cuenta tanto a los distintos tipos de significados implícitos que podemos encontrar en las partituras pianísticas como a las distintas estrategias de las que el emisor dispone para conseguir que esos significados lleguen al intérprete, “asomándose” a través de los signos que ya se ocupaban de denotar la música. La descripción y el comentario de los ítems finales de esa clasificación ocuparán nuestros capítulos 10 a 13. Concluiremos con un pequeño resumen a modo de conclusiones y con la relación de algunos de los planteamientos que podrían derivarse o verse de un modo u otro afectados por los modestos resultados que aquí podamos obtener.

El carácter esencialmente cerrado de cada capítulo favorece la presencia, siempre indeseable, de repeticiones de conceptos y planteamientos; espero que estas sirvan más como ayuda para un seguimiento fluido del hilo argumental que pretendemos tender que como un inconveniente que agote la paciencia del lector.

PUNTOS DE PARTIDA

1. EL CAMPO DE REFERENCIA: LOS SONIDOS DE LA MÚSICA OCCIDENTAL

Lenguaje y música comparten una misma *materia* de la expresión: el sonido. El sonido es una *sensación* resultado del movimiento de una fuente (lo que llamamos el *cuerpo sonoro*) que, en contacto con un medio elástico, se propaga a través de él hasta llegar al oído. Lenguaje y música, entonces, necesariamente habrán de tener en común toda una serie de características primarias. Pero, ya en este ámbito básico de la pura materia, observamos dos importantes diferencias entre ambas realidades: (i) el lenguaje puede ser trasvasado a sustancias distintas de la sonora, pero esto no es posible en el caso de la música, de tal modo que, si la escritura del lenguaje *es* lenguaje a todos los efectos, la escritura de la música *no es* música; (ii) el lenguaje tiene como medio básico de producción a los órganos de fonación: la sustancia del lenguaje es la *sustancia fónica*, y esta determina los límites de aquel en cuanto al tipo de sensación que produce; por el contrario, los medios de producción musical forman un conjunto numerosísimo y abierto de elementos que pueden generar una variedad infinita de sensaciones auditivas. Si aceptamos que, filogenéticamente, la voz es el primero de los instrumentos, el desarrollo de la música a través de los instrumentos podría ser visto entonces como la paulatina adquisición de prótesis que permitirían ampliar el campo de las sensaciones acústicas. En este capítulo nos referiremos tanto a las características básicas de esa *materia* sonora común a música y lenguaje como a los primeros criterios exclusivos que van configurando la *forma* de la sustancia musical, aquellos que determinan las características esenciales del *universo del discurso* que una partitura, de algún modo, refleja, y que no son otra cosa que los rasgos esenciales de los sonidos mediante los que la cultura occidental ha elaborado sus creaciones musicales.

La *Acústica*, la disciplina dedicada al estudio de la física de las realidades sonoras, distingue en primer lugar entre sonidos *periódicos* o *determinados*, que se definen como aquellos que son fruto de la vibración regular de la fuente emisora (o, dicho de un modo más general, aquellos que se producen cuando un móvil pasa por un mismo

punto a intervalos iguales de tiempo y con idéntico sentido y velocidad), y sonidos indeterminados o *ruido*, los producidos cuando la fuente emite vibraciones irregulares y aperiódicas. Cada sonido determinado tiene tres características esenciales que lo definen: altura, intensidad y timbre. A estos tres elementos habría que añadir un cuarto, la duración, que, si bien no tiene poder para contribuir esencialmente a la caracterización del sonido (por cuanto es un factor que no interviene en la configuración de la forma de la onda sonora), sí es absolutamente decisivo para la elaboración de cualquier objeto musical: no en vano definimos la música como *sonido en el tiempo*.

- La altura o entonación depende de la *frecuencia* (número de vibraciones por segundo) de la fuente, y se expresa en *herzios*. Las diferencias perceptibles entre las frecuencias de diferentes sonidos nos permiten calificar a estos como agudos o graves.
- La intensidad depende de la amplitud de la vibración, y se expresa en *decibelios* o en *fonios*. Habría que distinguir cuando hablamos de música entre (i) *intensidad fija* o *estable* (un nivel de presión acústica perceptivamente similar para una serie de elementos sonoros sucesivos en el tiempo dentro de un determinado nivel sintagmático); (ii) *intensidad variable* (cuando en una serie consecutiva de sonidos de un determinado nivel sintagmático se percibe un proceso de variación gradual de intensidad, creciente o decreciente); y (iii) entre las diferencias de intensidad entre sonidos vecinos o funcionalmente relacionados: estas diferencias son parte fundamental de esa relación dialéctica que llamamos *articulación musical*.
- Timbre: el concepto de timbre es, como veremos, uno de los más esquivos del ámbito de la teoría musical; de momento baste señalar que sonidos de igual altura e intensidad emitidos por fuentes diferentes tienen una realidad perceptiva distinta. En un segundo término, el timbre también se ve modificado por “la forma en que el cuerpo sonoro es puesto en vibración, las características del agente excitador de las vibraciones, el punto del cuerpo sonoro en que se provocan las vibraciones y las condiciones del instrumento en el cual vibra el cuerpo sonoro” (Zamacois, 1954, II: 131-2). Estas diferencias responden en todos los casos a distintas configuraciones cualitativas o cuantitativas del espectro armónico de ese sonido.

- Duración. Por lo que respecta a los objetos musicales, hay que distinguir entre la *duración absoluta* de los sonidos (cuantificable al ponerla en relación con una unidad convencional de tiempo externa) y su *duración relativa*, la relación de cada una de esas magnitudes con un valor del propio discurso sonoro que se toma como unidad, en relación con el cual estará en una determinada relación matemática.

Son estos sonidos determinados los que han constituido la base de la música occidental, al menos de aquella que es concebida como construcción cultural individual, la que pertenece no al ámbito de la antropología o la historia de la cultura en general, sino al ámbito específico, en tanto que conjunto de objetos poseedores cada uno de ellos de una entidad propia y específica, de la historia del arte.

Estas cuatro características de los sonidos determinados han tenido una importancia desigual a lo largo de la historia en cuanto a su capacidad para caracterizar los objetos musicales de la cultura occidental. De un modo general, podemos decir que la entonación y el ritmo se nos aparecen como los elementos *sustantivos* de nuestra historia musical, aquellos que durante siglos han tenido la capacidad de ser “portadores de forma” (Dufourt, 2008), los que han configurado el *qué* se dice frente a otros elementos (como el *tempo*, la intensidad o incluso el timbre) que históricamente se han situado sobre todo en el ámbito del *cómo* se dice, presentando un carácter en cierto sentido subsidiario o *adjetivo*. La entonación y el ritmo son también los elementos que nuestro sistema perceptivo escoge preferentemente para la elaboración del *tipo cognitivo* de una obra musical determinada (Eco, 1999, sobre todo 244-255). Esto no supone ningún juicio de valor, sino la mera constatación fenomenológica de que podemos reconocer un constructo melódico-rítmico (una melodía típica) aunque sea producido por distintos instrumentos –diferenciación tímbrica- con diversas intensidades y a distintas velocidades. Por supuesto que el valor de una *Sinfonía* de Beethoven es indisociable de aspectos tales como su organización tímbrica (de su orquestación), pero, a efectos de mera identificación, es indiferente que la escuchemos en una reducción pianística o incluso simplemente silbada; mientras que, por el contrario, una obra que mantenga intacta la organización tímbrica que elaboró Beethoven para esa *Sinfonía* y disponga el mismo número de eventos, será percibida necesariamente como “otra cosa” si estos tienen

distinta entonación y presentan otra organización rítmica. Por lo que respecta a la intensidad, diremos que una melodía es la misma tanto si es susurrada como si se canta a voz en grito; y en cuanto al *tempo*, el hecho de que, en nuestra cultura, se mantenga la identidad conceptual de una obra aunque se muestre a una velocidad muy distinta de la ideal o prevista es lo que permite a Saint-Saëns evocar a la tortuga en su *Carnaval de los Animales* utilizando el *Can-can* de Offenbach a un tiempo disparatadamente lento. Como veremos más adelante, la entonación y el ritmo habrían funcionado durante buena parte del devenir diacrónico de la música como para una oración ese “núcleo predicativo” del que hablaba Martinet, el elemento funcional básico, aquello que se nos aparece como sustancial y autosuficiente frente a otros elementos que podrían ser caracterizados, desde esta perspectiva, como sus *expansiones*.

1. Sobre la entonación de los sonidos

1.1. La parcelación del continuum

Eco (1999: 63) señala que, a partir del concepto de “sentido” (o *materia*) de Hjelmslev, se puede derivar la idea de que “en el magma del *continuum* hay líneas de resistencia o posibilidades de flujo, como en las vetas de la madera o del mármol, que hacen más fácil cortar en una dirección y no en otra”. Podríamos reformular esta afirmación diciendo que existen fuerzas que intervienen en la configuración de la *forma* (tanto sea de la *expresión* como del *contenido*), y que esta *forma* difícilmente podrá presentar una configuración totalmente arbitraria (es decir, cultural) que no venga condicionada, en mayor o menor medida, por una serie de condicionamientos “naturales” (o pre-culturales) que determinan esa configuración. La discriminación que hemos visto entre sonidos determinados e indeterminados no es inmotivada o arbitraria, sino que responde a propiedades inherentes a las leyes de la vibración de los cuerpos, y crea una primera gran zona de exclusión dentro de esa *materia* sonora: hasta bien entrado el siglo XX, los sonidos indeterminados no han tenido un papel conformador en la historia de la música occidental.

Avanzando un paso más en el ámbito de las leyes vibratorias, encontramos que, si pulsamos una cuerda de una determinada longitud, grosor y tensión, obtenemos un sonido con una frecuencia precisa (que llamaremos x); si tomamos solo la mitad de su longitud, la frecuencia de la vibración que obtendremos será doble ($2x$); si, por el contrario, doblamos la longitud inicial, la frecuencia será la mitad que la primera ($1/2x$). Esta realidad física, ya estudiada en la antigua Grecia por la escuela pitagórica, es uno de los pocos rasgos comunes, quizás el único, de todos los sistemas musicales del mundo, y nos lleva al concepto de *octava*: un sonido es octava de otro si presenta respecto de este una relación matemática basada en la progresión geométrica de los números naturales. Todos los sonidos que pertenecen a este conjunto tienen un altísimo grado de afinidad a causa de su estrecha relación matemática, hasta el punto de que, desde la antigüedad, se les ha considerado como *el mismo* sonido, y en consecuencia, se les llama también con el mismo nombre: en el sistema actual de afinación, si una cuerda que vibra a 440 hz. produce un sonido que llamamos convencionalmente *la*, el sonido producido por esa misma cuerda cuando vibre a 880 hz. será llamado también *la*, y también tendrá ese nombre el que se produzca cuando la frecuencia de la vibración sea de 220 hz.

Así, tras la primera discriminación que la acústica establecía entre sonidos periódicos (que son los que constituyen la base de la construcción musical occidental, al ser los únicos a los que se puede asignar una entonación) y aperiódicos, el concepto de octava supone una nueva delimitación del *continuum* sonoro que el sistema musical opera en el primero de esos conjuntos según criterios de afinidad basados en sus relaciones matemáticas.

Dentro del ámbito de la octava podemos seguir encontrando “líneas de resistencia” que nos encaminan hacia algunos de los infinitos sonidos que sería posible determinar dentro de ellas. Baste decir para nuestros propósitos que las distintas épocas y sistemas musicales han seleccionado, han considerado pertinentes dentro de ese *continuum* delimitado por dos puntos, un número variable y distinto de lugares, de sonidos concretos, que son los que determinan la existencia actual de las diversas *escalas*. (Así, podemos definir la escala como la sucesión de sonidos que parcelan el ámbito interno de una octava.) Esos puntos, los sonidos de la escala, que en la terminología musical se llaman *grados*, no son necesariamente equidistantes: una escala puede dividir la octava en partes iguales, pero también, y esto es lo más

frecuente, en partes desiguales; y según como se distribuyan esas desigualdades, según sea mayor o menor la distancia entre los distintos *grados*, se producirán los distintos tipos de escalas existentes.

El capítulo de la búsqueda de las unidades constitutivas de la escala y de la exacta distancia que debería haber entre ellas (que es tanto como decir la búsqueda del más adecuado sistema de afinación) es uno de los más fascinantes del pensamiento musical antiguo y medieval. El sistema musical griego ya contemplaba una serie de siete sonidos, separados por tonos o semitonos.²⁰ Esos siete sonidos fueron precisados de modo distinto por una larga lista de teóricos (desde Pitágoras y Aristógenes hasta, mucho más adelante, Zarlino o Ramos de Pareja) quienes elaboraron, desde puntos de partida epistemológicamente diversos, diferentes modelos matemáticos para la definición de los grados de la escala, buscando siempre el ideal de la máxima consonancia.

Más allá de lo que los resultados de los distintos modelos puedan ofrecer, lo que aquí nos interesa es destacar la dependencia de la teoría musical, también en este nivel de sus unidades mínimas, respecto de las leyes físicas y matemáticas de los fenómenos vibratorios. La tesis, durante largo tiempo plausible, del carácter *necesario* de los sonidos de la escala pareció verse ampliamente reforzada cuando, en los principios del s. XVIII, Sauveur demostró con sus trabajos sobre las vibraciones parciales de las cuerdas que todos los sonidos distintos que forman nuestra escala diatónica pueden encontrarse en realidad en el propio interior de ellos mismos, formando parte de su *espectro de armónicos*.²¹ Es decir, la propia naturaleza de las leyes vibratorias – un “producto” natural – determinaba la naturaleza de los distintos sonidos de la escala, que todavía no eran concebidos como un “producto” cultural: las “líneas de

²⁰ Calificar en la actualidad como “musicales” las aportaciones de la escuela pitagórica de Crotona y, en general, de la teoría musical greco-latina que ella inicia puede llevar a confusión si no se deja clara su naturaleza estrictamente especulativa (dentro, así, de las *artes liberales* del *quadrivium*, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía). El uso mítico del *monocordio* por parte de Pitágoras se nos muestra, entonces, como un simple medio para demostrar la lógica de los números: “Cette *musica speculativa* n’est pas fonctionnelle, elle est enracinée dans la métaphysique où elle se comporte comme un miroir (*speculum*) de l’univers, pour traduire l’harmonie de la création divine” (Beaugé, 2002: 57). Así aparecerá en la *Republica* de Platón y en *De institutione arithmética* de Boecio, donde, junto a la *musica instrumentalis* (la música real, la producida por la voz y los instrumentos), se halla la *musica humana*, y, en un lugar superior, la *musica mundana*, la música de las esferas de Platón, el orden del cosmos.

²¹ La serie armónica fue llamada, significativamente, *el acorde de la naturaleza*. Posteriormente Fourier determinaría su formulación matemática precisa, estableciendo también el principio de coexistencia de ondas de diferentes longitudes.

resistencia” de las que hablaba Eco condicionaron durante siglos la configuración teórica del sistema musical también en lo que se refiere a sus elementos terminales.

1.2 La ‘*musica instrumentalis*’

Si la disciplina armónica de la tradición teórica greco-latina constituía, como hemos dicho, un dominio teórico que vivía dentro del ámbito de la filosofía, la primera música medieval, el punto de arranque de la tradición occidental, perdida ya toda referencia de la realidad musical práctica de la antigüedad, se hallaba en un terreno ajeno por completo a ese mundo especulativo, en un terreno cuyos puntos de referencia más próximos eran el lenguaje y la prosodia, y no las matemáticas.²² Frente a la riqueza teórica que la *musica speculativa* llegó a alcanzar, la *musica instrumentalis*, la práctica musical efectiva, se encontraba limitada básicamente al canto litúrgico, “qui avait une mélodie peu marquée (*modicus flexus*), plus proche de la récitation (*pronuntiatio*) que du chant” (Duchez, 1979: 61).

Este *cantus planus* se encontraba sometido, al menos, a cuatro constricciones: (i) la de los límites de la vocalidad (masculina); (ii) la de la *homofonía*, el desarrollo de una única línea melódica; (iii) la derivada de la exigencia de ese *modicus flexus* de la línea melódica, una línea que se limitaba, de acuerdo con las características del texto, a ligeras fluctuaciones en el parámetro grave-agudo del sonido, el único que aquí era pertinente; (iv) la producida por la necesidad de aprender de memoria ese canto litúrgico, sin más guía que la voz del maestro (*cum voce magistri*). Este último punto constituía un serio obstáculo para el aprendizaje, ya que, entre otras cosas, alargaba enormemente el periodo de formación de los cantores.

Los primeros signos que buscaron expresar gráficamente características musicales en la cultura occidental – los *neumas adiaستمáticos* – son a la vez fruto y reflejo de estas características y necesidades: una serie de trazos simples escritos encima del texto de los cantos (trazos que pretendían ser una traducción gráfica del movimiento melódico de la voz: son grafías cuya configuración parece que viene determinada tanto por los signos de acción gestual de la tradición oral como por los signos

²² “En el contexto litúrgico, la música era tradicionalmente considerada como el medio para conseguir una proclamación más enfática de la palabra de Dios, no como un arte en abstracto.” (Ferreira, 2002: 20).

lingüísticos del acento gramatical),²³ dan indicaciones acerca del número de sonidos que van asociados a las distintas sílabas del texto, e informan sobre si estos sonidos son más agudos o graves respecto de los precedentes. Aunque desde nuestro punto de vista estas indicaciones resulten insuficientes en tanto que no precisan la amplitud de esas distancias ni el sonido con el que empieza una melodía (es decir, por cuanto no identifican *notas*), los neumas cumplían satisfactoriamente con un único propósito práctico, que fue el que determinó su creación: el de resultar instrumentos útiles como apoyo memorístico, facilitando el recuerdo de ciertas características de melodías que *ya* eran conocidas. Un sistema como este sin duda era capaz de reflejar ciertos aspectos de una realidad musical previamente existente, pero no podía, en último término, describirla con un mínimo de precisión. Así, estos primeros rasgos gráficos de los que se dotó el canto occidental carecían de las características necesarias para hacer salir del ámbito de la oralidad a los procesos de transmisión de la música.

La necesidad de una precisión absoluta en la escritura de la entonación de los sonidos no se presentó hasta que, a las dificultades de la memorización del repertorio, se sumaron las exigencias derivadas de los primeros pasos de la polifonía: la presencia de sonidos simultáneos en el canto, la existencia coincidente de más de un devenir sintagmático, obligaba a la determinación exacta de los intervalos para preservar las condiciones de consonancia entre los distintos sucesos sonoros presentes en esas líneas simultáneas. Para que tal necesidad pudiese encontrar una respuesta satisfactoria tuvo que producirse la confluencia de dos acontecimientos de distinta naturaleza, uno histórico y otro epistemológico:

(i) el primero fue el encuentro de la especulación teórica clásica, que había sido recogida y pervivía en tratados como los de Boecio o Martianus Capella, con la práctica musical efectiva, encuentro que se produjo en el marco de ese momento de esplendor cultural que conocemos como *Renacimiento carolingio* (Treitler, 1984):²⁴ la primera aportaba los conceptos, cuantitativos y precisos, de *nota* y de *intervalo*, y

²³ Esta característica supone una innovación: las anteriores notaciones griegas usaban signos alfabéticos para denotar sonidos individuales, y la posterior notación bizantina intenta representar intervalos melódicos. (Ferreira, 2002).

²⁴ “En este contexto [el Renacimiento carolingio, s. VIII-IX] se produjo la emergencia de un nuevo tipo de clérigo, imbuido de cultura filosófica ... La asimilación de la teoría armónica de los griegos se dio con una importante diferencia en relación a la antigüedad: los que ahora transmitían la teoría eran personas diariamente incumbidas de actos litúrgicos y musicales; si la superioridad espiritual de una ordenación armónica regulada no les pasó inadvertida al leer a los antiguos, sería inevitable que procurasen encontrarla en la música más digna que conocían, la música del culto.” (Ferreira, p. 21).

su descripción matemática (diferente según los distintos modelos), frente a la concepción del canto de la segunda, que entendía la melodía como un movimiento continuo de la voz y no como una sucesión de sonidos discretos.²⁵ Evidentemente, un objeto que no ha sido delimitado conceptualmente no puede ser mostrado si no es mediante su ostensión (ese *cum voce magistri* ya citado); pero, una vez que tal proceso de conceptualización se ha producido, de inmediato se abren nuevas posibilidades para su expresión.

(ii) El segundo acontecimiento fue la conceptualización cultural de las diferencias en el parámetro grave-agudo de los sonidos como diferencias de *altura*. Frente a la dicotomía cualitativa grave/agudo, la proyección de las diferencias entre los sonidos a una imagen espacial geométrica supone la adquisición de un marco conceptual totalmente nuevo. Según Duchez, el concepto *altura del sonido* no existía en la teoría musical griega ni en su traslación latina,²⁶ y fue a partir de “la description de l’accent écrit, signe montant et descendant objectivement quelle que soit sa nature sonore, qui introduisit dans les descriptions des mouvements du son, qui lui sont comparés, la notion claire et précise de hauteur” (1979 : 65). La adquisición por parte de la cultura occidental de esta metáfora conceptual supuso el comienzo de la *diastematía*, y ha calado tan hondamente que “s’étant à son tour conceptualisée, a remplacé psychologique et ontologiquement le concept que, primitivement, elle ne faisait que représenter” (Ibid : 55). El concepto de *altura* ha posibilitado la materialización práctica de los conceptos griegos de *intervalo* y *escala*, abriendo las puertas (y también condicionando) a una vía de desarrollo del fenómeno musical que ha durado diez siglos.

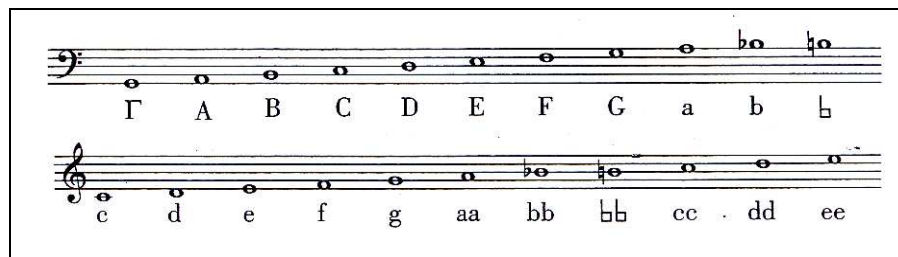
Podríamos resumir los resultados de todas esas búsquedas en la *scala generalis* que Guido d’Arezzo incluyó en su *Micrologus* (ca. 1026-1032), y que aquí mostramos en su transcripción moderna; en ella se representa el campo sonoro, ya definido con

²⁵ Algunos de estos conceptos cuantitativos que se encontraban en la tradición aritmético-musical neoplatónica son: la teoría pitagórica de los intervalos consonantes, la escala diatónica del *Timeo* de Platón, la doble octava del sistema tetracordal griego y, sobre todo, el método monocordal. Vid. Duchez, 1979.

²⁶ Lo que no obsta para que sí existiese una cierta concepción espacial del sonido musical, aunque no directamente relacionada con la altura en su sentido físico estricto. De hecho, la nota más aguda de la octava griega se llamaba *nete*, literalmente la nota “más baja” o “inferior”, debido a que en la *kithara* las cuerdas más agudas estaban más cerca del suelo; los sonidos agudos eran *oxys*, “afilados” o “puntiagudos”, mientras que los graves eran *barys*, “pesados”. Vid., entre otros, Hodges, 2007.

precisión, en el que se desenvuelve la música en ese momento central de la Edad Media en el que nace la escritura musical:

Figura 1.1. Guido d'Arezzo: *Scala generalis* (fuente: Jofré, 2003:31)



Como se sabe, Guido introdujo el sistema de “solmisación”, dándole a cada sonido un valor silábico. Pero estos “nombres” de las notas no se referían a sonidos específicos sino a posiciones dentro del hexacordo. Los hexacordos dividían la escala de tal modo que el semitono siempre permanecía en el mismo lugar (entre las notas tercera y cuarta); Guido contemplaba tres posiciones del hexacordo:

- *hexacordum naturale*: (los actuales) do, re mi fa sol, la.
- *hexacordum durum*: sol, la si (natural), do re, mi.
- *hexacordum molle*: fa, sol, la, si (bemol), do re.

Así, la sílaba “ut” indicaba el primer sonido del hexacordo, que podía ser tanto un “do” como un “sol” o un “fa”; la identidad de los sonidos quedaba preservada así por las letras que los representaban, pero no por su identificación silábica. Los sonidos que constituían los modos no se podían trasplantar; según Confalonieri (1991: 53):

Para el músico gregoriano, el modo era irreproducible a alturas diferentes (...)
El oído de estos músicos no estaba únicamente ligado a la colocación de los semitonos, sino también a la individualidad precisa de todas las notas que componen la escala.

En la concepción de Guido, el nombre de la nota no designaba una realidad acústica fija, no se refería a un hecho ontológico, sino a un dato estructural. De algún modo, el Aretino prefiguró, muchos siglos antes de Saussure, una visión de la música no como una “cosa” sino como un “sistema” de relaciones.

1.3 La violación de las “líneas de resistencia”

La implantación del sistema tonal en sustitución de la modalidad supuso un importante crecimiento del paradigma de los sonidos utilizables musicalmente. El sistema tonal presenta dos diferencias fundamentales con el sistema modal anterior: (i) reduce a dos el número de modos, frente a los ocho que llegaron a establecerse en las taxonomías medievales (cada modo, recordemos, supone una distinta distribución de los semitonos en la escala); (ii) cada sonido puede ser el punto de inicio de una escala, que llevará su nombre; para que esa escala pueda ser caracterizada como perteneciente a uno de los dos modos que sobrevivieron –llamados ahora *mayor* y *menor*-, deberá ser posible modificar los sonidos que la forman para que los intervalos resultantes coincidan con los que determina el modo elegido. La distribución de tonos y semitonos característicos de los modos *mayor* y *menor* son estos:

Modo mayor: 1t. - 1t. - ½ t. - 1t. - 1t. - 1t. - ½ t.

Modo menor: 1t. - ½ t. - 1t. - 1t. - ½ t. - 1 t. - 1 t.²⁷

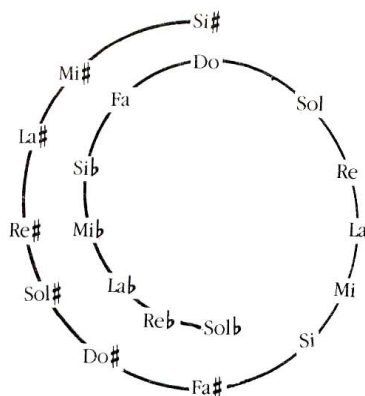
El arquetipo de escala del modo mayor es la que se produce a partir de la nota *Do*, por cuanto no es necesario alterar ninguno de los demás sonidos para obtener la distribución de intervalos que la define. Pero si partimos, por ejemplo, de la nota *Re* para, llegando hasta el *Re* superior, obtener la escala de ese nombre, y queremos que esa escala de *Re* sea *Mayor*, sí que será necesario modificar la relación de tonos y semitonos entre el resto de las notas para conseguir la distribución que caracteriza a dicho modo: entre *mi* y *fa* no podrá haber ½ tono sino uno, con lo que habrá que subir medio tono al *fa* (logrando de paso que entre *fa* y *sol* la distancia se reduzca al ½ tono exigido); del mismo modo, entre el *si* y el *do* habrá que ampliar la distancia a un tono, lo que supondrá el acercamiento del *do* al sonido siguiente, *re*. Como puede

²⁷ Tradicionalmente se han usado tres tipos de escala menor: la natural o “antigua”, con la distribución de tonos y semitonos que arriba hemos señalado; la *escala menor armónica*, en la que el 7º grado asciende un semitono (el semitono perdido pasaría al intervalo anterior, con lo que la distancia entre los grados 5º y 6º de esta escala sería entonces de 1 + ½ tonos); y la *escala menor melódica*, que se caracteriza por presentar una estructura distinta según su desarrollo sea ascendente o descendente: en el primer caso, los grados 6º y 7º se encuentran alterados ascendentemente, mientras que, cuando desciende, su comportamiento es el de una escala menor natural.

verse en la Figura 1, el sistema que Guido reflejaba solo contempla la movilidad de uno de los sonidos, el *si* (para evitar en el tetracordo el intervalo de tres tonos, el *diabolus in musica*). Pero ahora, con la posibilidad de construir escalas a partir de cada uno de los grados de la escala diatónica, todos los sonidos deberán ser modificados, subiéndolos o bajándolos, en algún momento de ese proceso, lo que supone un considerable aumento del número de sonidos pertinentes para la práctica musical.

En puridad, este aumento sería teóricamente infinito: el triunfo del sistema tonal pone en un primer plano del interés práctico el constructo pitagórico del *ciclo de quintas*, que consiste en la aplicación a un sonido de una serie de sucesivos intervalos de quinta justa (la razón matemática 3:2), lo que da como resultado una serie de doce sonidos distintos hasta llegar, casi, al sonido de partida. Pero entre el punto de llegada y el de partida hay una pequeña diferencia, la *comma pitagórica*, que impide que se consume la perfección del círculo y convierte ese trayecto de quintas en una espiral sin fin, en la que todo suceso *etic* (todo suceso posible para una determinada fuente) podría, en un determinado punto, ser también un suceso *emic* (un elemento sintácticamente admitido como pertinente en el sistema).²⁸

Figura 1.2. Espiral de quintas (fuente: Goldáraz, 1992: 55).



La *comma pitagórica* impide que se puedan encontrar dos sonidos totalmente idénticos en el desarrollo de la serie de quintas y, como consecuencia, no es posible,

²⁸ El lingüista Kenneth L. Pike estableció, al estudiar la lengua mixteca, dos perspectivas en las que pueden observarse los objetos de las ciencias humanas: la que adoptaría un observador externo a los hechos que describe, perspectiva que denominó *etic* (de fon-ética, *phonetic*) y la que sería propia de los propios agentes de esos hechos, la perspectiva *emic* (de fon-émica, *phonemic*). Esta distinción, que ha resultado enormemente fructífera tanto en lingüística como en antropología. Es la misma diferencia que entre *hechos brutos* y *hechos institucionales*, entre el *pensamiento salvaje* y el *categorial*.

a partir de un cierto punto, pasar de una tonalidad a otra sin que la relación de sus intervalos sufra un grave deterioro en cuanto a sus condiciones de consonancia. Esto suponía un grave inconveniente para los instrumentos con entonación fija, como los de teclado, y para los que poseen trastes, aunque resultase en la práctica intrascendente para otros (como los de cuerda frotada o la propia voz humana), que son capaces de producir no una serie limitada de sonidos prefijados sino la totalidad del *continuum*. Un sistema como el que muestra la *espiral de quintas*, exclusivamente proyectivo, que solo puede avanzar siguiendo una línea, no puede constituir un medio válido para la elaboración de estructuras con un mínimo de complejidad.

Se hacía necesario suprimir la *comma pitagórica* y permitir así el cierre del círculo de quintas. Hasta mediados del S. XVIII la solución utilizada eran los sistemas de afinación mesotónicos, que introducían una entonación *temperada*. El concepto de *temperamento* es sinónimo del de “equilibrio”; se trata de disponer las consonancias de tal modo que se consiga una compatibilidad entre ellas: “*Temperar* es alterar imperceptiblemente ciertas consonancias en beneficio de otras de tal forma que se logre un cierto equilibrio entre todas” (Goldáraz, 1992: 75).

En las afinaciones mesotónicas más corrientes, ocho intervalos de tercera mayor (...) estaban exactamente afinados (...) Así, el sistema mesotónico provee al músico de una docena de tonalidades “centrales” aproximadamente en las que todos los acordes importantes están mucho más afinados de lo que están en el piano moderno (Dart, 2002:75).

Este sistema creaba un contraste entre las agradables consonancias de los acordes más utilizados y el sonido más áspero de las armonías lejanas. Cada tonalidad poseía un carácter propio, aunque, en tonalidades con muchas alteraciones, algunos acordes sonaban realmente mal: “Está admitido que la afinación mesotónica es imperfecta para la música cromática; sin embargo es inmejorable para la diatónica, como muy bien sabían los músicos de otros tiempos” (Dart, 2002: 76). Las crecientes necesidades modulatorias que imponía el desarrollo musical llevaron finalmente a la adopción del llamado *temperamento igual*. En este tipo de *sistema temperado*, la octava es dividida en doce partes iguales, con lo que se establece como unidad mínima de diferenciación musical lo que desde entonces conocemos como *semitono temperado*. Así, entre dos tonos solo existirá un sonido pertinente, su punto medio, que podrá ser contemplado tanto como la elevación del tono anterior como un

descenso del tono siguiente: son extensionalmente idénticos. Un *do* elevado (*do #*, *sostenido*, un sonido que se encuentra en un determinado punto del desarrollo de uno de los extremos de la espiral de quintas) será ahora el mismo sonido que un *re* rebajado (*re b*, *bemol*, que aparece en el desarrollo del extremo contrario de la espiral). Este sistema permite que se pueda pasar sin restricciones de una tonalidad a otra y determina que todas las escalas sean rigurosamente isomorfas. Entre un sonido y su octava sólo habrá once realidades *emic* frente a la infinidad de posibilidades *etic* de ciertas fuentes sonoras. El precio que hay que pagar por estas ventajas es, entre otros, el de una menor pureza de los intervalos y un cierto empobrecimiento de la expresividad, fruto de la reducción del número de sonidos. En definitiva, “la práctica musical occidental ha preferido a la larga la falta de perfección en los intervalos a favor de las necesidades modulatorias” (Goldáraz, 1992: 113).²⁹

El sistema *temperado* supone la más importante corrección cultural que se haya efectuado a ese conjunto de imposiciones que la naturaleza de las leyes acústicas determina y que hemos venido llamando, con Eco, “líneas de resistencia”. Además de posibilitar la existencia de una música tonalmente muy desarrollada en los instrumentos de entonación prefijada como el piano, el órgano o el arpa, el *sistema temperado* establece, como hemos visto, una drástica limitación en cuanto al número de sonidos disponibles para la construcción musical. Su implantación supone el establecimiento de un *universo del discurso* cerrado y con un número muy manejable de elementos: el piano, quizás el instrumento con un conjunto más amplio de sonidos sintácticamente útiles disponibles, no pasa normalmente de 88 teclas.

2. Sobre la duración de los sonidos

La música es sonido en el tiempo. Esta afirmación, pese a que se ha convertido en una definición clásica, no nos dice absolutamente nada sobre la manera en la que el parámetro temporal participa en la construcción de los objetos musicales de la

²⁹ Contrariamente a la creencia general, es en los instrumentos con trastes –y no en los de teclado – donde mejor se manifiesta la necesidad del temperamento igual. Mientras en los instrumentos de teclado puede afinarse cada nota individualmente (con lo que, por ejemplo, se pueden acumular las diferencias derivadas de la *comma pitagórica* en una única quinta – la *quinta del lobo* – manteniendo una afinación natural en el resto de ellas), los trastes imponen la igualdad de los semitonos, con lo que, si el temperamento no es igual, nos encontraremos con diferentes temperamentos a lo largo del mástil. (Goldáraz, 1992: 116-117).

cultura occidental. Cualquier sonido, como suceso que tiene lugar en el tiempo, posee una duración precisa y teóricamente determinable. Aunque habitualmente hablemos de *música medida* y *música no medida*, tal distinción es, sin duda, poco rigurosa; esta última es, en rigor, tan medida como la primera si partimos de una interpretación dada. Pero para que el tiempo, es decir, la duración de los sonidos, pueda llegar a ser una de las herramientas mediante las cuales construir objetos musicales precisos e identificables, es necesario objetivarlo, aplicar a ese *continuum* una o varias hormas, poder dividirlo según distintas reglas, en definitiva, darle una *forma* de modo tal que pueda transformarse, *de materia*, en *sustancia* en el sentido en que la entendía Hjelmslev.

Por supuesto pueden darse construcciones que se desarrollan en el tiempo en las que la duración de los sonidos no sea pertinente; en estos casos resultará irrelevante la existencia de un patrón temporal externo sobre el que ese suceso pueda asentarse. Es el caso del lenguaje hablado, donde los sonidos que emitimos pueden sucederse con diversos grados de velocidad, donde es posible detenerse en una sílaba determinada, o acelerar o refrenar nuestro discurso sin que ello afecte necesariamente al estatus de aquello que decimos. En la música también podemos encontrar casos en los que la duración de los sonidos no se muestra como un aspecto constitutivo de su esencia estética, y probablemente no sea casualidad que estos casos suelen coincidir con aquellos en los que la música viene acompañada de la palabra, y esta es la que desempeña un papel más importante: es lo que encontramos en los recitativos operísticos y también en la primitiva monodia, donde el texto sagrado era declamado mediante una dicción libre.

Si hemos señalado que el nacimiento de la polifonía trajo consigo la necesidad de conceptualizar primero y precisar después la noción de *altura del sonido*, también por lo que respecta a la duración este advenimiento supuso una revolución. Para poder realizar los *Discanti*, *Organa* y *Motetes* era necesario disciplinar el libre movimiento de declamación de la música eclesiástica, establecer puntos de convergencia entre las largas notas espaciadas del *cantus firmus* y aquellos sonidos que iban a constituir su *contrapunctum*. Estas necesidades solo podían satisfacerse mediante un doble establecimiento: el de un patrón temporal externo, por un lado, y el de un medio para precisar la duración de cada nota individualmente por otro. Así, el uso del tiempo como elemento conformador de unos objetos musicales estructuralmente complejos se basó en los principios de una métrica isócrona y de

unos sonidos de duraciones proporcionales. Estos dos principios nos llevan a los conceptos de *metro* y *ritmo*.

Como tantas veces ocurre, carecemos de una delimitación terminológica precisa entre los conceptos de métrica y rítmica. Willi Apel, en el artículo “Ritmo” del *Harvard Dictionary of Music*, dice que “sería una labor desesperada tratar de acertar con una definición del ritmo que fuese aceptable al menos por una pequeña minoría de músicos y musicógrafos”.³⁰ No es nuestro objeto profundizar en este asunto, por lo que, evitando definiciones problemáticas, nos limitaremos a exponer hechos comúnmente admitidos. El concepto de *metro* implica la división de un *continuum* cualquiera en partes perceptivamente iguales; en la música, ese *continuum* es temporal, y su definición en unidades con un valor constante se produce mediante la sensación de pulsaciones perceptivamente regulares; dentro de él se inserta el ritmo, las distintas duraciones de los sonidos, y estas tienen sentido en cuanto están referidas a ese pulso regular; se establece, entonces, una relación dialéctica por cuanto un ritmo puede caminar de modo irregular respecto del metro. Strawinsky (1977: 33) lo expresa de un modo claro y simple: “*la pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica. Las pulsaciones isócronas (...) son lo que determina la sorpresa y crea lo imprevisto*” A estos dos conceptos fundamentales hay que sumar un tercero, el *tempo* o *movimiento*, que puede definirse como la mayor o menor velocidad a la que se produce la unidad de metro: “*Si yo canto dos veces más de prisa el himno de los Estados Unidos modifico su tempo; no cambio en nada su ritmo, puesto que las relaciones de duración permanecen invariables*” (Ibid: 33).

2.1 *El metro*

Cuando el oyente de una obra musical dada, que está escuchando simplemente una determinada sucesión de sonidos de diferentes alturas, duraciones e intensidades, es capaz, a partir de ellos, de inferir un nivel de organización de rango superior en el que esos sonidos serían clasificables (lo que puede demostrar batiendo palmas o marcando con el pie según una cadencia determinada, aquella que, de alguna

³⁰ Citado en Arom (2000: 8).

manera, percibe como coincidente con ciertos aspectos característicos del devenir sonoro que está teniendo lugar), decimos que esa obra responde a una estructura métrica. ¿Qué características debe presentar una sucesión de sonidos para que podamos percibir que posee – u obedece a - una determinada estructura métrica? De un modo general, se puede decir que una obra musical concebida métricamente presenta una serie de *regularidades*, de tal modo que es posible para el oyente predecir o esperar que un suceso sonoro de una clase determinada tendrá lugar en un momento preciso del transcurso del tiempo (expectativas que, por supuesto, pueden verse tanto satisfechas como frustradas).

Desde una perspectiva semasiológica, el metro se presenta como una entidad temporal abstracta inferible a partir de datos que la propia obra musical aporta. Es ella misma quien, mediante la disposición y características de sus eventos sonoros, permite que sea reconocible una determinada estructura métrica; y del mismo modo que la establece, puede cambiarla por otra, dejarla momentáneamente en suspenso o eliminarla sin alternativa. La relación dialéctica entre metro y ritmo de la que hablaba Strawinsky va más allá de una ocasional falta de concordancia: si bien necesariamente debemos inferir el metro a partir de los diversos patrones rítmicos que una obra presenta, a la vez será necesario que muchos de estos patrones estén sometidos al metro so pena de que este resulte abolido.

El conjunto de esas disposiciones y características de los eventos produce en la recepción musical una distinción entre sonidos fuertes y débiles (o tónicos y átonos) que es la clave para el establecimiento de una percepción métrica. Así, el metro es definido por Talbot (1972: 40) como “un patrón regular de repetición de tiempos fuertes”, donde habría que entender ese concepto de “fuerza” desde una perspectiva muy amplia, que abarcaría no sólo los aspectos estrictamente dinámicos (hay instrumentos como el clave o el órgano que no pueden hacer distinciones de ese tipo, y sin embargo producen el efecto de “tiempos fuertes”) sino también armónicos, melódicos, tímbricos, etc.³¹ Berry (1998: 72-73) pone de relieve este aspecto multifacético del acento:

El acento métrico no es sino un potente factor por medio del cual se agrupan los eventos, y si queremos comprender las complejidades de la experiencia rítmica

³¹ Talbot propone la hipótesis de que esa sensación de fuerza pertenece exclusivamente al ámbito de la progresión armónica.

debemos considerar el agrupamiento acentual de forma diferenciada, advirtiendo que allí donde coincidan diferentes agrupamientos, estos siguen perteneciendo a corrientes concurrentes distintas, y no a un mismo fenómeno. El acento (...) es, por tanto, producto de propiedades como el registro, la intensidad, la textura, el timbre o la disonancia (de hecho, generalmente de varios de estos elementos pertenecientes a un mismo evento).

A este respecto, Renard (2006) ha propuesto, con mucho sentido, la sustitución del concepto de “tiempo fuerte” por el de “tiempo referencial”.

La mayoría de las obras musicales se articulan habitualmente en distintos niveles de regularidades métricas que se presentan simultáneamente a la percepción del oyente.³² Dicho de otro modo, podemos identificar en un devenir musical una diversidad de unidades de tiempo distintas, aunque siempre proporcionales entre sí, del mismo modo que un *continuum* espacial puede ser segmentado en metros, centímetros o milímetros. La diferencia es que, al contrario de lo que sucede con las divisiones espaciales, aquí estos niveles no son equipolentes sino que se perciben jerárquicamente: en tanto que forman una estructura, deben presentar distintos grados de fuerza perceptiva o *pregnancia*. Parncutt (1994) denomina *pulse salience* al nivel métrico de mayor pregnancia, por encima y por debajo del cual podrán existir otros niveles que pongan en relación sucesos sonoros más alejados o más cercanos temporalmente entre sí. Una característica fundamental de ese pulso predominante es que, como hace notar Parncutt, su frecuencia suele estar cercana a los cien acontecimientos por minuto, lo que significa que regularidades métricas que se presenten a intervalos de tiempo significativamente más pequeños o más grandes tenderán a ser percibidas como secundarias en favor de aquella cuya cadencia está más próxima a esa relación, que, no por casualidad, está cercana a otras que determinan ciertos aspectos de nuestra fisiología, como la cadencia de los latidos del corazón, la del ritmo normal del paso al caminar, etc.

El concepto de *pulse salience* es de una importancia capital para entender muchas de las diferencias existentes entre distintas interpretaciones de una misma obra musical, básicamente por dos razones: (i) si el pulso predominante se caracteriza por ser perceptivamente regular, las unidades métricas de mayor tamaño necesariamente deberán serlo también, pero las de tamaño menor o directamente los sucesos sonoros individuales que aparecen dentro de cada unidad de ese pulso predominante no

³² Malbrán (2007) presenta una serie de ejemplos musicales de gran simplicidad en los que, pese a ella, pueden determinarse hasta cinco niveles métricos diferentes.

tienen por qué serlo necesariamente, pudiendo gozar en algunos casos de un relativo margen de movilidad dentro de los límites de la pulsación. El pulso predominante se nos presenta así como un umbral por debajo del cual pueden producirse eventos que no presenten una regularidad efectiva sin que ello afecte a la percepción métrica general del objeto sonoro; (ii) es concebible que distintos intérpretes pueden tocar una misma obra eligiendo niveles métricos diferentes como pulso predominante; la elección como tal de uno u otro de los niveles métricos presentes en una obra tendría importantes consecuencias en lo referente al *tempo* de la ejecución, en la mayor o menor cantidad de sonidos susceptibles de gozar de una temporalidad flexible en función de lo señalado en (i), o, en el caso de coexistencia de varias líneas discursivas, a la percepción del papel funcional de cada una de ellas.³³

El metro de una obra puede quedar evidenciado con total claridad ya desde su inicio, como en el *Concierto para violín* de Beethoven, que surge a partir de cuatro golpes isócronos de timbal que se inscriben en la consciencia del oyente como una horma a la que el compositor, en este caso, se atendrá durante el transcurso de todo el primer movimiento.

Ejemplo 1.3. Beethoven, comienzo del *Concierto para violín* op. 61.

Allegro ma non troppo

The image shows a page of a musical score for the beginning of Beethoven's Violin Concerto, Op. 61. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 2 Corni in D, 2 Trombe in D, and Timpani in D-A. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics like 'p dolce', 'cresc.', and 'sf' indicated. The timpani part features four isochronous beats at the beginning.

Pero ello no es imprescindible; al comienzo de *L'isle joyeuse*, Debussy evita ofrecer una estructura métrica definida, y ello a pesar de que el diseño melódico inicial se

³³ Un pianista inexperto o con una técnica poco desarrollada que interpretase el *Estudio* op. 10 n° 5 de Chopin muy por debajo del *tempo* indicado por el autor trastocaría por completo la percepción ideal de la obra: las rápidas figuraciones de la mano derecha perderían su carácter ornamental para convertirse en la línea perceptivamente más relevante, mientras que los valores más largos que realiza la mano izquierda, verdaderos protagonistas del acontecer melódico-rítmico, verían desdibujada su función para convertirse en un mero soporte armónico.

repite de forma idéntica hasta cuatro veces; pero se trata de un diseño con un perfil tan difuso que no permite inferir a partir de él patrón alguno.

Ejemplo 1. 4a. Cl. Debussy, *L'isle joyeuse*, inicio.



Sólo más adelante aparece, en la zona grave del instrumento, una serie de sonidos rítmicamente bien definidos que, repetidos una y otra vez, permitirán la constitución perceptiva de una base métrica que permanecerá inalterada durante gran parte de la obra.

Ejemplo 1. 4b. Cl. Debussy, *L'isle joyeuse*, c. 7.



2.2 El ritmo

El ritmo puede definirse como “la organización perceptiva y cognitiva de eventos en el tiempo (Parncutt y Drake, 2001); también, según lo expuesto *supra*, como el conjunto de las regularidades a cierto nivel efectivamente presentes en todos los parámetros de un objeto musical que permiten establecer una sensación métrica. Pero si el metro era, como hemos visto, una realidad abstracta inferible de la existencia de esa serie de regularidades, el ritmo, por el contrario, sólo puede existir en la presencia de irregularidades. Un ritmo musical está formado por secuencias de sonidos entre los que debe darse alguna diferencia. “Para que una serie de sonidos (...) pueda percibirse como una forma, uno de sus constituyentes debe estar necesariamente marcado por un rasgo que lo oponga o contraste con los demás”

(Arom, 2000: 10). Para Arom existen tres tipos de marcas capaces de establecer esta oposición: el acento, la modificación del timbre y la alternancia de las duraciones :³⁴

- Acento: la oposición se materializa aquí por medio de una marca (cuya reiteración puede ser regular o irregular) que afecta a la intensidad. Ante la ausencia de contraste tímbrico y de duraciones, el acento constituye el único criterio rítmico.
- Modificación del timbre: el contraste se produce por la alternancia (regular o irregular) de timbres diferenciados. En ausencia de acentos y ante duraciones idénticas, el timbre constituye el único criterio rítmico.
- Alternancia de duraciones: el contraste es consecuencia de la sucesión de valores desiguales. En ausencia de toda acentuación y de timbres diferenciados, la oposición entre las duraciones es el único criterio rítmico. (Ibid: 10-11).

La presencia de estas marcas es la que permite el agrupamiento de los sonidos y convierte el fluir sonoro en una estructura perceptible: le confiere un *ritmo*. Es así como, cuando secuencias con ritmo similar presentan cierta permanencia en el discurso, son percibidas como patrones, como unidades que organizan esa dimensión temporal del objeto musical y que constituyen, en conjunto, su estructura métrica. Se puede afirmar, por tanto, que el ritmo permite la percepción del metro por medio de la instauración de un patrón jerárquico, y esos patrones están elaborados del mismo modo que los del lenguaje hablado, por medio de la alternancia de sonidos tónicos y átonos (entendiendo estos términos en sentido amplio, de tal modo que incluyan los tres tipos de “marcas” señaladas anteriormente).

La música se basa en una constante tensión dialéctica entre la regularidad temporal que exige el metro para poder existir y la irregularidad propia de la organización rítmica; así, nos encontramos con la paradoja de que, si bien la configuración de una unidad métrica es una producción del ritmo, este la pone constantemente en entredicho, de tal modo que no es posible establecer una equivalencia total y constante entre metro e isocronía. La clasificación de Arom nos muestra cómo la

³⁴ Entendiendo el timbre en un sentido muy amplio, que incluiría toda diferencia de entonación: vid. el punto 4 de este capítulo.

relación temporal de los distintos eventos sonoros que en una obra aparecen está condicionada por todos los otros aspectos propios de la naturaleza del sonido: los patrones rítmicos están constituidos por conjuntos de sonidos que, habitualmente, presentan acontecimientos melódicos de muy diversos tipos, con una presencia variable de cambios armónicos y texturales, etc. que a veces pueden favorecer la regularidad temporal efectiva, pero que otras también pueden obstaculizarla. Del mismo modo que, a nivel cósmico, el tiempo cronométrico se ve afectado por variables como la velocidad o las fuerzas gravitacionales, la isocronía del pulso de la música puede verse afectada por las distintas amplitudes de los intervalos melódicos, por las tensiones armónicas que en su seno tienen lugar, por las diferentes densidades y el volumen de cada momento de la realidad sonora, por los acentos dinámicos o agógicos o por la mayor o menor cantidad de eventos que tienen lugar dentro de cada una de sus unidades.³⁵ La consecuencia es que no puede reducirse el concepto de ritmo musical a una cuestión de simples secuencias características de sonidos dispuestas en unidades de tiempo isócronas por cuanto existen una serie de factores no temporales en la música que pueden alterar por completo esa regularidad. La subordinación de la percepción de la regularidad temporal a una serie de factores no temporales es la que nos permite captar la existencia de un *retardando* o un *accelerando*: un sonido detenido en el último tiempo de un movimiento de vals detendrá también nuestra percepción de la continuidad del ritmo (y, por consiguiente, del pulso) hasta que un nuevo evento con las características apropiadas restaure la regularidad que hemos aprendido a percibir como habitual.

En general se puede afirmar que el parámetro rítmico no ha presentado, hasta el siglo XX, una variedad destacable en la música occidental, frente a la riqueza que posee en ciertas culturas africanas o asiáticas.³⁶ La música occidental se ha desarrollado y ha creado sus objetos sobre la base del concepto de *proporcionalidad*, de sonidos que se relacionan temporalmente entre sí mediante razones matemáticas simples basadas en los conceptos de doble (o mitad) y triple (o tercio). Con estos materiales ciertamente podrían llegar a construirse objetos de una gran complejidad, pero, al menos en el

³⁵ “Los oyentes no cuentan las duraciones musicales por segundos, negras o números de compás. Su experiencia del tiempo musical, y, por consiguiente, de las proporciones formales, depende de lo que llene el correspondiente espacio temporal, con lo cual, a diferencia del tiempo del reloj, el tiempo musical es tan subjetivo y tan variable como el contenido musical” (Cook, 2003: 3-4).

³⁶ Probablemente fue Debussy la primera personalidad relevante en percibir esta limitación al tener la ocasión de conocer, en la Exposición Universal de París de 1900, las músicas orientales.

periodo que vamos a contemplar, los sonidos de diferentes duraciones se agrupan en esquemas rítmicos que, en último término, pueden ser reductibles a unos pocos patrones básicos.

A pesar de esa limitación (o, tal vez, gracias a ella), el ritmo posee una enorme capacidad de caracterización temática, posiblemente mayor que cualquiera de los otros parámetros que configuran el objeto musical: Téllez (2010) señala cómo el impactante motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven

Figura 1. 3a



obliga al oyente, exclusivamente por la fuerza de su aspecto rítmico, a percibir como “el mismo motivo” a conjuntos de sonidos que, en otros aspectos como el melódico o el tímbrico, son totalmente disímiles; a pesar de presentar intervalos diferentes, que incluso cambian su dirección de descendente a ascendente, y de ser producidos por instrumentos (o grupos de instrumentos) distintos, los siguientes grupos de sonidos se perciben (y operan funcionalmente) desde el punto de vista motivico-temático como “la misma cosa”.

Figura 1. 3b



Este poder ha llevado a que muchas construcciones musicales se definan precisamente por ciertos rasgos rítmicos que, convertidos en arquetipos, las configuran a la vez que las condicionan dando lugar a *formas musicales* características, como es el caso de todas aquellas derivadas o relacionadas con la danza: un vals, amén de otras características, presentará un ritmo ternario regular

mientras que un zortzico presentará esa misma métrica ternaria pero en este caso irregular, con un primer tiempo el doble de breve que los dos siguientes.

2.3. El 'tempo'

Es una evidencia empírica que el *tempo* es uno de los aspectos más variables y controvertidos de la interpretación musical. Ha existido una importante tendencia a considerar que la elección de los *tempi* era, hasta cierto punto, una prerrogativa del intérprete, por cuanto formaría parte esencial de su propia creatividad. Pero incluso un intérprete que, renunciando a esta especie de bula, adopte una posición que pretenda ser respetuosa con el mito de “las intenciones del compositor” no tendrá un camino más fácil, ya que estas, en lo que se refiere al *tempo*, no están en absoluto claras la mayoría de las veces. Ni siquiera la aparición del metrónomo en la segunda década del siglo XIX supuso el fin de los problemas sino, por el contrario, el comienzo de nuevas controversias.³⁷ Está ampliamente documentado que muchas veces los propios compositores interpretaban sus obras con unos *tempi* distintos a los que ellos mismos habían fijado por este medio en la partitura, con lo que parece razonable aceptar la posición de Weber, quien decía (en una carta en la que, pese a todo, incluía ciertas indicaciones metronómicas para su *Euryanthe*) que el metrónomo servía exclusivamente para evitar “errores de bulto”.³⁸ La relación práctica cotidiana con la música demuestra que raramente existe un *tempo* ideal e inamovible para una obra sino que, por el contrario, suele existir un margen más o menos amplio en el que este puede ser variado. Los márgenes de variabilidad más importantes a este respecto suelen darse cuando no existen o no son evidentes las relaciones o los condicionantes de una determinada música respecto de realidades externas a ella misma que puedan limitar la libertad de elección de la velocidad del flujo sonoro: el pulso de una danza viene determinado por los movimientos corporales que son característicos en ese caso, una melodía *cantabile* por los límites

³⁷ Desde las peregrinas insinuaciones sobre la incapacidad de ciertos compositores a usar el metrónomo o las repetidas afirmaciones de que en muchos casos estos eran defectuosos –la abundancia de metrónomos defectuosos a lo largo del XIX debió ser una auténtica plaga– hasta la extravagante teoría que sostiene que todas las indicaciones de los *tempi* rápidos hasta la mitad de ese siglo se han malinterpretado y deberían realizarse a la mitad de velocidad (Willem Talsma: *Wiedergeburt der Klassiker*, Innsbruck, 1980. Citado en Brown 2009: 25).

³⁸ Ibid: 20n.

del aliento vocal, una marcha fúnebre por la cadencia de paso propia de esa situación; sin embargo, construcciones con un alto grado de abstracción (como ciertas *Fugas* de Bach) podrán ser desplegadas en el tiempo a velocidades muy distintas sin que necesariamente sufra la percepción de su coherencia estructural y sin que ello parezca alterar de modo relevante su esencia expresiva o estética.

3. La intensidad

La percepción de la intensidad de un pasaje musical depende de factores internos a la propia obra y de factores externos a ella que pueden –y en ocasiones deben– ser calibrados y manipulados por el intérprete. De entre estos segundos destaca por su importancia la distancia que el sonido debe recorrer para llegar al oyente, ya que, si bien la frecuencia y el timbre de un sonido no se modifican durante su trayecto a través de un medio elástico como el aire, la amplitud de las ondas sonoras sí disminuye progresivamente conforme aumenta la distancia respecto del foco emisor.³⁹ Es por ello que la intensidad, en términos absolutos, no puede ser uno de esos elementos “portadores de forma” que antes hemos señalado. En general, si un sonido tiene que llegar más lejos deberá usarse más energía para su producción –deberá, por tanto, ser más fuerte. La evolución de la morfología de la orquesta o la de instrumentos concretos como el piano ha venido en gran medida determinada por los cambios en el espacio físico en el que la música tiene lugar, como es el paso del pequeño salón del palacio o de la residencia burguesa a la gran sala de conciertos. En cuanto a los factores internos, la dimensión intensiva de los sonidos participa en el proceso de la construcción musical al menos en tres niveles: (i) dentro de un determinado nivel discursivo, unos sonidos se nos aparecerán como más fuertes y otros como más débiles, unos como tónicos o acentuados y otros como átonos; (ii) el número de las fuentes sonoras que en cada momento actúen y su naturaleza instrumental pueden determinar diferencias significativas de intensidad: no tiene el

³⁹ No ocurre así con las llamadas *ondas planas*, cuya energía permanece rigurosamente constante durante la propagación. Es el caso de los tubos acústicos que se usan, por ejemplo, para transmitir órdenes o información en los buques. Si la propagación se produce a través de un medio libre de obstáculos lo hace en forma de *ondas esféricas*.

mismo poder sonoro un trombón que un oboe, ni suena igual la gran orquesta postromántica que el conjunto instrumental del barroco; (iii) la mayoría de las fuentes musicales son capaces de producir sonidos a distintos niveles dinámicos: una melodía puede ser tocada indistintamente *piano* o *forte* por un mismo instrumento sin detrimento de los aspectos relacionales señalados en (i), del mismo modo que podemos gritar o susurrar manteniendo la distinción entre sílabas tónicas y átonas.

Comentaremos brevemente cada uno de estos puntos:

(i) Ya hemos hablado del papel del acento en la configuración de la dimensión rítmica de la música. Solo quedaría añadir al respecto una aportación proveniente de la fonética del habla. Frente a la creencia tradicional de que la diferencia entre los sonidos acentuados del lenguaje frente a los átonos era debida a cambios en la intensidad, hoy parece claro que lo que distingue a unos de otros es el tono: “entre dos sonidos de igual amplitud es más fuerte el más agudo y más débil el más grave. Esto significa que la intensidad física depende de la energía total del movimiento vibratorio, y que esta varía también con la frecuencia” (Gili Gaya, 1971: 25). Los sonidos tónicos del lenguaje se manifiestan, sobre todo, mediante la elevación del tono, y, solo secundariamente, mediante un aumento de la duración y de la intensidad; “el hablante, al emitir una vocal tónica, debe hacer un esfuerzo mayor que si es átona [debido a su mayor altura], mientras que el oyente percibe una prominencia en dicha vocal” (Font y Cantero, 2008: 20).

Estos principios no parecen traducibles de un modo general al terreno musical por cuanto, salvo en la música vocal y, tal vez, en los instrumentos de viento, no es necesario un mayor esfuerzo para producir los sonidos más agudos: en el caso del piano, cuesta lo mismo bajar una tecla de la zona aguda que de la zona grave. Pero sí sucede que, al igual que en el caso del lenguaje, los sonidos musicales agudos presentan una acusada preeminencia perceptiva: no puede ser casualidad la frecuencia con la que coinciden en una frase musical la nota más alta con el punto culminante – es decir, con el sonido tónico más importante. De esto se puede derivar una regla práctica de cara a la ejecución: si una nota que, por su posición en el esquema rítmico o por cualquier otra razón deba ser emitida como tónica, a la vez supone una elevación del tono respecto de las precedentes, probablemente no necesite ser acentuada dinámicamente para lograr que sea percibida con esa tonicidad que le corresponde.

(ii) Si bien la multiplicación de los focos de emisión sonora (como ocurre con el sonido de una orquesta sinfónica) produce, en general, una intensidad superior a la que se puede conseguir mediante una emisión efectuada por un único foco, este aumento de la intensidad no se produce de un modo lineal con respecto a la del estímulo. El sonido es una *sensación*, y según la Ley de Weber, “para cada especie sensitiva, existe una relación constante entre las variaciones del estímulo y las variaciones mínimas advertibles en la sensación” (Olazabal, 1954: 48):⁴⁰ la relación entre ambos corresponde a una escala logarítmica, lo que significa que si un estímulo crece como una progresión geométrica, su percepción evolucionará de un modo mucho más lento, como una progresión aritmética (Ley de Fechner)⁴¹. Así, dos violines tocando el mismo sonido no producirán un sonido el doble de intenso que un único violín; la adición de dos fuentes de sonido de igual intensidad da como resultado una intensidad solo superior en 3 dB., con lo que se llega al sorprendente resultado de que “100 instrumentos idénticos tocando simultáneamente darán un nivel de sonía solamente cuatro veces más fuerte que uno solo” (Matras, 1986: 94). Cuando dos sonidos de diferentes intensidades se producen simultáneamente, el incremento de la sensación de intensidad global es todavía menor e inversamente proporcional a la diferencia de la intensidad entre ambos: la aportación del más débil a la sensación global de intensidad se considera teóricamente despreciable cuando la diferencia entre ambos es superior a 9 dB.; esta aportación aumenta en la medida en que la diferencia de intensidad entre los sonidos se hace más pequeña, hasta llegar a ese máximo de 3 dB cuando las intensidades son idénticas.

No ocurre lo mismo con su nivel de perceptibilidad, como veremos al abordar el tema del timbre.

(iii) Si la intensidad en términos absolutos de una sucesión de eventos sonoros presente en un determinado devenir sintagmático no es relevante para la construcción musical por cuanto esa sensación de intensidad varía, entre otras cosas, en función de la distancia con el foco emisor, sí lo son en cambio las variaciones de

⁴⁰ Citaremos un ejemplo clásico que facilita la comprensión de esta ley: supongamos que sostenemos una masa de 100 gramos en nuestra mano; si esa masa pasa a ser de 105 gr. probablemente no percibiremos cambio alguno en nuestra sensación, pero sí lo percibiremos cuando llegue a los 110 gr.; el umbral de esa sensación estará, pues, en 10 gr. Pero en el caso de sostener una masa de 1000 gr., 10 gr. no serán ya suficientes para que notemos la diferencia, al ser el umbral proporcional a la magnitud del estímulo: sería necesario un incremento 100 gr. para que fuese posible percibir la diferencia.

⁴¹ La formulación de Fechner es $S_1 - S_2 = K \log I_1 / I_2$, siendo S las sensaciones recibidas, I las intensidades y K la constante de Weber, distinta para cada tipo de sensación.

intensidad de la línea discursiva que pueden percibirse a una distancia estable. Puede usarse un pasaje de intensidad alta (*forte*) seguido de otro de una intensidad menor (*piano*) para conseguir ciertos efectos expresivos, que serán distintos de los que puede producir una ordenación contraria, o de los que se deriven de un incremento progresivo de la intensidad (*crescendo*) o de un decrecimiento de la misma (*diminuendo*). La capacidad de la mayoría de los instrumentos de producir sonidos con diferentes intensidades se ve limitada por los efectos indeseables sobre el timbre que se pueden producir cuando nos acercamos a los ámbitos extremos de su sonoridad. Por ello, los procesos de inflación o deflación del nivel sonoro suelen venir acompañados (y determinados) por una inflación o deflación similar en cuanto al número de eventos sonoros que en cada caso se producen, como hemos señalado en (ii). Es el caso de los contrastes entre *tutti* y *solo* en los *concerti grossi* del Barroco, que Bach tradujo para un solo instrumento de teclado en obras como el *Concerto nach italianischem Gusto* BWV 971. En el *Preludio* de su tercera *Suite Inglesa*, el mismo Bach logra provocar una sensación de *crescendo* mediante el progresivo aumento del número de sonidos prescritos para un instrumento como el clave, que no permite la variación de la intensidad en los sonidos individuales.

Este tercer tipo de variaciones de la intensidad parece haber sido una adquisición tardía de la música occidental, al menos como un elemento relevante y característico de las obras musicales. Si bien el hecho de que no suelen figurar indicaciones al respecto en las partituras hasta bien entrado el s. XVII no es en absoluto un argumento suficiente para llegar a esta conclusión, tal ausencia tiene que responder, necesariamente, a una de estas causas: a) el compositor no ha previsto para su obra contrastes del tipo de lo que hoy llamaríamos *forte* y *piano*, o incrementos y decrecimientos progresivos de la intensidad, bien por razones estilísticas o por imposibilidad mecánica (como en el caso de las obras para clave o para órgano); b) el compositor prevé la existencia de estos fenómenos, pero no los consigna porque considera que se dan por supuestos o que son inferibles de otros datos aportados efectivamente por la partitura. Las características intensivas serían entonces preceptivas aunque no explícitas: sabemos que, en el clasicismo, el inicio de un *Allegro* implicaba un matiz *forte*; si era efectivamente así, no se indicaba, pero si se

deseaba que ese comienzo fuese *piano* sí era necesario señalarlo en la partitura; c) el compositor deja libertad al intérprete para actuar libremente al respecto.⁴²

En cualquiera de los tres casos, la intensidad no formaría parte del *qué* se dice, sino del *cómo* se dice. Sólo en el s. XX, con el serialismo integral (donde cada sonido posee unas características particulares y distintas a las de los demás en todos los parámetros), la intensidad ha logrado adquirir un papel plenamente estructural en el proceso de la construcción musical.

4. El problema del timbre

Volvamos a esa cuerda fijada por sus extremos de la que hablábamos en el primer punto de este capítulo; si de nuevo la pulsamos, podremos comprobar que vibra formando una serie ilimitada de vientres, con lo que entre los dos extremos encontraremos una única semionda (el sonido fundamental), una onda completa (2º armónico), tres semiondas (el armónico 3), etc. Entonces, un sonido musical se caracteriza, entre otras cosas, por contener otros sonidos, que mantienen entre ellos relaciones matemáticas simples. Como señala Schaeffer (1988: 99), “toda la música occidental aparece como el juego de diversas tablas de multiplicación posibles y entreveradas”.

La vía de desarrollo que ha seguido la música occidental, basada en la superposición de sucesiones melódicas independientes (aunque solidarias) que conforman un entramado armónico y se ordenan temporalmente mediante patrones rítmicos, ha buscado de un modo paralelo y creciente la diferenciación y el contraste tímbricos. Razones en el orden de la variedad estética y de búsqueda de una mayor riqueza expresiva han sido, sin duda, los motores de este proceso, pero dichas consideraciones tienen como fundamento previo una cuestión puramente fisiológica no menos

⁴² En el caso, por supuesto, de obras pertenecientes a una época en la que ya se produzca una distinción neta entre compositor e intérprete. A este respecto es interesante observar las diferencias entre las partituras pianísticas de Mozart destinadas a su propia interpretación y las destinadas a un intérprete distinto: el Concierto en Mi b K 271, compuesto para Mlle. Jeunehomme, está perfectamente terminado en todos sus detalles, incluidos los aspectos intensivos; el K 491 en Do m, compuesto para él mismo, resulta por el contrario muy parco en indicaciones (vid., por ejemplo, Rosen, 1986).

imperativa: la diversidad de timbres favorece la perceptibilidad de los sonidos al provocar la excitación de zonas distintas de la membrana basilar del oído, evitándose así los fenómenos de superposición acústica que se producen cuando coinciden sonidos de similar timbre y frecuencias cercanas. Así, es la diversidad tímbrica la que posibilita en gran medida la perceptibilidad de esos desarrollos melódicos simultáneos que han sido históricamente la base constructiva de la música occidental.

Hemos comenzado hablando de dos conceptos de timbre, pero el fundamento físico es, evidentemente, único: si la entonación depende del número de ondas por unidad de tiempo y la intensidad de la amplitud de estas, dos sonidos tendrán diferente timbre cuando sus ondas sonoras posean *formas diferentes* y presenten diferentes grados de complejidad.⁴³ Ambas variables dependen del espectro armónico de esos sonidos. Así, la serie de armónicos es como la cadena de ADN del sonido: cualquier cambio en ella supone la producción final de entidades diferentes. El timbre de un sonido, en condiciones ideales (esto es, cuando hablamos de ondas sonoras que ya han alcanzado su *régimen permanente*), depende de dos variables físicas: su *envolvente espectral* (es decir, la amplitud relativa de los distintos parciales de su espectro armónico en un momento dado) y su *envolvente temporal* (las variaciones de esa amplitud a lo largo del tiempo).⁴⁴ En condiciones reales, el ruido es otro de los factores esenciales para la definición y el reconocimiento de los timbres instrumentales:

Si se corta el comienzo de una nota grabada en una cinta y se reproduce más tarde privada de este modo [de] su ataque inicial, la dificultad de reconocer el instrumento que está sonando puede ser muy considerable. En estas condiciones, un oboe ha sido confundido con un clarinete, un violonchelo con un fagot, una trompa con una flauta [...]" (Donington, 1986: 26).⁴⁵

⁴³ El físico alemán G. S. Ohm fue el primero en proponer una explicación de las sensaciones tímbricas: la Ley de Ohm indica que el oído analiza las ondas complejas que inciden en él, descomponiéndolas en sus elementos sinusoidales, como si estuviese constituido por una diversidad de resonadores, cada uno de los cuales resuena para un sonido simple (es decir, que está constituido por una única onda sinusoidal) determinado. (Olazabal, 1954).

⁴⁴ En el caso del piano, esa variación consiste en un ascenso brusco cuando el macillo golpea la cuerda, seguido de un más lento y paulatino descenso: "la importancia crucial de la envolvente temporal en el timbre del piano se hace patente cuando se registra un sonido y se reproduce al revés. Si la amplitud aumenta, en vez de descender, para terminar con el ruido del golpeo del martillo contra la cuerda, el sonido resultante se asemeja de forma extraña a un órgano" (Parncutt y Troup, 2003: 53).

⁴⁵ Aunque esto sucede solo bajo determinadas circunstancias: Schaeffer (1988: 109) ha demostrado experimentalmente como sonidos privados de su inicio mantienen lo que él llama su "estructura de masa", de modo que "cuando el oído reconozca el empobrecimiento o la deformación de ese sonido original, tenderá a reconstruirlo en su individualidad característica, como el ojo hará con el jarrón roto".

Esto ocurre porque es precisamente en ese momento del ataque inicial cuando se produce la presencia más importante de ruidos concomitantes: los producidos por los dedos contra las teclas o por el macillo contra las cuerdas en el caso del piano, los de los juegos de llaves en los instrumentos de viento, etc.⁴⁶

Grosso modo, los factores determinantes de la diferenciación tímbrica pueden agruparse en dos clases: (i) los determinados por la naturaleza de la fuente sonora y (ii) los que entran en juego según el modo de actuación sobre esa fuente; estos son los que hemos llamado respectivamente conceptos “fuerte” y “débil” de timbre.

(i) El aspecto que perceptivamente se nos muestra como más determinante de cara a la distinción entre las distintas fuentes sonoras es el timbre; aunque dos instrumentos puedan distinguirse también por otras cuestiones como la posibilidad o no de producir determinadas frecuencias, o existan diferencias entre unos y otros en cuanto a la sensación de intensidad sonora que pueden provocar, estos criterios son en principio secundarios o incluso irrelevantes frente a la capacidad caracterizadora de la cantidad y cualidad de sus formantes armónicos. Estos criterios abarcan un amplio campo de posibilidades, desde la profundas diferencias que existen entre un violín y un piano (apreciable para cualquier oído, aunque no sea capaz de identificar la fuente) a las más sutiles que permitirían distinguir las diferencias entre un piano Pleyel y un Steinway, solo perceptibles para un oído experto. También entrarían en este capítulo las diferencias tímbricas apreciables entre los distintos registros de un mismo instrumento (que en algunos casos, como el del clarinete, pueden llegar a ser muy llamativas).⁴⁷

Lichte (1941) plantea tres atributos característicos del timbre: brillantez (*brightness*), la rugosidad y la plenitud (*fullness*). La *brillantez* es una propiedad de las notas que presentan una acusada presencia de los armónicos más agudos; la *rugosidad*, para este autor, se daría en el caso de existir sonidos armónicos consecutivos superiores a un intervalo de sexta, lo que supone la presencia en el espectro de disonancias de

⁴⁶ Esto supone otro paralelismo entre los sonidos del lenguaje y los musicales. Gili Gaya (1971: 16) señala que, si bien las vocales son sonidos, en las consonantes sordas predomina su calidad de ruido y en las consonantes sonoras hay una mezcla en proporciones variables de sonido y ruido. Hay que tener en cuenta que la catalogación de una realidad como *sonido* o como *ruido* es una valoración perceptiva, y no puede trazarse una línea divisoria fija entre unos y otros.

⁴⁷ En último término, toda diferencia de altura habría que considerarla también como diferencia tímbrica; es lo que hace, como hemos visto, Arom (2000). Esta postura, si bien puede considerarse en orden a nuestra consideración perceptiva como demasiado rigurosa, es teóricamente irreprochable.

segunda mayor y segunda menor; la *plenitud* estaría en función de un mayor o menos grado de equilibrio en la presencia de armónicos pares e impares.

(ii) El concepto “débil” de timbre incluye también una amplia variedad de fenómenos: desde las diferencias profundas que se dan dependiendo de si la cuerda del violín es frotada del modo habitual, pinzada con los dedos (*pizzicato*) o golpeada con el mástil del arco (*col legno*) hasta las más sutiles que nos permiten encontrar diferencias en el sonido de dos pianistas diferentes.

En el caso del piano, este segundo concepto se encuentra muy limitado, por cuanto tradicionalmente solo se ha considerado un modo de acción sobre la cuerda: la que efectúa el macillo una vez liberado del juego de palancas que traducen la acción del dedo sobre la tecla. De acuerdo con la segunda ley del movimiento de Newton, dado que la masa del macillo es una constante, la única variable con la que el intérprete puede manejar para producir sonidos distintos en cualquier aspecto es la velocidad que su actividad sobre la tecla proporciona a este. Ello supone que, en el piano, el timbre no puede alterarse independientemente del volumen (Parncutt y Troup, 2003), y que los distintos modos de acción sobre el teclado posibles (tocar articulando más o menos los dedos o con el apoyo del brazo, con la yema de la última falange o con los dedos más curvados, etc.) nunca producirán resultados que puedan considerarse estrictamente tímbricos.

Resulta irresistible la tentación de citar las analogías entre las diferencias tímbricas de los sonidos musicales y las diferencias de los sonidos del lenguaje en función de las condiciones de su producción: un piano, por la naturaleza percusiva de la relación macillo/cuerda, producirá exclusivamente sonidos “oclusivos”, mientras que un violín, aunque pueda emitir sonidos implosivos cuando se actúe sobre sus cuerdas del mismo modo percutido, emitirá básicamente sonidos “fricativos” (término relacionado etimológicamente con “friccionar”, exactamente lo que hace el arco sobre las cuerdas). La oposición sordo / sonoro del lenguaje puede tener un cierto correlato en la música en función de la riqueza de armónicos que el sonido pueda presentar, aunque aquí no se trataría de una oposición sino de una gradación que entraría dentro del concepto “débil” de timbre.

2. LA PARTITURA COMO ACTO DE COMUNICACIÓN

Las dos naturalezas (representativa y comunicativa) que se dan en una partitura musical pueden verse como las finalidades que determinan el hecho de su producción. ¿Son éstos los únicos objetivos que determinan que un compositor elabore una partitura o, por el contrario, sería posible identificar alguno o algunos más? Para dar respuesta al problema de la intencionalidad de los hechos de comunicación, la lingüística cuenta con la teoría de los *actos de habla*, nacida en el seno de la filosofía del lenguaje, que ha incorporado como uno de los puntales de su análisis el concepto de *propósito pragmático*, abriendo con él una vía que se ha demostrado enormemente fructífera. En este capítulo exploraremos la posibilidad del trasvase metodológico de algunos aspectos de dicha teoría al terreno de la escritura musical, para examinar de un modo general qué supone el *acto de escribir una partitura*, sin entrar, de momento (lo haremos en los siguientes capítulos), en lo que en ella efectivamente “se dice”.

En primer lugar tendríamos que preguntarnos si resulta teóricamente factible la extensión que proponemos, y, en su caso, precisar en qué podría ser útil la teoría de los actos de habla lingüísticos para este nuevo objeto que le hemos atribuido. Esto último será abordado más adelante, una vez hayamos comentado brevemente lo que la teoría ha supuesto para su objeto primero, el lenguaje. Respecto de la primera cuestión, hay que decir que desde el propio ámbito de los estudios sobre los *actos de habla* se ha planteado, de manera más o menos explícita, la posibilidad de extender sus presupuestos a sucesos comunicativos no lingüísticos. En todo momento, tanto Austin como Searle se han referido al habla tanto en su dimensión fónica como en su dimensión gráfica, por lo que el hecho de que la *sustancia* mediante la cual se vehicula la comunicación sea de una u otra naturaleza parece resultar indiferente.⁴⁸

⁴⁸ La hipótesis de que el término *acto de habla* haya sido usado por Searle implícitamente en un sentido metonímico, nombrando a la parte (sin duda la más importante: la actividad lingüística) por el todo (el conjunto de los actos en los que se establece algún tipo de comunicación) se ve reforzada de una manera anecdótica cuando llega a firmar que “mi perro puede realizar algunos actos ilocucionarios simples” (1994: 48).

Dos son los obstáculos de mayor peso que, intuitivamente, creemos que podrían oponerse al trasvase que proponemos:

(i) esta teoría estableció que el “acto de habla” era la unidad mínima de comunicación, y a estas unidades mínimas se dedicó, con lo que, al menos en sus comienzos, se fue desarrollando a partir de situaciones lingüísticas muy sencillas, lejos de las dimensiones y la complejidad de los procesos que son capaces de poner en marcha entidades significantes de las características de una partitura musical; pero, a este respecto, habría que recordar que Van Dijk ya trasladó el concepto de *acto de habla* de los enunciados más simples del lenguaje cotidiano a las grandes unidades del discurso, y que, para Todorov,⁴⁹ existiría un acto de habla en el origen de todo género o clase de textos. Por otro lado, la Estética nos ha señalado repetidamente que el tamaño y la complejidad que pueden presentar muchas obras de arte no supone en modo alguno la ausencia, a cierto nivel, de una realidad plenamente unitaria; la idea de la obra de arte como unidad parece haber estado durante siglos en las intenciones de los creadores, y así ha sido plenamente establecida y aceptada por la teoría estética al menos hasta la irrupción de las tesis deconstructivistas. Por citar una de las muchas opiniones que se pueden aportar al respecto, Lotman señalaba como una característica del texto artístico (y la música, sin duda, lo es, al igual que un cuadro o un poema) la relación condicionada que allí se da entre expresión y contenido, lo que supone una erosión entre los límites de ambos que desemboca en la semantización de todos los elementos del texto, con lo que, finalmente, “el concepto de texto es idéntico al concepto de signo” (1978: 35). La heterogeneidad y las dimensiones que puede presentar una gran sinfonía no supondría entonces obstáculo alguno para su unicidad esencial: “todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*” (Ibid.). La partitura se nos aparecería así como el *significante* de una realidad única, completa y cerrada, exactamente igual que un enunciado simple del lenguaje. En este sentido, la diferencia entre la frase inicial de un *minuetto* de Mozart y la Sinfonía “Titán” de Mahler sería puramente cuantitativa.

(ii) El segundo obstáculo es que la comunicación que una partitura establece es irremediabilmente unidireccional. Además, la partitura es una entidad significativa

⁴⁹ “The origin of genres”, *New Literary History*, 8. 1976. Citado en Paz Gago (1984).

encarnada en un soporte no efímero, permanente en el tiempo, y que es por tanto capaz de llegar a un número indeterminado de receptores en los más variados contextos espaciales y temporales, con lo que puede dar lugar a un conjunto también indeterminado de situaciones comunicativas que, potencialmente, podrían ser de muy diversa naturaleza. Todo ello supone la difuminación del papel del contexto, elemento básico en la comunicación lingüística real y, por tanto, en el ámbito de la pragmática en el que la teoría de los actos de habla se asienta. Pero el obstáculo desaparece o, al menos, se minimiza, cuando tenemos en cuenta que este caso no es distinto al de un amplio conjunto de situaciones que no dudaríamos en calificar como comunicativas (v.g., todos los casos de lenguaje escrito) y que ya han sido explícitamente atendidas como objetos posibles, y por tanto legítimos, de esta teoría (entre otros, Van Dijk, 1977 y 1980; Levin, 1976; Ohmann, 1987; Paz Gago, 1984). Levinson (1989) incluye explícitamente los problemas comunicativos que surgen en la comunicación humana cuando esta se produce a cierta distancia espacial o temporal como una de las aplicaciones potenciales de la pragmática.

Una última cuestión de principio es que, si bien vamos a trasladar a un ámbito distinto una serie de conceptos analíticos elaborados para el caso específico del lenguaje, no podemos hacer lo mismo con su nombre: estrictamente, no podría sostenerse el denominar al hecho de escribir una partitura como “acto de habla”. Probablemente el término más adecuado a este hecho sea el de *acto sémico*, que aparece por primera vez en los trabajos de Eric Buysens, donde es definido como “*la asociación entre una acción perceptible, que permite la relación social, y un estado de conciencia que se quiere dar a conocer*” (1978: 24). A pesar de la enorme distancia de intereses y planteamientos que existen entre la semiología de raíz saussureana de Buysens y la “filosofía del lenguaje ordinario” de Austin, esta definición parece capaz de acoger los puntos esenciales de la noción de “acto de habla” y podría erigirse, a pesar de su carácter mucho más general, como esa definición que ninguno de los impulsores de la teoría nos dejó de forma expresa:⁵⁰ por un lado, nos sitúa de un modo explícito dentro del dominio (y, por tanto, sujetos a los postulados) de las teorías de la acción, y a la vez prescribe que esa acción debe

⁵⁰ Buysens deja fuera del ámbito de los actos sémicos todas las realidades no intencionales que, como los *indicios*, sí son considerados en otros ámbitos como protagonistas de procesos semióticos. Como es sabido, Buysens se interesaba exclusivamente por los fenómenos comunicativos dentro de la antigua polémica que oponía la *semiología de la comunicación* a la *semiología de la significación*.

tener una naturaleza intencional. La única (aunque importante) dificultad que presentaría el adoptar tal denominación es que Buysens se refiere con ella a su propia definición de *sema*, que no tiene nada que ver con la que posteriormente tuvo ese mismo término en el ámbito de la semántica estructural; entonces, y para evitar malentendidos, optaremos aquí por el término más general y menos marcado de *acto de comunicación*.

1. La teoría lingüística de los actos de habla

John L. Austin, en su intento de llamar la atención sobre las *expresiones realizativas*,⁵¹ que habían sido tradicionalmente dejadas de lado por la filosofía del lenguaje en favor de las *expresiones constatativas* (las que se refieren a unas realidades distintas de las que ellas mismas instauran, y a las que, por lo tanto, se puede asignar un valor de verdad), llegó a la conclusión final de que no podía establecerse un corte radical entre unas y otras, de que toda emisión lingüística –toda *proferencia*– es un *acto* que contiene, al menos, un aspecto que de un modo u otro tiene que ver con la representación de un cierto estado de cosas y otro que afecta a la “actitud” del emisor con respecto a lo emitido: una dimensión doxástica y una dimensión conativa. Estas dos dimensiones de las preferencias lingüísticas son la proyección en el habla de correlatos de carácter más general que encontramos en el ámbito filosófico de las teorías de la acción, donde se establece una distinción entre el conjunto epistémico del agente (la base de datos que este posee en forma de conocimientos y creencias) y el conjunto de sus deseos y necesidades, que es, en último término, quien constituye el desencadenante final de la acción.⁵² La distinta naturaleza de estos dos tipos de hechos de lenguaje hace que deban ser evaluados, en cuanto a su relación con la realidad, por medio de categorías diferentes: en palabras de M. García-Carpintero, “el significado de todas las preferencias incluye un elemento proposicional, especificable en términos de condiciones de

⁵¹ “Aquellas en las que el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería *normalmente* descrita como consistente en decir algo” (1971: 49).

⁵² Véase, entre otros, Davidson (1963); García-Carpintero (1996: 474-480 y *passim*); Van Dijk (1980: 241 y ss).

correspondencia, y otro elemento esencialmente pragmático, especificable en términos de condiciones de ejecución afortunada” (1996: 483).

Este sería, presentado de un modo muy resumido, el punto de partida de lo que conocemos como *teoría de los actos de habla*. Las dificultades que fueron apareciendo al intentar encontrar criterios válidos para caracterizar la oposición realizativo/constatativo señalaron la necesidad de un nuevo modelo que, elaborado por el propio Austin y ampliado (y parcialmente modificado) después con nuevos planteamientos por John Searle, se ha constituido en el núcleo, el punto central del que emanan y al que convergen la práctica totalidad de los temas de la pragmática lingüística.⁵³

Vamos a hacer un rápido recorrido por aquellos conceptos y planteamientos de la doctrina general que en adelante utilizaremos para caracterizar específicamente el campo de la escritura musical; estos son:

1. La clasificación de Austin de los distintos tipos de acto que las preferencias lingüísticas pueden constituir.
2. La taxonomía de actos ilocutivos de Searle, que parte del concepto de *objeto ilocucionario*.
3. El conjunto de reglas que, según Searle, determinan las condiciones necesarias para que un determinado acto ilocutivo sea realizado con éxito.
4. El concepto de *propósito pragmático* de Van Dijk, de carácter global, que aglutina y da sentido a los propósitos parciales que pueden presentar unidades discursivas de menor rango.⁵⁴

1.1. El modelo que propone Austin tiene como tarea fundamental el dar explicación de los distintos sentidos en que *decir algo es hacer algo*: “El acto lingüístico total, en

⁵³ Hasta tal punto que “podría por sí misma erigirse en la disciplina pragmática y, dentro de ella, como partes de la misma, considerar los diferentes aspectos pragmáticos que completan los estudios de este campo de reflexión lingüística” (Escavy Zamora, 2009: 81).

⁵⁴ La elección de estos principios como herramientas para nuestro trabajo supone dejar fuera otros de enorme repercusión como los de Habermas, o aportaciones interesantes (aunque no de tanto calado) como las de Bach y Harnish (1979). Los intereses de Habermas se dirigen a un objeto más general o, si se quiere, prelingüístico (la ampliación del concepto chomskiano de *competencia lingüística* a una *competencia comunicativa*, objeto de una *pragmática universal*, el concepto de intersubjetividad y la búsqueda de una teoría del consenso) pero difícilmente traducibles a contextos no lingüísticos. Para una caracterización general como la que pretendemos nos bastará con estos principios más básicos.

la situación lingüística total, constituye el *único fenómeno real* que, en última instancia, estamos tratando de elucidar” (1971: 196). Como es sabido, Austin distingue tres aspectos en toda emisión lingüística: el acto *de* decir algo, el acto que llevamos a cabo *al* decir algo y el acto que llevamos a cabo (o que conseguimos que se produzca) *porque* decimos algo, y los denominó respectivamente actos *locucionarios*, *ilocucionarios* y *perlocucionarios*. El *acto locucionario* es el acto de “decir algo” en su acepción plena y normal; decir algo es por un lado (i) un *acto fónico*, el hecho de emitir sonidos (o *gráfico*, al producir trazos) de cierto tipo; (ii) un *acto fático*, por cuanto esos sonidos o trazos pueden observarse como pertenecientes a un vocabulario, ordenados según una construcción gramatical determinada y dotados de ciertas características de entonación; (iii) un *acto rético*, en cuanto la expresión emitida en el acto fático es usada con un significado más o menos preciso. El *acto ilocucionario* se refiere a la manera o el sentido en el que se usa una expresión, al *propósito* que el emisor alberga al realizar una determinada preferencia; Austin califica esta dimensión ilocutiva de un enunciado como su *fuerza*. El tercer sentido en el que decir algo es hacer algo es lo que denomina *acto perlocucionario*: “decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos” (Ibid: 148).⁵⁵

Esta clasificación de Austin ha sido objeto de muchas controversias. El propio Searle afirma explícitamente no compartirla⁵⁶. Rabossi (1972) nos ha dejado un catálogo de los problemas teóricos que surgen de ella, algunos de los cuales se refieren a la naturaleza y relaciones que se establecen entre los distintos actos, sus criterios de identidad, el carácter convencional que Austin admite para locuciones e ilocuciones (aunque no así para las perlocuciones), etc. Una de las más cuestiones problemáticas, que abordaremos aquí por su trascendencia para el caso de la escritura de la música, es la distinción entre ilocución y perlocución.

⁵⁵ Resulta evidente la íntima relación que existe entre la noción de acto ilocutivo y sus clasificaciones con el concepto clásico de *modalidad*. El origen de la distinción que aquí se presenta entre lo locucionario y lo ilocucionario puede remontarse a la de la lógica aristotélico-escolástica entre el *dictum* y el *modus*, dicotomía que ha recorrido la historia de la filosofía hasta llegar a la distinción wittgensteiniana entre *decir* y *mostrar*.

⁵⁶ *Actos de habla* (1994: 32n). Allí remite a su artículo “Austin on locutionary and ilocutionary acts” (*Philosophical Review*, vol. LXXVIII, nº 4, octubre, 1968). Para una visión general de las críticas de Searle a Austin, vid. Rabossi (1972) y Martínez Guzmán (1992).

Austin afirmaba, de un modo ciertamente vago, que para la realización satisfactoria de un acto lingüístico debía producirse una cierta recepción del mismo en la audiencia, sin precisar la naturaleza de dicha recepción, lo que parece suponer que existe un vínculo necesario entre el éxito del acto lingüístico y el del acto perlocutivo. Otros, por el contrario, sostienen que el éxito del acto ilocutivo es independiente de los efectos de su recepción. Así, Van Dijk plantea el tema de un modo formal, distinguiendo entre actos ilocucionarios *I-satisfactorios* y actos ilocucionarios *P-satisfactorios*: los primeros serían aquellos en que el resultado del acto ilocucionario sea “algún estado propuesto ocasionado por la comprensión de la expresión en el oyente, en el que el cambio de estado es epistémico”, mientras los segundos necesitan que se produzca algún cambio en el oyente como una consecuencia del acto ilocucionario (1980: 282-3).⁵⁷ En el mismo sentido, García-Carpintero sostiene que el éxito del acto ilocutivo es independiente y, por tanto, tiene que estar desvinculado de los efectos de su recepción:

La diferencia entre los aspectos ilocutivos y los aspectos perlocutivos del “acto lingüístico total” parece estar en que los primeros son esenciales para la existencia del acto lingüístico como tal acto lingüístico, mientras que los segundos no. Así, mi acto lingüístico, como tal, puede bien conseguir su pleno propósito (es decir, puede resultar plenamente afortunado qua acto lingüístico) aunque el oyente (...) no resulte persuadido ... (1996: 491).

Esta opinión es coincidente en lo esencial con la postura de Searle, quien incorpora al problema algunos aspectos de la concepción del significado de Grice, en concreto la vinculación que este establece entre el significado y el reconocimiento por parte del receptor de la intención del emisor:

(...) en el caso de los actos ilocucionarios logramos hacer lo que intentamos hacer al conseguir que nuestro auditorio reconozca lo que estamos intentando hacer. Pero el ‘efecto’ sobre el oyente no es ni una creencia ni una respuesta, consiste simplemente en la comprensión por parte del oyente de la emisión del hablante. Ese efecto es lo que he estado denominando efecto ilocucionario (1994: 56).

⁵⁷ Van Dijk presenta el ejemplo de la frase *El hombre está enfermo*: si el oyente entiende lo que se dice y comprende la intención del emisor, el acto será plenamente *I-satisfactorio*; si, además, el oyente ignora que el hombre está enfermo y, por lo tanto, la acción del emisor modifica su situación cognitiva, el acto será también *P-satisfactorio*. Si, por el contrario, esta modificación no se produce (porque, por ejemplo, el oyente ya sabe que el hombre está enfermo), no lo será.

A pesar de este seguimiento de las ideas de Grice, Searle se encontraría (como Austin) en una línea *convencionalista*, ya que, como veremos en el siguiente punto, para él los actos de habla se realizan de acuerdo con ciertas reglas convencionales o *constitutivas*.⁵⁸

1.2 En su Conferencia XII, Austin propuso una clasificación de verbos basada en las distintas fuerzas ilocucionarias que estos pueden presentar; en realidad se trata de una “lista de las *fuerzas ilocucionarias* de una expresión”, ya que la dicotomía enunciados realizativos - enunciados constatativos “tiene que ser sustituida por la idea de que hay *familias* más generales de actos lingüísticos emparentados y parcialmente superpuestos” (p. 197). La clasificación que propone (que él mismo califica de provisional, y de la que afirma no sentirse totalmente satisfecho) consta de (i) verbos de judicación, (ii) verbos de ejercicio, (iii) verbos de compromiso, (iv) verbos de comportamiento y (v) verbos de exposición.

Tras una revisión crítica de la clasificación de actos ilocucionarios de Austin, Searle (1975) propone una taxonomía distinta, en la que distingue cinco tipos básicos dentro de esta categoría: (i) actos representativos, (ii) directivos, (iii) compromisorios, (iv) expresivos y (v) declarativos. Para Searle, estas cinco categorías no son excluyentes en relación a una emisión concreta. Uno de los puntales a su crítica de la clasificación de Austin es que esta presentaba una taxonomía de *verbos ilocucionarios*, y no de *actos ilocucionarios*. El concepto de *objeto ilocucionario* (“Illocutionary point”, el *propósito* de un tipo de ilocución) se distingue claramente del de *verbo ilocucionario* (que puede no ser marcador de objeto ilocucionario, sino el estilo o manera en que este acto se realiza o un indicador de su fuerza). Esta distinción, que no existía en Austin, permite ver con más claridad cómo una misma emisión puede traer aparejados distintos objetos ilocutivos:

(...) decimos a la gente cómo son las cosas, intentamos conseguir que hagan cosas, nos comprometemos a hacer cosas, expresamos nuestras creencias o actitudes y

⁵⁸ Una postura mucho más coherente, plenamente *intencionalista*, es la mantenida por Bach y Harnish (1979): distinguen entre dos grandes categorías de actos ilocucionarios, los *comunicativos* (constatativos, directivos, compromisorios y reconocimientos) y los *convencionales* (efectivos y veredictivos). Los primeros vendrían determinados por los estados mentales que expresan (creencia, deseo, ...), estados mentales que deben ser inferidos por el oyente, de modo que su éxito se produce no cuando se cumplen ciertas reglas sino cuando el oyente reconoce la intención del hablante. Por el contrario, los *convencionales* no se satisfacen mediante el reconocimiento de una intención sino, estos sí, por conformidad con una convención.

damos lugar a cambios mediante nuestras emisiones. Y, a menudo, hacemos más de una de estas cosas a la vez en la misma emisión (1975: 474).

La ventaja que para nosotros presenta esta clasificación es que, aunque planteada para responder a las características del lenguaje oral, resulta generalizable – al contrario que la de Austin- a un ámbito más extenso de situaciones comunicativas.⁵⁹ Como veremos, resulta perfectamente adecuado contemplar el tipo de comunicación que una partitura propone a la luz de esta taxonomía, mientras que ello no era posible, lógicamente, con la clasificación de verbos de Austin.

1.3. Las ideas de Austin, que habían sido expuestas en *How todo Things with Words* de un modo algo caótico, más como una serie de geniales intuiciones que como un modelo acabado, fueron recogidas, discutidas y sistematizadas por Searle, quien además las puso en relación con los planteamientos de Chomsky y, como hemos dicho, con los de Grice. El punto de partida de Searle es que “hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas” (1994: 22). Las reglas a las que Searle se refiere no son solo las de la gramática, aquellas que determinan cómo deben estar contruidos de mensajes dentro de cada lengua, sino que se extienden a todas las condiciones que posibilitan que el propósito de un acto ilocutivo se consiga. Para Searle, los distintos actos ilocucionarios se caracterizan en función de una serie de *condiciones* necesarias y suficientes que un acto debe cumplir para que pueda realizarse con éxito. Dar una orden, hacer una promesa o realizar una afirmación son actos que necesitan de una serie de requisitos para que su preferencia resulte satisfactoria. A partir de esa serie de condiciones, Searle extrae un conjunto de *reglas* ajustables a cada tipo de acto; el cumplimiento de cada una de ellas sería condición necesaria para la realización con éxito del acto, y el cumplimiento de todas en conjunto será la condición suficiente para tal realización. “Estas reglas funcionan como garantías institucionales de que, si se cumplen ciertas condiciones, decir *p* cuenta –tiene que considerarse como- hacer *y*.

⁵⁹ Si la aplicamos, por ejemplo, al código de las señales fijas de tráfico que encontramos en una carretera, vemos que éstas pueden *informarnos* de algo, *aconsejarnos* algo o *prohibirnos* algo; en el primer caso estaríamos ante un acto *representativo* o de información (que nos indica la existencia de una curva a la derecha, de un badén o de que Murcia está a 20 km. de distancia) y en los dos restantes ante actos *directivos* u órdenes (en los que los distintos grados de fuerza ilocucionaria – prohibición o recomendación- estarían señalados por la distinta forma de la señal, redonda en el primer caso, cuadrada en el segundo).

Estas condiciones (...) definen cuándo podemos decir que al enunciar una oración dada (...) hemos llevado a cabo un cierto acto con éxito” (Ferrara, 1980a: 14).

Las reglas que propone son de cuatro tipos: 1) *reglas de contenido proposicional*⁶⁰ (que, centrándose exclusivamente en la proposición, aislándola del resto del acto de habla, determinan la coherencia de esta en relación con las peculiaridades del acto ilocucionario que con ella se pretende realizar, v.g., una promesa tiene que estar referida a un acontecimiento futuro); 2) *reglas preparatorias* (que determinan qué circunstancias -o personas- son necesarias para cada tipo de acto); 3) *regla de sinceridad* (si se trata de una promesa, el emisor debe tener la intención de cumplirla, si de una orden, debe desear que se lleve a cabo lo que el contenido proposicional indica, etc.) y 4) *regla esencial* (la proferencia cuenta como un acto determinado dependiendo de su propósito, lo que Searle llamará el *objeto ilocucionario*).⁶¹

1.4. Por lo que respecta a Van Dijk, su gran aportación en relación a la teoría de los actos de habla ha sido, como ya hemos señalado, el llevar estos planteamientos de su lugar de nacimiento, la filosofía del lenguaje, a ámbitos de una mayor complejidad, el de la *Textlinguistik*, y aplicar sus principios a las grandes unidades del discurso. Con el establecimiento de la noción de “macro-acto de habla”, que se define como una secuencia de actos de habla linealmente conectados que “pueden ser pensados y entendidos y, por tanto, funcionan socialmente, como un solo acto de habla” (1980: 332), se abre una puerta a la aplicación de la teoría a los campos textuales amplios. Como ejemplo de este tipo de actos, cita los casos de cartas, discursos, una conferencia o un cuento completo. Si todo acto comunicativo (en tanto que *acción*) ha de ser emitido con una determinada intención, será necesario determinar qué tipo de *propósitos* de carácter general puede tener un emisor al realizar ese acto comunicativo:

La importancia de la noción de macroacto de habla (...) viene del hecho de que hace posible hablar de las *funciones globales* de un discurso. Paralelo a la noción del *tema* o *asunto* semántico, ahora tenemos también un medio para hacer explícito algo así como el *propósito* pragmático de un discurso (1980: 73).

Como vemos, Van Dijk recoge el concepto de *propósito* de Searle presentándolo en un nivel superior: por encima de los propósitos ilocutivos que las unidades inferiores

⁶⁰ Lo que Searle denomina *contenido proposicional* sería prácticamente equivalente al *acto locutivo* de Austin: “distingo entre el acto ilocucionario y el contenido proposicional de un acto ilocucionario” (1991: 436).

⁶¹ Para una crítica de estos planteamientos, ver Martínez Guzmán (1992).

del discurso pueden tener, sería posible establecer un propósito global de una serie conectada de actos de habla, de un texto.

2. Partitura musical y *actos de habla*

Retomemos la cuestión que habíamos dejado pendiente: ¿qué puede aportar al análisis de la escritura musical la perspectiva propuesta por la teoría de los actos de habla? Creo que los planteamientos generales de esta teoría son la herramienta más adecuada un para explicar de un modo satisfactorio los problemas que plantean esos usos anómalos, variables o aparentemente contradictorios de ciertos aspectos del aparato sígnico de los que ya hemos hablado. Searle expuso la idea de que ciertos signos o ciertos aspectos del significante actúan como *marcadores de objeto ilocucionario*; Alessandro Ferrara (1980b: 42), de un modo más taxativo, ha señalado que algunos aspectos de la fisonomía del significante son determinadas directamente por imperativo de las *condiciones de satisfacción*:

(...) las restricciones derivadas de las condiciones de adecuación de un tipo de acto de habla dado contribuyen a explicar ciertos rasgos de las expresiones lingüísticas empleadas para ejecutar ese tipo de acto de habla, unos rasgos cuyo uso es difícil de explicar sin remitirse a la teoría de los actos de habla.

Desde otra perspectiva, Buysens (1978: 9) también había señalado que “cuando un código de comunicación no admite más que una modalidad, no la indica; todos los símbolos matemáticos y químicos son aseverativos, como todos los tañidos de las campanas; todos los toques de clarín son imperativos”. Esos casos de comportamientos variables o anómalos que podemos encontrar en ciertas características gráficas de las partituras podrían deberse a la necesidad de satisfacer las condiciones requeridas para la consecución de distintos tipos de propósitos, o, dicho de otro modo, podrían ser *señalizadores de modalidad*.

2.1 La partitura como “acción”

El concepto de “acción” fue caracterizado así por Van Dijk:

Las acciones son objetos llamados *intensionales*, esto es, objetos basados en la asignación de una interpretación a una expresión observable. Lo que en realidad vemos (...) no son, en cuanto tales, sino *hechos* que nosotros, por convención, interpretamos como acciones. *Vemos* a alguien levantar la mano, pero, dependiendo de la situación, *comprendemos* dicho acto como un saludo, un aviso, una señal de alto, etc. Es esencial para la acción (...) el hecho de que *responda a una intención* (Van Dijk, 1977: 173).

Los distintos tipos de actos que Austin estableció como esenciales referidos a los hechos de habla están planteados en un nivel de generalidad tal que son directamente aplicables al caso de una partitura:

1/ *Dimensión locucionaria de la partitura*. Si un conjunto de manchas de tinta que alguien ha escrito o impreso en un papel es capaz de tener un significado para nosotros es porque están dentro y cumplen con las exigencias de un sistema de reglas constitutivas en el que un determinado signo *cuenta como* otra cosa. Así, el que esas marcas, en una partitura, estén sujetas a una serie de restricciones de forma (tienen que ser reconocibles como signos del sistema: restricciones gráficas o morfológicas) y de situación espacial (no todos los signos pueden aparecer en cualquier lugar: restricciones sintácticas) y estén sujetas a un marco convencional por el que nos remiten a una realidad distinta de ellas mismas, transforma la marca en signo gráfico, el hecho bruto en hecho institucional, el conjunto de manchas en conjunto signifiante. Escribir una partitura sería, con total propiedad, realizar un *acto locutivo*.

2/ *Dimensión ilocucionaria de la partitura*. El punto de partida para la consideración de los actos ilocutivos en el ámbito del lenguaje es la constatación de que este se usa con uno o más propósitos. Lo que aquí debemos preguntarnos es, de un modo general, qué propósito tiene (o *qué tipo de acto es*) escribir una partitura, y, de un modo particular, qué propósito tiene tal compositor al escribir tal partitura (o *qué tipo de acto* realizó ese compositor al escribir esa partitura).⁶² La naturaleza de una partitura musical como un “útil” ya ha sido establecida, con lo que podemos dar por sentado que elaborar una partitura es realizar un *acto ilocutivo* de algún tipo.

⁶² Es posible que sea lícito preguntarse qué tipo de acto ilocucionario (en caso de que lo sea) es el primer tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, o la frase inicial de su Sonata tal, pero estaríamos entonces en el ámbito de la música y no en el de la partitura.

3/ *Dimensión perlocucionaria de la partitura.* Si *perlocución* es aquello que se produce por el hecho de (o *como consecuencia de*) haber dicho algo, el interpretar una partitura, por ejemplo, es, sin duda, un efecto perlocutivo (aunque no, desde luego, el único posible) de ese acto locucionario de emitir (escribir) una partitura. Y, dependiendo de la amplitud que se conceda al campo de acción de la perlocución, también lo podría ser el hecho de acceder por primera vez a una partitura y, mediante su lectura, entender de un modo más o menos adecuado también por vez primera el objeto sonoro que en ella viene representado, aunque no lleguemos a interpretarla efectivamente. (Como hemos visto, la simple modificación de nuestro entorno cognitivo, si bien parece que para Austin constituiría un efecto perlocutivo pleno, permanecería sin embargo para Searle, en tanto que simple comprensión, dentro del ámbito estricto de la ilocución).

2.2 *Los propósitos de la partitura*

Una partitura puede ser previa o posterior a la realidad sonora. Cuando la partitura refleja una realidad intensional y no extensional (caso, por ejemplo, de las obras pluriinstrumentales, en las que es necesaria la acción de más de una persona para su producción), el escribirla es la única manera que el creador tiene de posibilitar su existencia como suceso sonoro real y efectivo: en estos casos la partitura es necesariamente previa a la realidad musical, que no podría existir sin ella. (Un cuarteto de cuerda determinado no existe como realidad sonora hasta que se interpreta por primera vez, es decir, hasta el momento en el que cuatro instrumentistas, con sus partituras delante, crean la realidad sonora que el compositor había imaginado y codificado en un papel). La partitura se presenta en este caso como un signo *prognóstico*, que va de la causa a sus posibles efectos (Eco, 1990). Así, por una cuestión de primacía ontológica, el primer propósito que determina el acto de escribir una partitura sería que, en un gran número de ocasiones,

(1) escribir una partitura posibilita la existencia extensional de la obra, su realidad como objeto sonoro.

Llamaremos a esto *propósito creativo*.

Si la partitura no es siempre necesaria para producir una obra musical, sí lo es para reproducirla, independientemente de que su realidad sonora primera sea o no previa a la partitura. Aunque sea concebible que se pueda reproducir una obra de oído, esto no asegura su posibilidad de re-creación fuera de la proximidad espacial y temporal con el original sonoro; es el caso, opuesto al ejemplo anterior, del *Ricercare* a tres voces que J. S. Bach improvisó a petición del rey Federico de Prusia, obra que fue posteriormente escrita e incorporada a su *Ofrenda Musical*. El no disponer de un soporte no efímero para la pervivencia de algo nos llevaría a la situación, cuanto menos anómala, de los hombres-libro del *Fahrenheit* de Bradbury. Así,

(2) escribir una partitura posibilita la pervivencia de la obra sonora.

Llamaremos a esto *propósito pervivencial*.

Existe, evidentemente, una muy íntima conexión entre estos dos propósitos: la pervivencia de una obra por medio de su partitura permite su existencia cada vez que se interpreta; por otro lado, una obra que necesita de la partitura para existir tiene, por el hecho de estar de algún modo fijada en un papel, la posibilidad de permanecer. Sin embargo, es importante mantener esta distinción porque, inicialmente, responde a situaciones totalmente distintas: además de que una obra puede existir sin partitura e incluso una partitura podría no tener voluntad de permanencia (más allá de un uso práctico puntual), lo más importante es que ambos propósitos tendrían, en ese momento inicial, diferentes *direcciones de ajuste*: el *propósito creativo* tendría una dirección *texto-a-mundo*, ya que no designa una realidad que exista previamente, sino que debe posibilitar la existencia de una realidad que encaje con el contenido proposicional de lo escrito; de este modo, podemos decir que una interpretación es o no fiel a lo expreso en el texto. Por el contrario, el *propósito pervivencial* presentaría en muchos casos una dirección de ajuste *mundo-a-texto*: existe una realidad sonora que, con vista a ciertos fines, deberá ser representada en un texto, y esto podrá hacerse con diferentes grados de precisión.⁶³ La partitura aparecería en este caso como un signo *diagnóstico*. Lo opuesto de ambas direcciones de ajuste es un

⁶³ Esta cuestión nos parece de una especial importancia porque trae a colación el problema del referente: cuando Beethoven escribía uno de sus cuartetos estaba creando una forma significativa que, si bien tenía un significado, carecía de realidad extensional.

elemento más para determinar que ambos propósitos tengan unas condiciones de satisfacción radicalmente distintas.

La pervivencia que la partitura permite de una realidad musical es potencial; por otro lado, el destinatario de la partitura es casi siempre el intérprete, mientras que la música que allí viene descrita puede estar destinada a un ámbito más general y amplio de receptores. Música y partitura son realidades distintas que van dirigidas a receptores también distintos. Es decir, con frecuencia, lo que hemos denominado como “propósito pervivencial” de una partitura está asociado, o tiene como finalidad, otro propósito del emisor, el de que su mensaje (partitura) sea actualizado para que la realidad que es capaz de generar (la música) pueda ser llevada a sus destinatarios finales. Así,

(3) escribir una partitura puede ser consecuencia del deseo del emisor de que la música que refleja, por medio de la interpretación, llegue a otros destinatarios.

Llamaremos a esto *propósito interpretativo*.

Desde una perspectiva más particular, el acto de escribir una partitura puede responder a otros muchos propósitos: un compositor puede escribir una obra para venderla a un editor y conseguir un beneficio económico; o puede hacerse para obtener otro tipo de resultado práctico (J. S. Bach preparó su *Misa* en Si menor -elaborada en buena parte a partir de materiales compuestos con anterioridad- para que acompañara a su solicitud del título de *Hofcompositeur* de la Corte de Dresde) o personal (para buscar el prestigio artístico o el reconocimiento social por el simple hecho de publicar una obra, al margen de su valor o de que se interprete o no); un alumno puede escribir una partitura como parte de un examen de composición, etc. De un modo un poco burdo se podría resumir como

(4) escribir una partitura posibilita obtener algo a cambio.

Llamaremos a esto *propósito instrumental*.

Elaborar una partitura es en todos los casos un acto en el sentido de que instaaura una realidad nueva, crea un nuevo objeto que no existía con anterioridad (y no nos referimos a la partitura como puro objeto, sino a la obra musical que en ella se representa). Beethoven *crea* su *Quinta Sinfonía* no cuando esta se interpreta por primera vez o cuando, de un modo más o menos exacto, la concibe en su mente: al menos en algún sentido, ese objeto *se crea mediante el propio acto de su escritura*. Pero, a diferencia de otros ejemplos de realizativos, la realidad puramente material que supone un acto locucionario (o, más concretamente, un acto fónico o gráfico) no siempre es iterable; yo puedo saludar todas las mañanas a mi vecino con un “buenos días”, escribir las mismas palabras una y otra vez en la lista de la compra, pero no puedo comenzar una partitura del mismo modo que Beethoven comenzó esa *Quinta Sinfonía*. Es decir, existe un cierto tipo de enunciados realizativos (en el que entrarían las partituras, pero también realidades lingüísticas y en general todo lo que puede ser englobado en el término de “literatura”) que, en virtud de ciertos procedimientos convencionales y tras cumplir con una serie de ritos de naturaleza cultural (sin negar que, seguramente, también será necesario que su dimensión locucionaria cumpla con ciertas características), adquieren el estatus de “creaciones”, y tal estatus impide que pueda realizarse otra emisión igual. Yo puedo reflejar cierto estado del mundo con las mismas palabras que otra persona que perciba el mismo estado de cosas; puedo crear en cierta ocasión una nueva realidad con palabras (por ejemplo, si soy un sacerdote puedo con ellas, bajo ciertas condiciones, crear un *matrimonio*) y yo mismo u otra persona crear esa misma realidad, con las mismas palabras, en otros momentos y lugares; y todo ello se considerará perfectamente aceptable. Pero no puedo elaborar una partitura cuyo rango locutivo coincida siquiera parcialmente con el que Beethoven elaboró para su *Quinta Sinfonía*, salvo que lo haga a modo de cita o sea, directamente, un plagio.⁶⁴

(5) escribir una partitura puede suponer la creación de un objeto característico e irrepetible.

Llamaremos a esto *propósito institucional*.

⁶⁴ Esto lleva al eterno problema de la “literariedad”; resulta curioso que teóricos como Ohmann o Levin hayan recurrido precisamente a los actos de habla (y concretamente a su dimensión ilocutiva) en busca de eso que hace que un texto pueda ser definido como “literario”.

Al igual que ocurría con las preferencias lingüísticas (al menos en la concepción de Searle), estos cinco propósitos que he señalado no son excluyentes entre sí, aunque tampoco tienen por qué darse necesariamente todos en una partitura. Así, un *Nocturno* de Chopin no cumpliría con (1) y sí con (2), (3), (4) y (5); el *Ricercare* que Bach improvisó para el rey Federico cumpliría con (2), (3) y tal vez con (4), pero no con (1) ni, hasta el momento de su escritura, con (5); un examen de composición cumpliría con (1) y (4), pero no con (2) ni con (3); una obra que se distribuyese como anónima podría cumplir o no con (1), cumpliría con (2) y con (3), pero no con (4).

Habría que señalar igualmente que mientras que los propósitos señalados en (1), (2) y (3) implican de un modo u otro que la partitura deba transformarse en algún momento en objeto sonoro, debe adquirir realidad extensional, esto no ocurre necesariamente en (4) ni en (5).

A partir de todo ello podemos establecer al menos algunos de los requisitos que cada uno de estos propósitos debería ver satisfechos para que pudiera hablarse de éxito (no podemos aún hablar de *condiciones de satisfacción* por cuanto estas deben estar referidas a los distintos tipos ilocutivos en los que se encuadrarían, y estos no han sido aún establecidos):

- Para (1) solo podría hablarse de éxito del acto comunicativo si la partitura describiese el objeto sonoro de modo tal que cualquier interpretación de la obra que se ajuste a la partitura pudiese ser reconocida por el emisor como una instancia genuina de ella; todo texto musical, por explícito que sea, permite, como veremos, un amplio margen de diferencia entre diversas interpretaciones que se ajusten a lo escrito. Si todas ellas satisfacen en su encarnación sonora las intenciones del emisor, hablaremos de éxito del acto comunicativo; y en la medida en que algunas de estas interpretaciones que se ajustan a la partitura se separen de esa intención, es decir, no sean reconocidas por el emisor como ejemplares genuinos de su obra, habrá que hablar de grados de infortunio.

- Para (2) cabe hablar de dos condiciones: una, obvia, que el soporte permanente que es la partitura lo sea efectivamente, y otra, que el receptor sea capaz de interpretar el mensaje en ausencia del emisor de tal modo que logre recuperar el objeto sonoro original (esto supone por su parte el conocimiento del código explícito usado por el emisor, las claves para poder inferir los posibles

significados implícitos en el mensaje y la capacidad técnica necesaria para realizar lo allí indicado).

- Para (3), la condición es tan simple como que la partitura se interprete. Pero para que esa interpretación pueda llegar a ser satisfactoria, deben cumplirse, como requerimiento previo, las condiciones (1) y (2).

- Para (4), las condiciones de satisfacción son tan variadas como sus propósitos: aprobar ese examen, conseguir el puesto deseado, etc.

- Para (5), el éxito dependerá de factores ajenos a las características y potencialidades de la locución. Necesita bien de un consenso social y cultural, de un reconocimiento legal o de la conjunción de ambos.

2.3 Tipos ilocutivos

Puede percibirse ya con cierta claridad una conexión entre estos propósitos de la partitura y la taxonomía de Searle. Todas las anteriores consideraciones parecen dirigirnos a unos tipos concretos de actos ilocutivos. Así, vamos a defender la idea de que (1) una partitura es, en todos los casos, *un acto ilocutivo representativo* y, en algunos casos (2), también *un acto ilocutivo directivo* y *un acto ilocutivo declarativo*.

(1). Si la partitura se basa en un código de signos, es decir, un sistema de indicios creados por el hombre para significar o dirigirnos a otro orden de cosas no perceptible *in actum*, resultará también evidente su naturaleza representativa. El compositor se compromete con la verdad de lo que escribe, ya se trate de una realidad sonora o mental: si la partitura refleja una realidad sonora previa, estará *enunciando* un hecho; si se trata de una realidad mental, estará haciendo un *planteamiento hipotético* de una realidad sonora; en cualquier caso, serían afirmaciones del emisor, unas ya demostradas extensionalmente, las otras pendientes de dicha demostración.

(2). En los casos en los que la partitura protagoniza un acto de comunicación en el que el receptor es un intérprete que se dispone a convertirla en sonido, poseería también un rango ilocutivo *directivo*: junto al compromiso del compositor sobre la

“verdad” del mensaje estaría su intención de el receptor haga algo, realice el acto de interpretar esa partitura, y lo haga del modo en que allí se dispone. Evidentemente, esta intención podrá tener éxito o no.

(3). En ciertos casos una partitura puede tener el estatus de *creación*, y ser el soporte material capaz de generar una obra de arte alográfica. Como ocurre con muchos casos de declaraciones, es necesaria “una institución extralingüística, un sistema de reglas constitutivas además de las reglas constitutivas del lenguaje, para que la declaración pueda ser realizada con éxito”, y “hablante y oyente deben ocupar lugares especiales dentro de esa institución” (Searle, 1975: 463).

Examinar los propósitos de los actos comunicativos supone situarse exclusivamente en la perspectiva del emisor, en ese *ámbito onomasiológico* del que habla la tradición estructuralista. Las particulares características de los actos comunicativos que presentan un soporte estable nos obligan a contemplar con una atención particular el otro polo del esquema comunicativo, en el del receptor o *semasiológico*: si la partitura es un mensaje permanente en el tiempo, que puede llegar a un número indeterminado de receptores en distintos contextos y funcionar, como mensaje, con total autonomía de las circunstancias de su emisión, será necesario precisar a qué tipo de receptores van dirigidos los distintos propósitos que una partitura pueda presentar o, desde una perspectiva más general, señalar cuáles de estos propósitos son pertinentes para el funcionamiento del acto de habla fuera del contexto específico del emisor.

- El primer propósito no va dirigido a receptor alguno, se satisface en el hecho mismo de elaborar el texto.
- El cuarto no tiene una proyección temporal o espacial más allá de las circunstancias propias del emisor (la *Misa* de Bach sobrevivió al fracaso de su tentativa en Dresde, y el valor actual de una *Balada* de Chopin no tiene nada que ver con lo que su editor parisino pagó por ella; los exámenes de composición, una vez corregidos, normalmente acaban en la papelera, etc.).
- El quinto no se dirige a un receptor concreto, sino que necesita ser reconocido como tal por la comunidad sociocultural en la que surge; además, es independiente de los actos comunicativos que la partitura pueda vehicular: La Quinta Sinfonía de

Beethoven “está ahí” con independencia de la presencia de su partitura y de las realizaciones o actualizaciones que por su medio se puedan llevar a cabo.

- Los propósitos (2) y (3) parecen los únicos que tienen pertinencia a largo plazo, y son los que, de distintas maneras, suponen un mismo receptor-modelo: el intérprete.

Así, el intérprete se nos aparece como el único receptor de los propósitos a largo plazo de la partitura.⁶⁵ Y, desde el punto de vista atemporal del intérprete de una Sonata de Beethoven, lo que es relevante al respecto es

- que la realidad gráfica que contempla refleja de manera adecuada una realidad musical efectiva creada o ideada por Beethoven. Esto es, que aparezca como un *enunciado representativo* felizmente realizado.

- que, por el hecho de haber vertido una realidad sonora efímera en un soporte gráfico permanente, se supone el deseo o la intención del emisor de que esa partitura permita la realización efectiva y plena, por medio de la interpretación, del objeto musical que representa. Esto implicaría una dimensión conativa propia de los *enunciados directivos*.

Establecido esto, solo queda comprobar si los requisitos que hemos avanzado para los propósitos señalados coinciden o son asimilables a las condiciones de satisfacción propuestas por Searle para esos distintos tipos de actos.

1/ Para los enunciados representativos, las condiciones están relacionadas básicamente con la “verdad” de la proposición. Para poder hablar de la “verdad” de una partitura tienen que darse, como mínimo, estas condiciones:

- la partitura debe describir de un modo suficiente para el receptor el objeto musical (*regla esencial*). Esto se convierte en un serio problema cuando el receptor se halla situado en contextos espacial y temporalmente –es decir, *culturalmente*– muy alejados. Aunque en la escritura musical se usen básicamente los mismos signos

⁶⁵ Cabe pensar en un uso de la partitura como objeto de estudio o análisis sin pretensión de realizarla sonoramente, pero este estudio o análisis va dirigido en la mayoría de las ocasiones a la música que allí se representa, no a la partitura como objeto; soy consciente de que lo que estoy haciendo con estas páginas contradice mi anterior afirmación. Lo consideraré, benévolamente conmigo mismo, como una excepción.

desde hace siglos, lo que ha evolucionado sustancialmente es la concepción misma de la obra musical y, con ella, el significado de muchos de los signos que la expresan.

- debe reflejar algo posible para el medio instrumental al que va dirigido: una partitura para piano no puede ser tocada por un violín; y si una partitura para violín está escrita con ciertas características de la escritura pianística, no podrá ser ejecutada (*regla de sinceridad*).

- En tanto que creación, lo reflejado en una partitura es una realidad nueva y en ningún caso obvia para el receptor. En términos de Sperber y Wilson, podríamos decir que la propia existencia de una partitura lleva implícita una garantía de relevancia (*regla preparatoria*).

2/ Desde el punto de vista de la partitura como *acto de habla directivo*, necesitaremos que se den las siguientes condiciones:

- Se supone la capacidad del receptor para realizar ese acto. El intérprete debe poseer el conjunto de recursos adecuado (tanto en lo referente al cuerpo de conocimientos necesario para transformar el enunciado gráfico que contempla en un concepto musical como en lo referente a las habilidades tecno-mecánicas) para llevar a cabo esa tarea (*regla preparatoria*).

- Una partitura debe reflejar aquello que no es obvio que un intérprete realice (*regla preparatoria*). Aquí entraría toda la problemática de lo explícito y lo sobreentendido en el texto musical: lo que en un contexto determinado resulta obvio no aparecerá reflejado explícitamente en la partitura; uno de los grandes problemas de interpretar música escrita siglos atrás es que, recibido el mensaje en un contexto muy distinto, esa obviedad ha desaparecido.

- Se supone la intención del emisor de que esa partitura sea transformada en el objeto sonoro que representa (*regla esencial*). Esta intención puede rastrearse en ciertos rasgos del texto musical: es la forma del texto en el que J. S. Bach dejó reflejado su *Arte de la Fuga* (en pentagramas independientes para cada línea discursiva y sin ninguna indicación sobre los medios instrumentales) la que ha llevado a muchos críticos a pensar que se trataba de una obra meramente especulativa, y no destinada a la interpretación.

- El emisor debe situarse en una posición de autoridad con respecto al intérprete, es decir, la *proposición* expresada en la partitura debe ser tomada, de algún modo, como un mandato (*regla preparatoria*). No se trata de que el compositor obligue al intérprete a realizar su obra, sino de que, cuando el intérprete toca una obra debe asumir la autoridad del autor sobre lo allí expresado.

3. Conclusiones

El hecho de considerar la elaboración de una partitura desde el punto de vista de la *acción* supone afirmar, siguiendo los planteamientos de Austin, que posee un rango *ilocutivo*, que su elaboración (en rigor, su *proferencia*) debe estar dirigida a uno o más *propósitos*. De los diversos propósitos que puede tener la creación de una partitura no todos se nos muestran igualmente trascendentes. Si una obra musical es, al menos la producida en la época que nosotros vamos a contemplar, un objeto cultural al que hay que suponer una voluntad de permanencia, los propósitos fundamentales que deben animar la acción de representarlo gráficamente deben ser los que trasciendan las circunstancias específicas del contexto de su emisión, y estos son los que hemos encontrado que la califican como representación de un determinado estado de cosas y como deseo o petición de realización o actualización de ese estado de cosas. Cada uno de estos propósitos podrá dejar una huella en la fisonomía de la expresión del acto locutivo (lo que Searle llamaba el *marcador de objeto ilocucionario*); es decir, en una partitura podrán distinguirse tanto aspectos del acto locutivo que van encaminados al objeto ilocutivo de representar la música como otros que son consecuencia directa del objeto ilocutivo directivo y se dirigirían a determinar ciertos comportamientos del intérprete. Estos dos tipos de aspectos forman conjuntos que no se sitúan en un mismo rango, sino sujetos a una relación de inclusión: el acto directivo del compositor hacia el intérprete debe incluir necesariamente la representación de la música, aunque puede no limitarse a ello. Entonces, los signos que determinan la representación de la música formarían un subconjunto de la partitura entendida como acto directivo.

En cada uno de estos campos, la actuación del emisor puede ser implícita o explícita: ciertos aspectos del objeto sonoro que la partitura representa aparecerán codificados

mediante signos mientras que probablemente otros no lo harán y será necesario, de algún modo, inferirlos; y lo mismo ocurrirá por lo que respecta al acto ilocutivo directivo.

De este modo, la aplicación a la partitura de los principios de la *teoría de los actos de habla* nos permite delimitar cuatro campos:

1) Lo explícito en la partitura referente a la realidad sonora. De esto se ocupa básicamente la *teoría musical*: ella se encarga de determinar el valor de los signos del código de la escritura, de explicar la asociación de cada uno de los elementos léxicos a un aspecto determinado del campo de referencia, a un significado. La teoría musical nos explica el *valor* de los signos al modo de un diccionario.

2) Lo implícito en la partitura referente a la realidad sonora. Un aspecto de este campo estaría dedicado a la tarea de recuperar los contextos estilísticos y las normas tácitas de interpretación que subyacen a los signos. Este planteamiento diacrónico sería tarea tanto de una teoría musical ampliada como de una *Historia de la Música* o una *Estilística Histórica*: ellas serían las encargadas de mostrarnos los signos al modo de una enciclopedia. Pero otro aspecto que aquí debería también ser explicado es el hecho de que distintas interpretaciones que se atienen a una misma partitura puedan ser distintas en muchos aspectos. Hay signos en la partitura que no remiten tanto a una realidad precisa como a un *campo de posibilidades*. Esta variabilidad relativa del campo de referencia de los signos, esta *ambigüedad* (que examinaremos en la segunda parte de nuestro trabajo), en ocasiones podrá verse disuelta o limitada por elementos contextuales o cotextuales; esos casos competerían a una todavía inexistente *Pragmática de la interpretación musical* y, en su vertiente pianística, nos ocuparemos de ellos en la tercera parte.

3) Lo explícito en cuanto a las directrices de actuación para el intérprete. En tanto que elementos del contenido que poseen signos específicos explícitos que los denotan, su descripción es tarea también de la Teoría Musical.

4) Lo que la escritura musical lleva implícito en cuanto a la actuación del intérprete. Este aspecto, también plenamente pragmático, será igualmente objeto de análisis en nuestra tercera sección.

Resulta llamativo lo exiguo del campo de signos musicales que son a la vez explícitos y exclusivamente directivos: en el caso del piano solo encontramos elementos de naturaleza paratextual, como las indicaciones numéricas que señalan la digitación recomendada para un determinado pasaje o, en algunas ocasiones, ciertas indicaciones de carácter, expresadas por medio del lenguaje, que podrían entenderse bien como una descripción de ciertos aspectos de la obra musical, o bien como órdenes directas al intérprete sobre cómo actuar en determinados aspectos. Esto quiere decir que, salvando estos pocos casos, *la representación de la música agota el texto de la partitura*: no encontraremos en el cuerpo simbólico que una partitura pianística utiliza otros signos que no estén destinados, de un modo u otro, a la representación del objeto sonoro. Entonces, si el hecho directivo realmente tiene reflejo en la escritura más allá de estos pocos elementos, tendrá necesariamente que hacer uso de los propios signos que representan la música. En los siguientes capítulos exploraremos la escritura musical como realidad sistemática para conocer qué resquicios deja abiertos para que la dimensión directiva de la partitura logre, asomándose por ellos, aparecer ante nosotros.

LA PERSPECTIVA DEL CÓDIGO

4. LOS PARADIGMAS SÍGNICOS

Aunque desde nuestra conciencia musical moderna resulte perfectamente natural distinguir entre la duración y la intensidad, o entre la altura y la duración de un sonido, la historia nos muestra cómo el abstraer y separar los distintos aspectos del hecho sonoro, el proceso de su delimitación, conceptualización y racionalización, fue un camino de siglos determinado y animado por necesidades prácticas derivadas de circunstancias históricas, culturales y del propio desarrollo musical (Duchez, 1977).⁶⁶ La consecuencia de ello es que los sistemas gráficos que muestran cada uno de estos parámetros aparecieron en distintos momentos a lo largo de la historia, y son, en origen y esencia, diferentes y autónomos.⁶⁷

Aunque el sistema gráfico que precisa la altura de los sonidos no tenga nada que ver con el que se refiere, por ejemplo, a su intensidad, o aunque para señalar algunas de las dimensiones del objeto sonoro se empleen de un modo cooperativo tanto ⁶⁸ elementos gráficos de un código específico como elementos tomados de sistemas de representación distintos (como el propio lenguaje o la numeración arábiga), seguiremos hablando de momento, por conveniencia, del *código de la escritura musical*, pero dejando claro desde ahora su naturaleza de *macrocódigo* o de código compuesto por otros de un carácter más específico. A pesar de ello, la parcelación natural del objeto sonoro que una partitura representa, que afecta tanto a cuestiones

⁶⁶ Baste un ejemplo: en la Edad Media, la noción de *cantus planus*, el punto de partida de la tradición musical occidental, parece referirse no solo a la altura melódica (sonidos que no suben o bajan), sino también engloba en su campo semántico aspectos rítmicos (una melodía poco marcada, más en la línea de una *pronuntatio* que de un verdadero canto) y de intensidad (*mediocris voce*). Cfr. Duchez (1977: 61).

⁶⁷ Lo que no significa que, una vez establecidos, no existan interrelaciones. En la tercera sección de este trabajo veremos cómo las carencias de ciertos sistemas se ven compensadas con la asunción de más significado por parte de otros. Por otra parte, sería un error ingenuo contemplar la paulatina incorporación de nuevos elementos gráficos al texto musical como un perfeccionamiento del sistema comunicativo del que se nos aparece como vehículo signico: lo único que ello nos dice es que no todos estos distintos aspectos han tenido la misma importancia, han sido igualmente relevantes en todas las épocas, de cara a la interpretación, concepción o caracterización de la obra musical. El propio concepto de *obra musical*, como objeto individual que busca ser distinto de otros, fruto de la creación de un *autor*, no parece existir hasta, al menos, el s. XIV. A este respecto, Kivy (2005: 21) señala que antes del s. XVI no existía un término, ni en latín ni en ninguna otra lengua europea, para designar la figura del compositor.

físicas (las distintas características de la onda sonora) como epistemológicas e históricas (su escalonada racionalización conceptual, llevada a cabo sólo en la medida en que esos distintos parámetros fueron resultando pertinentes para el desarrollo musical) o de tipo de representación (su expresión gráfica por medio de sistemas significantes autónomos) prácticamente nos impone la división más importante de nuestro objeto.⁶⁹

Lo que a continuación ofrecemos no pretende ser una descripción exhaustiva del código de la escritura usada en una partitura convencional, algo que puede encontrarse, sin duda de un modo más didáctico y sistemático, en cualquier manual de Teoría Musical.⁷⁰ Nos limitaremos a aquellos elementos que consideremos adecuados para la caracterización semiológica del sistema de representación, y los trataremos en función de este objetivo.

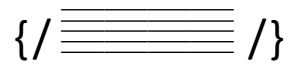
1. Los paradigmas signícos del sistema de alturas

Las distintas entonaciones de los sonidos vienen denotadas fundamentalmente en la partitura no mediante la existencia de signos distintos sino, como ya hemos apuntado, por su disposición *diastemática*, por las diferencias de posición en el plano vertical de *una determinada forma significativa*. Para precisar esta entonación, el sistema gráfico utiliza elementos pertenecientes a cinco paradigmas, entendiendo este término en su acepción clásica en lingüística, como el conjunto (o la *clase*) de elementos que pueden aparecer en un mismo punto de la cadena signifiante (cfr. Hjelmslev, 1968: 44).

⁶⁹ Si bien el acercamiento analítico a cualquier tipo de objeto exige la imposición a este del modelo operativo que se haya decidido emplear, esto no tiene porqué hacerse obviando la naturaleza esencial de ese objeto. La distinción establecida por Morris (1985) en el estudio de los procesos semióticos entre sintaxis, semántica y pragmática, teóricamente impecable, es sin embargo problemática para la descripción efectiva de los sistemas comunicativos porque, como está ampliamente demostrado, no siempre es posible fijar unas fronteras definidas entre estos tres campos. La clasificación que acabamos de mostrar acerca de las características constitutivas de los sonidos también padece, como veremos, de esa falta de claridad; no ocurre lo mismo con los sistemas gráficos que expresan cada una de ellas, que sí nos permiten establecer campos de análisis claramente diferenciados.

⁷⁰ Citaremos algunas de las más cercanas y accesibles: las clásicas de J. Zamacois (1945) y Chailly, y las más recientes de De Pedro (1990) o Jofré i Fradera (2003).

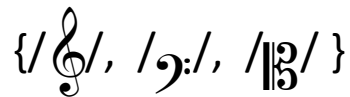
1. Sistema de líneas y espacios interlineales



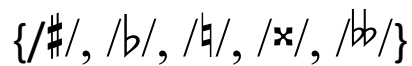
2. Signo de *nota*



3. Sistema de *claves*



4. Alteraciones



5. Signos de cambio de octava.



Adelantamos ya que para denotar la presencia de todo sonido con una entonación precisa es imprescindible el uso de elementos de los tres primeros paradigmas; el uso de los elementos del cuarto solo es necesario, añadiéndose a los de los tres anteriores, para denotar a *algunos* de los elementos del sistema; en cuanto al último, sus elementos pueden aparecer sumados a todos los anteriores para reducir el coste de producción de la señal: pertenece, pues, a los mecanismos de economía del código.

1.1 Los “signos de nota” aparecen inscritos en un sistema de líneas horizontales paralelas y equidistantes. Este conjunto de líneas supone simplemente una delimitación espacial que permite visualizar con comodidad el eje vertical de ese sistema de coordenadas espacio-temporal que es la partitura. Lo relevante de este conjunto de líneas es que, al parcelar visualmente el *continuum/papel*, lo convierte en un soporte discreto que, al acomodarse en él los signos de los sonidos, permite

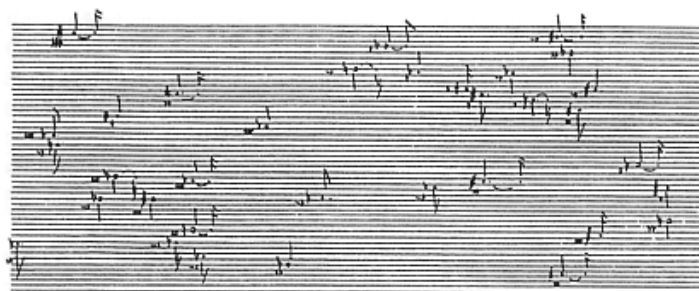
establecer una equivalencia, una isomorfía (solo parcial, como veremos), entre la “altura” de estos en el sistema musical y la “altura” de su representación gráfica.⁷¹

El principio teórico que parece querer satisfacer un sistema como este es el de que todos los sonidos musicalmente utilizables puedan tener una ubicación precisa, propia y característica en una línea o en un espacio. Para ello bastaría con establecer tantas líneas y espacios como sonidos musicalmente posibles hay, con lo que cada uno de ellos tendría su lugar inequívoco en el sistema. Sin duda el reducido ámbito de los movimientos melódicos medievales encontraba un ajuste adecuado en el tetragrama de Guido,⁷² pero el Aretino ya necesitó usar once líneas en el gráfico en el que expresó su *scala generalis*. Y, si contemplamos el universo del discurso de los sonidos musicales a partir de los siglos XVIII y XIX, la imposibilidad práctica de un sistema así resulta obvia: serían necesarias de 28 a 30 líneas – contando solo los elementos de la escala diatónica - para que todos los sonidos que se encuentran en el teclado del piano (que podemos asimilar, *grosso modo*, al conjunto de sonidos utilizables musicalmente) cupiesen en su interior, lo que haría imposible una lectura fluida del texto al no poder precisarse de una manera inmediata en qué número de línea o espacio se encuentra una nota determinada.⁷³

⁷¹ Si ya hemos visto cómo la noción de *altura musical* suponía una conceptualización de naturaleza metafórica, igualmente metafórica es la que nos permite hablar de “altura” para referirnos a cierta disposición de los signos impresos en una hoja de papel. Cfr. Lakoff y Johnson (1986). Para una crítica a la pertinencia de mantener una visión metafórica de los conceptos musicales, vid. Treitler (1997).

⁷² Resulta curiosa (¿o se trata de algo más, dada la convivencia inicial de la escritura de la música con la escritura de la palabra?) la coincidencia entre las cuatro líneas en las que se expresaba la música gregoriana y las también cuatro líneas usadas en la escritura uncial, la mayoritariamente usada en la literatura cristiana) para la igualdad y equilibrio de los rasgos ascendentes y descendentes de los caracteres alfabéticos (Gaur, 1990: 197).

⁷³ Una visión del campo musical todavía más extrema (la partitura presenta un total de 50 líneas) ha sido planteada por Earle Brown en “November 1952” (fuente: Sloboda, 2005: 51). Afortunadamente para el intérprete, se trata de una obra perteneciente a la categoría de *música aleatoria*: no podría ser de otro modo, ya que la identificación de las señales se vuelve, en estas condiciones, impracticable.



Teniendo en cuenta también que la mayoría de las fuentes musicales, humanas o mecánicas, solo pueden emitir una pequeña parte de todos esos sonidos posibles, la solución que el desarrollo histórico de la música y las necesidades prácticas han llevado a adoptar a la escritura musical es la de seleccionar cinco de esas líneas y buscar una serie de medios auxiliares para que en ellas puedan ser expresadas todas las notas que un instrumento determinado puede producir. El que se haya impuesto el sistema de cinco líneas (y no otro de cuatro, o de seis) parece un simple capricho histórico, aunque para Sloboda (2005: 50) “it seems probable that one of the reasons why the five-line staff survived is that it represents the best compromise between good span and readability”. La realidad es que la pauta de cinco líneas, lo que llamamos *pentagrama*, aunque apareció en el siglo XI, no consiguió un empleo general y normativo hasta el XVI. Incluso con posterioridad, compositores como Frescobaldi o Sweelinck emplearon pautas de seis y ocho líneas.

Las cinco líneas del pentagrama no suponen, sin embargo, una limitación en cuanto al número de sonidos que se pueden hacer explícitos, ya que el sistema puede ampliarse indefinidamente (al margen del sistema de *claves*, que abordaremos de inmediato) mediante las *líneas adicionales*. Por encima o por debajo de las cinco líneas del pentagrama, que *siempre* tienen que estar presentes en la escritura musical del ámbito histórico que nos ocupa, pueden aparecer nuevas líneas que, conservando el paralelismo y la equidistancia con las cinco ya existentes, permitan representar aquellos sonidos que van más allá de la capacidad de este. Entonces, las cinco líneas hay que entenderlas únicamente como una concesión a la economía y la claridad del sistema gráfico, pero tal sistema puede ampliarse hasta el punto que sea necesario para conseguir cobijar en él a todos los sonidos que el codificador desee indicar (y que la fuente sea capaz de producir). Esto supone que ese sistema ideal compuesto por un número indefinido de líneas está siempre latente en la escritura; sólo se usan cinco de un modo permanente,⁷⁴ pero están implícitas todas las demás, y se usan siempre que sea necesario.

Las líneas adicionales presentan una particularidad gráfica respecto a las del pentagrama: ya no afectan, como estas, a todo el campo visual, ni siquiera a zonas más o menos amplias del texto, sino que van asociadas específicamente a cada uno

⁷⁴ Cosa distinta es que para ciertos instrumentos, como el piano, se utilicen dos o más pentagramas.

de los signos de nota que lo precisen, incluso en el caso de sonidos sucesivos idénticos o de similar ámbito; así, las líneas adicionales pierden por completo ese carácter parcial de fondo que, como hemos visto, sí era pertinente aplicar al pentagrama. Esta norma de la aplicación específica de la línea adicional al signo de nota no se cumple en algunos textos impresos antiguos; por ejemplo, la colección de *Sonatas* de Ludovico Giustini editadas en Florencia en 1732 - que tiene el indudable honor de ser la primera obra escrita específicamente para el piano- presenta algunos casos de un uso de la línea adicional colectivo o que va más allá del *cuerno* de la nota a la que afecta:

Ejemplo 3.1: L. Giustini, *Sonata IX*, cc. 14-16.



1.2 Como podemos deducir del ejemplo anterior, el carácter gráfico que denota la presencia de un suceso sonoro puede presentar en una partitura diversas formas significantes que no son relevantes de cara a su significado en este nivel. El único rasgo gráfico común a todas esas distintas formas es el de la figura de forma oval que hemos señalado *supra*.

Esta grafía es la manera más simple y económica de expresar un sonido,⁷⁵ de tal modo que cualquiera de las otras que el signo de nota puede adoptar será consecuencia del añadido de nuevos elementos a esta forma básica. Si la existencia de un sonido es denotada en todos los casos por una única forma elemental signifiante, esta se nos aparece como lo que Prieto (1966) denomina un “rasgo universal”, y, en virtud de esa universalidad, no distintivo, no pertinente.⁷⁶ Podría

⁷⁵ Es por ello que, cuando solo la altura del sonido es lo que queremos denotar (como ocurre frecuentemente en el caso de textos teóricos o analíticos), suele optarse por señalarlo de esta manera.

⁷⁶ Pero tampoco es “no pertinente”, por cuanto no es posible su conmutación por otro elemento, al menos desde una perspectiva sincrónica. Prieto concluye que, en estos casos, no podemos hablar estrictamente de *rasgos*: « Un trait se définit en effect par sa capacité de distinguer, à l’intérieur d’un univers du discours, les objets qui le présentent des objets qui ne les présentent pas. Or, cette capacité manque évidemment aux traits universels. Si on les appelle pourtant ‘traits’, c’est qu’on les pense, non par rapport au champ noétique ou au champ sématique où ils sont universels, mais par rapport à un

adoptar formas cuadradas o romboidales (como las que de hecho se dieron en alguna de las primeras etapas de la grafía musical) sin que por ello se viese alterada su capacidad denotativa a este respecto. Pero el hecho de que esa forma básica no sea relevante de cara a indicar la presencia de un sonido permite que pueda ser utilizada, dentro de un nuevo sistema de oposiciones, para denotar significados de otro rango. Así, en ciertos instrumentos de percusión se utiliza una forma de aspa en vez de un círculo; y la forma romboidal ha vuelto a aparecer en la escritura musical del s. XX, en concreto en la música pianística, para designar sonidos *armónicos*: cuando Bartók utiliza figuras romboidales en el n° 102 de su *Mikrokosmos* nos está indicando que las teclas correspondientes a los sonidos que así vienen marcados deben ser bajadas cuidadosamente de modo tal que no llegue a producirse el sonido; las cuerdas, liberadas de los apagadores, serán activadas por la vibración del resto de las cuerdas que sí han sido efectivamente percutidas, y lo que percibiremos de ellas no serán sus sonidos fundamentales, sino los primeros sonidos que tengan en común con las cuerdas que han sido efectivamente percutidas dentro de los que configuran sus respectivos espectros armónicos.




Ejemplo 3.2: B. Bartók, *Mikrokosmos* n° 107, cc 1-6. (Boosey and Hawkes).



1.3 Si el pentagrama delimita el espacio visual creando un homólogo de la disyuntividad semántica de las distintas posiciones de los sonidos, las *claves* son las encargadas de precisarlo, de conseguir una asociación entre sonidos, por un lado, y líneas y espacios interlineales por otro. Y lo hace estableciendo un punto de anclaje

autre univers du discours, plus large, où ils ne le sont pas et se comportent, par conséquent, comme de véritables traits » (Prieto, 1966 : 69).

que sirva de referencia para el sistema de representación.⁷⁷ Las claves, morfológicamente, son derivados gráficos de algunas de las letras del alfabeto con las que comenzaron siendo identificados los sonidos.⁷⁸ No todas las letras se han convertido en signos de clave, solo tres de ellas:

- la G (g), que denotaba el sonido /sol/ →  (clave de Sol)
- la F (f), que denotaba el sonido /fa/ →  (clave de Fa)
- la D (d), que denotaba el sonido /do/ →  (clave de Do).

(Las razones de esta selección hay que buscarlas en el sistema hexacordal de Guido d'Arezzo, que, como ya dijimos, organizó los sonidos de la *scala generalis* estableciendo tres posiciones para el hexacordo en función de su punto de partida, de manera que en todas ellas el semitono se encontrase en la misma posición, en el centro [Jofré, 2003: 34]. No era posible encontrar esta distribución de tonos y semitonos a partir de otros sonidos de esa escala. Cada hexacordo partía de una línea que era identificada mediante la letra característica de su sonido inicial; en tanto que no era necesario identificar el resto de líneas mediante letras, fueron estas las que perduraron cumpliendo con esa labor.)

La clave, entonces, cumple con dos misiones: (i) es la encargada de dar nombre a cada una de las líneas y los espacios del pentagrama, lo que se produce mediante un mecanismo que no dudaríamos en calificar de metonímico, por la asociación de una forma significativa (esa letra que representa un determinado sonido) a otra forma que carece de ese estatus (una de las líneas del pentagrama) la cual, mediante esta especie de “etiquetado”, se apropia de la denotación que la primera poseía; y, de esa manera, (ii) convierte a cada una de esas líneas y espacios en el lugar natural de un determinado sonido del sistema musical.

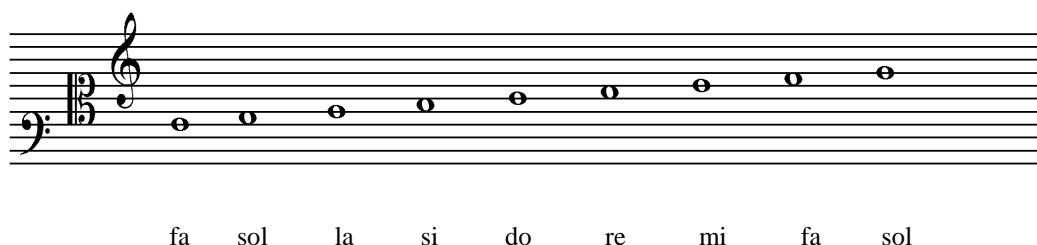
Hemos dicho que el pentagrama suponía una selección de cinco del conjunto total de líneas posibles en ese sistema ideal, pero esa posibilidad de elección no es total. La teoría musical determina que cada clave puede aparecer solo en algunas posiciones del pentagrama: la de *Sol* podrá hacerlo en la primera y segunda líneas - contando

⁷⁷ En los comienzos de la escritura diastemática esta identificación se lograba mediante el uso de diferentes colores en algunas de las líneas en las que se colocaban los signos (color amarillo para la línea de *ut*, rojo para la de *fa*), lo que ya ofrecía unos puntos de referencia suficientes para posibilitar el reconocimiento del resto de sonidos señalados.

⁷⁸ Puede verse la evolución de estas grafías en Jofré (2003: 38) y en Read (1979: 52).

siempre de abajo a arriba-; la de *Fa* en las líneas tercera y cuarta; la de *Do* en las líneas primera, segunda, tercera o cuarta. De esto resultan ocho conjuntos distintos de cinco líneas, pero tales sistemas no presentan parcelas particulares y exclusivas del total sonoro, sino que entre unas y otras se dan amplísimos campos de intersección. Entre una clave y sus vecinas (una más aguda y otra más grave) hay una diferencia de tan solo una línea: la línea inferior de *Fa en cuarta* desaparecerá en *Fa en tercera*, que, a su vez, incorporará una nueva por su zona superior. Esto supone que el radio de acción máximo del sistema de claves es sólo de once líneas, lo que permitiría fijar en él un máximo de 23 sonidos.

Ejemplo 3.3: *sistema de 11 líneas de Guido y relación entre las claves.*



Como podemos ver, las distintas claves constituyen en realidad un sistema único y solidario; sin embargo, la selección en la escritura de únicamente cinco de esas líneas altera por completo la percepción de esta realidad unitaria. Lo que tenemos a la vista cuando leemos un pentagrama dominado por una determinada clave, lo que realmente percibimos, es un sistema específico que asigna ciertos sonidos a ciertas posiciones del pentagrama; y podemos encontrar siete sistemas distintos según la clave que figure al inicio de este y su posición en una u otra línea (siete y no ocho, ya que las claves de Sol en 1ª línea y Fa en 4ª dan el mismo resultado en cuanto al nombre de las notas, aunque estas pertenezcan a octavas diferentes). La existencia, de hecho, de siete sistemas de codificación distintos, tantos como notas, es una prueba más del exquisito sentido del orden y del equilibrio del pensamiento medieval. Así, un signo de nota colocado en un lugar cualquiera del pentagrama podrá representar, dependiendo de la clave, cualquiera de los sonidos de la escala:

Ejemplo 3.4a.

sol la si do re mi fa sol la

mi fa sol la si do re mi fa

do re mi fa sol la si do re

la si do re mi fa sol la si

fa sol la si do re mi fa sol

re mi fa sol la si do re mi

si do re mi fa sol la si do

sol la si do re mi fa sol la

Y, visto desde la perspectiva opuesta, una misma nota (en este ejemplo, la nota “do”) podrá ser representada en siete lugares distintos del pentagrama:

Ejemplo 3. 4b

A single musical note 'do' is shown on seven different staves, each with a different clef: soprano, alto, tenor, bass, and three additional clefs (two bass and one soprano) that shift the pitch of the note to different positions on the staff.

La posibilidad de ampliar los límites del pentagrama que el sistema de claves ofrece parece ponerlo en conflicto con el sistema de las líneas adicionales. Indudablemente, el primer recurso es mucho más complejo y menos inmediato a la percepción que el segundo, que, sin embargo, comenzó a usarse en una etapa cronológicamente posterior. Una pregunta lógica sería por qué, cuando la música comenzó a utilizar sonidos cuya altura superaba los límites fijados por el pentagrama, no se recurrió al empleo de nuevas claves que ampliasen el registro de las ya existentes. Tal solución hubiese sido, quizás, la más coherente con el *modus operandi* del sistema. Una explicación plausible podría ser la temprana asociación entre las distintas claves y los distintos tipos de voces humanas (y más tarde, por extensión, también entre los distintos instrumentos), que llevó a que el uso de cada clave fuese consustancial al

medio instrumental o vocal al que cada música iba destinada;⁷⁹ la progresiva ampliación de los ámbitos sonoros (sobre todo en el caso de los instrumentos) no modificó esa relación establecida entre voces/instrumentos y claves, prefiriéndose el sistema más simple de las líneas adicionales al de estas últimas, que, al margen de su mayor complejidad, era portador de otras connotaciones. Hay que tener en cuenta también que la capacidad de las claves para aumentar el campo de la escritura musical es muy limitada, ya que la diferencia de una a otra en cuanto a su ámbito de denotación es sólo de un intervalo de tercera.

El tiempo ha ido poniendo en primer término las razones prácticas sobre la pureza teórica del sistema de siete claves, limitando el uso de algunas y haciendo desaparecer por completo otras.⁸⁰ Las que han ido asumiendo las parcelas que originalmente estas poseían han sido las de los ámbitos extremos, Sol en 2ª (la de Sol en 1ª, o *Clave de violín francés*, la que presenta un ámbito más agudo, siempre pareció tener un carácter más teórico que efectivo) y Fa en 4ª. Los espacios que estas dos claves determinan no son sucesivos: la nota que se coloca por encima de la quinta línea de un pentagrama en Fa en 4ª es “si”, mientras que la que aparece por debajo de la primera en uno en Sol en 2ª es “re”; es decir, nos “falta” una línea, la central, que correspondería a “do”, para tener completo el sistema ideal del Aretino. Esta ausencia se revelará fundamental para la legibilidad del sistema en el caso de escrituras instrumentales que, como la del piano, utilizan más de un pentagrama para expresarse.

1.4 Los sonidos que Guido situó en el pentagrama son exclusivamente los de la escala diatónica, aquellos que constituían lo que se denominaba *musica recta*. Esto no quiere decir que no se usasen entonces otros, entre ellos los sonidos cromáticos, que se movían por ámbitos más o menos equivalentes a los actuales semitonos; en la práctica musical, la línea melódica básica podía ser completada o embellecida con figuraciones ornamentales que no se precisaban por escrito: era la *musica ficta*.

Así, los sonidos se modificaban, subiéndolos o bajándolos, bien para conservar las dimensiones propias de los intervalos bien para construir figuraciones ornamentales,

⁷⁹ Las asociaciones entre voces humanas y claves fueron: soprano, clave de do en 1ª; mezzo soprano, clave de do en 2ª; contralto, clave de do en 3ª; tenor, clave de do en 4ª; barítono, clave de fa en 3ª; bajo, clave de fa en 4ª (Jofré, 2003: 76n). La clave de sol en 2ª se ha llamado durante siglos *clave de violín*.

⁸⁰ Las de *Sol* en primera línea, *Do* en primera, *Do* en segunda, y *Fa* en tercera pueden considerarse hoy día obsoletas, al menos en su uso práctico en la escritura instrumental.

pero estos sonidos modificados no constituirían realidades conceptualmente distintas, por lo que conservaban tanto el nombre del sonido original como su situación en el pentagrama. Desde el punto de vista gráfico, estas modificaciones se reflejan añadiendo al signo de nota otro signo que lo precede (*sostenido*: /#/ en el caso de que la alteración consista en realizar ese sonido un semitono más alto, o *bemol*: /b/, cuando se trate de un descenso) y que, de algún modo, lo adjetiva. Los caminos modulatorios a través de la serie de quintas pueden llevar a que signos ya alterados vuelvan a ser modificados: si el cambio es en la misma dirección que ya marcaba la alteración primera, se usará un *doble sostenido* (/x/) o un *doble bemol* (/bb/); si es en la dirección contraria – es decir, si el sonido deja de estar alterado – usaremos el becuadro (/q/), que anula la influencia del signo que determinaba la alteración precedente. En todos los casos esos sonidos mantendrán su identidad nominal y su posición en el sistema de líneas y espacios. Esto supone que cada posición del pentagrama puede acoger a cinco sonidos distintos, lo que constituye un grave quebranto para el ideal de una ajustada correspondencia entre el constructo metafórico de la “altura” de los sonidos y el de la “altura” de su representación gráfica.

El carácter conceptualmente adjetivo en su origen de estos signos, que modificaban la altura del sonido sin alterar lo que se consideraba su esencia, cambió por completo con la aparición del sistema tonal. La isomorfía de las diferentes escalas dentro del sistema tonal convirtió a los sonidos “alterados”, de simples variantes, en elementos de pleno derecho de estas escalas, titulares de sus diferentes *grados* y poseedores de los valores estructurales que a cada uno de estos *grados* corresponde. La diferencia entre las alteraciones necesarias para la conformación de una determinada escala y aquellas que expresan modificaciones más o menos puntuales de los sonidos propios de esta se expresa gráficamente colocando los signos que denotan la alteración, en el primer caso, no delante de la nota sino al comienzo de cada pentagrama, indicando de esta forma que todos los sonidos cuyo nombre sea el de la línea o espacio en el que esa alteración está colocada, independientemente de su altura, quedarán afectados. Así, una obra o fragmento musical que esté en la tonalidad de Re mayor presentará de inicio el signo de *sostenido* en los lugares asignados por la clave que en cada caso esté vigente a las notas *fa* y *do* (lo que llamamos su *armadura*), ya que

estas alteraciones serán necesarias en todos los casos para preservar la relación entre tonos y semitonos propia de esa escala; una obra en Si menor presentará esa misma armadura, pero otras tonalidades necesitarán de armaduras distintas. Si bien la presencia de una determinada armadura al inicio de una obra no es suficiente para identificar una *tonalidad* o *modalidad* (ya que cada armadura admite, al menos, una escala de cada *modo*), sí permite al menos crear campos de exclusión.

Al margen de las alteraciones que puedan venir señaladas en la *armadura*, cualquier grado de la escala puede ser alterado.⁸¹ Estas modificaciones, llamadas *accidentales*, son las que se señalan previamente a la nota, y tienen un radio de acción mucho menor, reducido al ámbito del *compás* (ver el punto 2.2 de este capítulo) en el que aparecen.

La armadura es un rasgo característico de la música tonal que ha conseguido tal rango de uso que la ha sobrevivido. Frecuentemente encontraremos obras a las que difícilmente se les puede asignar una tonalidad precisa y que, sin embargo, continúan presentándola. Es el caso de obras con un cromatismo muy avanzado o el de obras de influencia folclórica que no utilizan las escalas habituales: Chopin hace uso en algunas de sus *Mazurcas* de lo que parece ser un rasgo típico de la música tradicional polaca, la *escala lidia*, construida sobre *Fa* y con su cuarto grado alterado, de modo que no presenta el característico *Si bemol*. Sin embargo, Chopin suele colocar el *Si b* en la armadura, modificando esos sonidos mediante becuadros en cada una de sus apariciones sintagmáticas.

Ejemplo 3.5: F. Chopin, *Rondó a la Mazurka* op. 4, cc. 1-5.

⁸¹ No entramos aquí en el caso de los distintos espacios tonales que pueden existir regidos por una misma armadura. Una obra en determinada tonalidad presentará secciones más o menos amplias en otras tonalidades (por ejemplo, en la de su *dominante*), y las modificaciones que ello conlleve se señalarán mediante alteraciones *accidentales* a pesar de ser sonidos propios del tono existente en ese momento.

1.5 En 1.1 hemos visto cómo las líneas adicionales suponen la puesta en valor funcional de espacios más allá de las cinco líneas del pentagrama cuando tal ampliación resulte necesaria para poder acoger a aquellos sonidos que, tanto en el ámbito agudo como en el grave, rebasan la capacidad de este. Si el número de líneas adicionales que la señalización de un sonido necesita es elevado, los inconvenientes ya mencionados para el reconocimiento inmediato de la señal se harán presentes. Una manera de evitarlo es escribir las notas, en cada caso, una octava más alta o más baja de lo que realmente deben sonar (de tal modo que queden dentro del pentagrama o lo más próximas posible a él), e introducir en el texto una señal que indique qué signos se ven afectados por tal circunstancia. Esa señal es una línea discontinua, por encima o por debajo del pentagrama, encabezada o partida por el signo /8^{va}/, /8^{vb}/, que se extenderá a todo lo largo del fragmento de texto de que se trate.

(Un caso particular es aquel en que la escritura de los signos de los sonidos en una octava distinta de aquella en la que deben ser producidos afecta no a un determinado fragmento -a veces, a una sola nota- sino a todo el texto que una determinada voz o instrumento debe realizar. Históricamente podemos encontrar casos de convencionalización de esta práctica, sin que fuese necesaria indicación alguna.⁸² La teoría musical actual -por ejemplo, Jofré, [2003: 76-77]- recoge diversos procedimientos posibles para la indicación de este fenómeno, el más extendido de los cuales es el uso de un pequeño número 8 encima o debajo de la clave que rige sintagmáticamente ese texto.)

Esta posibilidad que el código ofrece en cuanto a la representación de la altura de los sonidos presenta indudables ventajas de cara a la inmediatez del reconocimiento de la señal y a la minoración del coste de su producción; el inconveniente es que, como ya ocurría en el caso de las alteraciones, aunque de un modo diferente, con este uso vuelve a romperse la relación entre la situación espacial de los signos en el texto y la “altura” de los sonidos que esos signos representan. El empleo de este recurso gráfico deberá tener en cuenta, pues, tales datos de cara a la efectividad práctica (que es tanto como decir la idoneidad semiológica) de la señal.

⁸² Las partes de tenor escritas en la clave de Do en 4ª línea sonaban una octava inferior a como aparecían escritas.

2. Los signos del tiempo

Del mismo modo que la notación occidental ha utilizado la dimensión vertical de la partitura para expresar la altura de los sonidos, la dimensión horizontal ha sido la encargada de representar la línea del tiempo. Pero no se puede establecer una analogía entre ambos sistemas por cuanto, al contrario que en el caso de la altura, una mayor distancia gráfica entre dos signos de sonido no supone una mayor distanciamiento temporal entre ellos: la diferencia entre derecha e izquierda no refleja de modo directo el tiempo transcurrido. “For some reason, the strategy of using space to indicate time was not adopted” (Sloboda, 2005: 54):⁸³ el ritmo se expresa mediante signos específicos, las *figuras* musicales; el metro (o algunos de los rasgos de la organización métrica de una obra) vendrá expresado por el *compás*, mediante un uso particular del código numérico; el *tempo*, por el código de la lengua, apoyado en ocasiones también por el código numérico. En la plasmación del aspecto temporal de la música confluyen, pues, tres códigos distintos.

2.1 Las figuras musicales

Como hemos apuntado, la noción esencial que subyace al sistema de la duración relativa de los sonidos es la de *proporcionalidad*. El sistema en el que se concibe la música en el momento en que nace la escritura pianística que aquí analizaremos es un derivado del propuesto por Franco de Colonia en el s. XIII en su *Ars cantus mensurabilis*, en el que los valores de los sonidos se expresan por medio de distintas *figuras* gráficas. En el periodo que a nosotros nos interesa, tal sistema determina que las unidades de ese conjunto de *figuras* se relacionen entre sí mediante una progresión geométrica de razón 2. Así, a partir de un valor de referencia, que llamaremos x , las duraciones que el sistema gráfico acoge en primer término son $2x$, $4x$, $8x$,... o bien $1/2x$, $1/4x$, $1/8x$, etc. Cada uno de estos valores tiene un signo

⁸³ Parece razonable intuir que la causa de este diferente tratamiento de ambos parámetros es debida a que en el momento del nacimiento de la escritura musical la dimensión horizontal estaba ocupada por el texto vocal, escrito de un modo normal y regular, al cual se añadían paralelamente los signos musicales. Éstos se encontrarían, así, constreñidos por las dimensiones de las letras, las palabras y los espacios entre palabras, por cuanto el signo musical se escribía encima de la sílaba a la que afectaba.

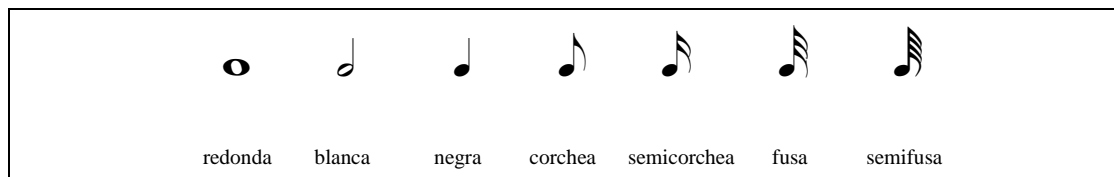
específico que se obtiene a partir del signo básico de nota que antes hemos señalado, y estos son los únicos valores que lo poseen.

Para obtener las distintas grafías de las *figuras*, la escritura musical modifica el signo básico de nota por medio de tres procedimientos:

- adaptándole una *plica*
- ennegreciendo su espacio interior
- incorporando a la plica un número variable de *corchetes* (en la práctica habitual, no suelen pasar de cuatro).

Plica = | ; corchetes = \ \ \ \








Mediante la combinación de estas tres posibilidades se consigue un número finito de signos, doce en concreto, de los que sólo se han elegido siete para formar el paradigma de las *figuras musicales*. Estos son, con sus nombres, los signos que el sistema acoge:



Como vemos, se trata de un sistema aditivo, en el que cada figura posee un rasgo gráfico más que aquella otra de rango durativo doble que el suyo y uno menos que la que dura la mitad. A partir del signo de corchea, esta adición se produce mediante la repetición de un mismo rasgo gráfico, por lo que el sistema sería ampliable si fuese necesario, aunque es poco frecuente encontrar en los textos figuras de menos duración. Pero el sistema no está usado al máximo de sus posibilidades: quedan cinco signos “vacíos”, unidades gráficamente posibles a partir de la combinación de los rasgos gráficos terminales que hemos señalado, pero que no pertenecen al paradigma y carecen, en consecuencia, de denotación: no se admite el signo de nota ennegrecido sin plica, ni tampoco las figuras “blancas” con corchetes en la plica.

De todo ello surge el siguiente sistema de relaciones:

Figura 3.6

							
1	$= 1$	2	4	8	16	32	64
1	$= 1/2$	1	2	4	8	16	32
1	$= 1/4$	1/2	1	2	4	8	16
1	$= 1/8$	1/4	1/2	1	2	4	8
1	$= 1/16$	1/8	1/4	1/2	1	2	4
1	$= 1/32$	1/16	1/8	1/4	1/2	1	2
1	$= 1/64$	1/32	1/16	1/8	1/4	1/2	1

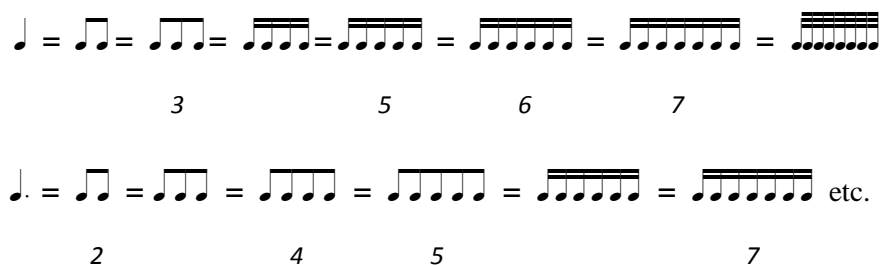
Se observa que esta parcelación primaria deja un gran número de fracciones “vacías”, valores temporales sin figuras específicas que las representen; sin embargo, el código ha encontrado mecanismos para posibilitar la señalización de sonidos con duraciones relativas distintas a las previstas por el sistema de figuras:

a) Mediante el uso del *puntillo* (gráficamente, un punto situado a la derecha de la figura que determina que esta aumente su duración ganando la mitad de su propio valor) se pueden expresar todas las fracciones cuyos numeradores formen una progresión geométrica de razón 2 cuyo punto de partida sea 3 (3, 6, 12, 24,...) y que tengan como denominador cualquier elemento de una progresión geométrica de razón 2 a partir de la unidad (1, 2, 4, 8, ...). Así, cualquier figura con puntillo expresaría una duración de $3/2$ en relación a su propio valor y una duración de $3/4$ respecto al valor de la figura de rango inmediatamente superior. Podemos encontrar también un doble puntillo, que aumenta la duración de la figura la mitad de lo que lo hacía el primero, es decir, $3/4$ de su valor *qua* figura.⁸⁴

b) Por medio de los *grupos artificiales*, que permiten la división de una figura en figuras de rangos inferiores en un número no par. Se expresan unidos por un mismo barrado (en el caso de figuras con *corchete*) y con una cifra que indica su número.

⁸⁴ Este doble puntillo solo puede aparecer cuando existe una división binaria de las partes del compás; vid. el punto 2.2. de este capítulo.

Con ellos se consigue poder expresar cualquier cantidad de sonidos dentro de una unidad de tiempo determinada, incluidas las fracciones cuyos denominadores no pertenecen a esta progresión de razón 2:



c) Mediante las *ligaduras de prolongación*, que permiten sumar los valores de las figuras que conecta; puesto que cualquier duración es expresable como suma de dos valores menores, este medio capacita al sistema para expresar todas las relaciones temporales que aún carecían de significado.

Con la combinación de estos pocos elementos es teóricamente posible expresar gráficamente, con un altísimo grado de precisión, cualquier relación temporal entre dos sonidos. Es decir, la grafía musical es capaz de llegar (o de acercarse indefinidamente), mediante la parcelación binaria sucesiva de los valores, a cualquier punto de esa realidad “densa” que es la distancia temporal entre dos sonidos. Pero la expresión exacta de muchas relaciones temporales solo sería posible mediante un enorme esfuerzo en cuanto al coste de la emisión, por cuanto no todas las relaciones de duración son igual de fáciles de expresar gráficamente, y sería un error pensar que las fracciones más sencillas son también las que tienen siempre una expresión gráfica más simple.

Por supuesto, no todo en música es sonido; al igual que en el lenguaje, en ella encontramos pausas, separaciones entre los elementos del *discurso* sonoro y, como en una conversación, hay momentos en los que un instrumento calla y cede su lugar a otro que comienza a actuar. La escritura musical posee signos para fijar estos *silencios*: cada *figura* de sonido tiene su correspondiente *figura* de silencio, con su misma duración y nombre, aunque con un valor puramente temporal.

SIGNOS	SIGNIFICADO	COMENTARIO
—	Silencio de <i>redonda</i>	Cuando aparece en la mitad inferior de espacio.
—	Silencio de <i>blanca</i>	Cuando aparece en la mitad superior de espacio.
⋈	Silencio de <i>negra</i>	
γ	Silencio de <i>corchea</i>	
γ̣	Silencio de <i>semicorchea</i>	
γ̣̣	Silencio de <i>fusa</i>	
γ̣̣̣	Silencio de <i>semifusa</i>	

Los silencios, como las figuras de nota, pueden ver incrementado su valor mediante puntillos, pero al contrario que ellas, no pueden ser unidos entre sí con ligaduras para sumar su valor.

Con todo ello, podemos ya delimitar los tres paradigmas de elementos que intervienen en la determinación de la duración relativa de los sonidos:

a) el de las *figuras musicales* en sentido estricto, tanto las que denotan *sonido* como las que denotan *silencio*:

{ /o/, /d/, /c/, /g/, /a/, /f/, /e/, /-/, /q/, /γ/, /γ̣/, /γ̣̣/, /γ̣̣̣/ }

b) el de los signos que modifican el valor de las figuras: { /./, /../, /∩/ }

c) el de la numeración ordinal (a partir de 2), que, colocado bajo un grupo de figuras de igual magnitud que la denotada por el dígito,⁸⁵ señala la presencia de un grupo artificial: {2, 3, 4, 5, 6, ... }

2.2 *Los signos de la estructura métrica*

La más importante indicación explícita relacionada con la estructura métrica de una obra que la partitura nos ofrece es la indicación de compás. El compás expresa la jerarquía de los pulsos métricos y la división binaria o ternaria de algunos de los niveles de ese pulso; para hacerlo usa el código numérico, en forma de una fracción en la que el denominador indica la figura que se toma como unidad de medida y el numerador el número de esas figuras que lo constituyen. Es decir, mientras las cifras que aparecen como numeradores mantienen su denotación ordinaria de cantidad, los números que aparecen como denominadores se nos aparecen como *símbolos* de las distintas figuras musicales según la siguiente regla:

$$1 = \circ \quad 2 = \text{♩} \quad 4 = \text{♪} \quad 8 = \text{♫} \quad 16 = \text{♬}$$

Así, un compás de 2/4 significa que en cada una de estas divisiones entran 2 negras o sus equivalentes (4 corcheas, 8 semicorcheas, 1 blanca, etc.); un compás de 6/8 indica que en cada uno de ellos caben 6 corcheas (o 2 negras con puntillo, o 3 negras, o una blanca con puntillo, o 12 semicorcheas, etc.). Este sistema permite teóricamente expresar un número indeterminado de compases de los más diversos tipos, pero, como ya hemos señalado, la música, al menos la del periodo que contemplamos, no se nos muestra especialmente creativa en este aspecto, por lo que la nómina de las indicaciones de compás más usuales en las partituras resulta bastante restringida.

Las más usadas son las que muestran agrupaciones de pulsos de dos, tres o cuatro elementos o *partes*. Estas agrupaciones pueden expresarse mediante dos clases de compases, los *simples* (los que presentan un numerador con 2, 3 o 4) y los

⁸⁵ Pero no necesariamente *de igual número*: una negra y una corchea pueden constituir un *tresillo* de corcheas.

compuestos (numeradores 6, 9, 12); la diferencia entre ambos reside (i) en el nivel métrico, distinto en cada caso, que muestra su numerador y (ii) en el tipo de división (binaria o ternaria) de sus *partes*: tanto el numerador 2 como el 6 designan un compás divisible en dos *partes*, pero mientras que el primer caso es ese número de *partes* lo que se explicita, en el segundo caso se alude al nivel métrico inferior; además, el numerador 2 indica una división binaria de las partes del compás y el 6 que esa división es ternaria.⁸⁶

En el siguiente cuadro podemos ver los tres tipos más habituales de agrupaciones métricas, su expresión en compases simples o compuestos y su relación con las figuras musicales:

Figura 3.7. (Fuente: Zamacois 1945 I: 46).

	CUATERNARIOS			TERNARIOS			BINARIOS		
	Forma de indicarlo	Unidad de tiempo	Unidad de compás	Forma de indicarlo	Unidad de tiempo	Unidad de compás	Forma de indicarlo	Unidad de tiempo	Unidad de compás
<i>Simples</i>	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 2 \end{array} \right.$		II	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 2 \end{array} \right.$		0	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 2 \end{array} \right.$ (C)		0
	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 4, 4, C \end{array} \right.$		0	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 4, 3 \end{array} \right.$			$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 4 \end{array} \right.$		
	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 8 \end{array} \right.$			$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 8 \end{array} \right.$			$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 8 \end{array} \right.$		
<i>Sus correspondientes compuestos</i>	$\left\{ \begin{array}{l} 12 \\ 4 \end{array} \right.$		II	$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 4 \end{array} \right.$		$\left(\begin{array}{l} 0 \\ (2) \end{array} \right)$	$\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 4 \end{array} \right.$		0
	$\left\{ \begin{array}{l} 12 \\ 8 \end{array} \right.$		0	$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 8 \end{array} \right.$		$\left(\begin{array}{l} 0 \\ 0 \end{array} \right)$	$\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 8 \end{array} \right.$		
	$\left\{ \begin{array}{l} 12 \\ 16 \end{array} \right.$			$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 16 \end{array} \right.$		$\left(\begin{array}{l} 0 \\ 0 \end{array} \right)$	$\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 16 \end{array} \right.$		

Cada indicación de compás nos indica, de un modo explícito, tres de los múltiples niveles métricos que una obra puede presentar: el determinado por la totalidad del compás (que, gráficamente, aparece delimitado por las *líneas divisorias*), el que se sitúa en el nivel de las *partes* de ese compás (señalado por el numerador en el caso de los compases *simples*, aunque no explícito en el caso de los *compuestos*) y el situado en el nivel de la división de esas partes (no expreso en los compases simples pero sí,

⁸⁶ En la práctica estas distinciones no son taxativas. Las posibilidades que ofrece el uso de los *grupos artificiales* comentados en el punto anterior y su uso generalizado y constante a partir del S. XIX producen ejemplos como el del *Impromptu* op. 90 n° 2 de Schubert, escrito en compás de 3/4 pero con la subdivisión ternaria de la negra, lo que lo convierte *de facto* en un 9/8.

en cuanto a su número, en el numerador de los compuestos). Pero, entonces, ¿qué es lo que nos dice el dígito que aparece como denominador? La información que este proporciona no tiene nada que ver con el aspecto métrico de la música, sino exclusivamente con la grafía que utilizamos para expresarla. Un compás de 3/4 nos dice, en cuanto a la métrica, que la unidad temporal delimitada por el compás consta de tres tiempos, y que cada uno de ellos es, a su vez, divisible binariamente; y un compás de 3/8 nos dice exactamente lo mismo. Pero mientras el primero nos dice también, por medio de su denominador, que esos niveles métricos se expresan mediante las figuras de la blanca con puntillo, de la negra y de la corchea, el segundo indica que esos mismos niveles métricos serán expresados respectivamente por medio de negras con puntillo, corcheas y semicorcheas.

Quizás el principal inconveniente de este sistema de indicación del compás es que no tiene capacidad de informarnos sobre el nivel de pregnancia de los distintos niveles métricos. Aunque estadísticamente pueda comprobarse que el pulso predominante se encuentra mayoritariamente en el nivel métrico que, según la indicación del compás, corresponde a la *parte*, ello no constituye norma alguna.⁸⁷ Una de las posibles explicaciones de esta carencia es que la indicación de compás ha estado históricamente siempre muy conectada con las cuestiones relacionadas con el *tempo*, y ya hemos señalado lo determinante que este resulta para la percepción de la “saliencia” de un determinado nivel métrico sobre el resto.

La organización métrica de la música, directamente expresada por la indicación de compás, también puede reflejarse de un modo indirecto en la configuración gráfica de algunas de las figuras musicales. Una norma de ortografía musical dispone que las figuras que utilizan corchetes (corcheas, semicorcheas, y valores menores) pueden sustituir estos por una o varias líneas rectas (los *barrados*) que, situadas en los ápices de las plicas, conectan a un conjunto de figuras. Las figuras así conectadas *se muestran* como elementos conformantes de uno de los niveles métricos de la música

⁸⁷ Normatividad que sí podemos encontrar en el caso de algunas formas musicales. Por ejemplo el *Scherzo* (primitiva forma de danza que en Beethoven se incorpora al esquema de la sonata en sustitución del *Minuetto* y que, en la música romántica, aparece con frecuencia como forma exenta) se caracteriza por un ritmo ternario rápido de modo que el pulso predominante se sitúa siempre en el nivel del compás, con lo que, casi siempre, se perciben los compases como encuadrados en una entidad métrica superior de naturaleza cuaternaria; esta realidad en ningún caso viene indicada explícitamente en la escritura.

por lo que, en principio, deben presentar una organización de los sonidos congruente con lo prescrito por el compás.

Compás de 2/4: 

pero no 

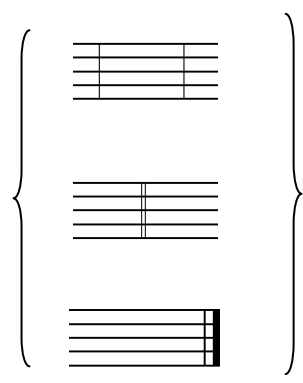
Compás de 6/8: 

pero no 

Cuando la organización que muestra la conexión entre las figuras incluidas en un mismo barrado no resulta conforme con la división natural del compás en vigor nos encontraremos, como veremos en la tercera parte de este trabajo, con un caso de conflicto métrico. Es frecuente que, cuando la música consta de distintas líneas discursivas (bien producidas por distintos instrumentos o por un único instrumento si, como en el caso del piano, posee la capacidad de llevarlas a cabo en solitario) se den casos de polimetría que no están reflejados por medio de indicaciones distintas o cambiantes del compás.

Así, tendríamos dos ejes paradigmáticos:

- a) el de la indicación de *compás*: { ... 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8, ... }
- b) el de las líneas divisorias; pueden ser de tres tipos: la ordinaria, que separa compases; una línea divisoria doble, que precede a un cambio de tono, de compás o de movimiento; y una línea divisoria seguida de otra de mayor grosor, que señala el final de la obra:



2.3 Las indicaciones de ‘tempo’

Hasta bien entrado el s. XVII no se hizo habitual en las partituras la presencia de información alguna respecto al *tempo* o *movimiento*.⁸⁸ La música, ligada a los textos durante siglos, admitía la cadencia natural de la prosodia como guía: se cantaba de modo similar a como se hablaba. La idea de *tempo giusto* (tiempo justo) imperaba: el ritmo de los latidos del corazón, la cadencia al andar, al respirar, al hablar. Y, si se trataba de música instrumental, ¿era acaso necesario indicar cómo se tocaba una Bourrée o una Zarabanda? Eso era algo sobradamente conocido por cualquier intérprete.

Estas indicaciones se expresan mediante el código de la lengua, generalmente en italiano.⁸⁹ No puede extrañar que ofrezcan una información aproximada, muy poco precisa, sobre la duración de la unidad de tiempo en una obra determinada por cuanto el lenguaje nunca ha necesitado (o nunca ha sido capaz de) parcelar el *continuum* de la velocidad de un modo claro e inequívoco. Algo es *rápido* o *lento*, y, si se establece una comparación, ese algo será *más* o *menos rápido* que otra cosa que será a su vez *más* o *menos lenta*. El lenguaje no ofrece muchas más posibilidades.

En la escritura musical, a unas pocas palabras que denotan inequívocamente un concepto relacionado con la velocidad (*Lento*, *Presto*, tal vez *Moderato*) se han sumado metafóricamente otras pertenecientes a campos semánticos ajenos como el del *carácter* o *actitud* (*Allegro*, *Mesto*, *Adagio*, *Grave*) o de otras naturalezas (*Largo*, *Andante*, *Vivo*). Algunos de estos términos pueden aparecer como superlativos o diminutivos, indicando en cada caso un aumento o disminución del tipo de movimiento que representan. Así, *Allegriissimo*, *Vivacíssimo* o *Prestíssimo* indican mayor velocidad mientras que el *Lentissimo* incrementaría la lentitud; *Allegretto* o *Andantino* denotan una velocidad menor que la de sus términos matrices, mientras que *Larghetto* indica “menos largo”, es decir, no tan lento como el *Largo*.

⁸⁸ Aunque ya aparecen en *El maestro* (1536) de Luis de Milán. Chew (2001) señala que aparecieron primero en la música polifónica para solista, quizás debido a la complejidad de la música dirigida a un intérprete individual en comparación con la que era ordinaria en la música vocal.

⁸⁹ El estilo italiano se convirtió, a partir del s. XVIII, el “estilo internacional” de la música. Ya en el s. XIX empiezan a introducirse indicaciones en otras lenguas (es el caso de Beethoven o Schumann, entre otros), pero la nomenclatura italiana pervive hasta nuestros días en la escritura musical.

Estos son algunos de los términos habituales usados para caracterizar de un modo general obras enteras o fragmentos de más o menos extensión; pero, en el discurso musical, encontramos a menudo desviaciones en ese movimiento regular. Zamacois (1945) agrupa las indicaciones de estas alteraciones del movimiento en cinco grupos:

- 1) las que indican un aumento uniforme del movimiento: *acelerando*, *affretando*, *stringendo*, etc.
- 2) los que indican una disminución progresiva del movimiento: *rallentando*, *retardando*, etc.
- 3) los que indican un breve y súbito cambio: *ritenuto*, *stretto*,...
- 4) los que suspenden la regularidad del movimiento, dejando al intérprete libertad para moverse a su criterio en este ámbito: *ad libitum*, *a piacere*, *rubato*,...
- 5) los que restablecen la regularidad alterada por los puntos 2), 3) o 4): *a tempo*.

Podemos hablar, pues, de dos ejes paradigmáticos: el de las indicaciones generales del *tempo* y el de sus modificaciones en determinados puntos de la cadena textual.

3. Las indicaciones dinámicas

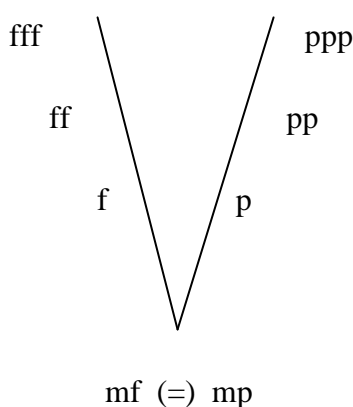
Para indicar los aspectos referentes a la intensidad de los sonidos, la escritura musical usa dos códigos distintos: el de la lengua, casi siempre mediante el uso de abreviaturas, o bien un código gráfico específico de un acusado carácter icónico. Las indicaciones de dinámica son raras en la escritura antes de 1600, cuando la policoralidad y los efectos de eco pusieron en primer plano este aspecto de la música. Los signos que denotan aspectos intensivos pueden agruparse en tres capítulos: (i) aquellos que señalan una intensidad estable que afecta uniformemente a todo un tramo del discurso musical; (ii) los que indican cambios progresivos de intensidad en un tramo del discurso musical, y (iii) los signos que atañen a la sonoridad de sonidos individuales.

(i) La intensidad general se expresa siempre mediante el código lingüístico, con términos italianos o sus abreviaturas:

Términos	Abreviatura	Significado
<i>Pianissimo</i>	pp	Muy suave
<i>Piano</i>	p	Suave
<i>Sotto voce</i>	-	En voz baja
<i>Mezzo piano</i>	mp	No muy suave
<i>Mezzo forte</i>	mf	Medio fuerte
<i>Forte</i>	f	Fuerte
<i>Fortissimo</i>	ff	Muy fuerte

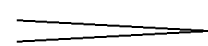
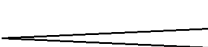
Aunque hablemos de *abreviaturas*, es fácil observar que algunas no lo son en sentido estricto: la repetición de un mismo signo significa aquí “*en mayor grado*”, indica un superlativo. En esto, el código de la lengua escrita y el de la escritura musical se separan. La repetición de un signo como índice cuantitativo admite, entonces, un número indeterminado de grados de tal modo que el cuadro anterior puede ampliarse por sus extremos con signos como /ppp/, /pppp/, (...) o /fff/, /ffff/, (...), indicaciones estrictamente musicales de gran impacto perceptivo que no tienen un término lingüístico correspondiente.

Como vemos, los signos muestran una relación especular en cuanto a su forma de la expresión: tres únicas formas significantes que se combinan en dos líneas enfrentadas y divergentes



(ii) La variabilidad intensiva de un desarrollo musical comenzó a señalarse mediante la presencia escalonada de términos lingüísticos propios de la intensidad estable

formando un desarrollo progresivo.⁹⁰ A finales del s. XVIII aparecieron los signos específicos que llamamos reguladores, que suelen ser sustituidos por su expresión lingüística cuando afectan a una fragmento de cierta extensión.

Término	Abreviatura	Signo	Significado
<i>Decrescendo</i>	Decresc.		Decreciendo
<i>Diminuendo</i>	Dim.		
<i>Crescendo</i>	Cresc.		Creciendo

(iii) En cuanto a los signos que atañen a la intensidad de sonidos individuales, entramos en un terreno en el que se confunden las cuestiones intensivas con las de duración o con las tímbricas (por cuanto se refieren al modo de acción sobre el instrumento, lo que se conoce como *ataque*).

1. /[^]/, /sf/, /sfz/: acento, *sforzato*; colocado sobre o bajo una nota (en el caso del signo no lingüístico, con la abertura del ángulo en dirección a ella) significa que debe acentuarse el sonido.



2. />/, /sf/, /sfp/, /sffz/, /sfpp/: *forte-piano* o *sforzato-piano*; inicio fuerte y disminución rápida de la intensidad.



⁹⁰ Del tipo “lowd-soft-softer” (en la música para *La Tempestad* de Matthew Locke, 1675) o “forte-piano-pianissimo” (en el *Concierto de Navidad* op. 6 n° 8 de Corelli, 1714). Vid Chew, 2001.

3. /</, /pf/: *piano-forte*. Inicio suave y aumento rápido de la intensidad.



Como se ve, se trata de un mismo signo que, dependiendo de su posición espacial, adquiere significados distintos.

4. /-/: *marcato*, subrayado; ligera acentuación mantenida durante todo el valor de la nota.



4. Las indicaciones tímbricas

Lo primero, y casi lo único, que habría que decir aquí es que la escritura musical, al contrario de lo que ocurre con los parámetros de altura, duración e intensidad, no dispone de ningún cuerpo simbólico específico y común para denotar aspectos tímbricos. En muchos casos se utiliza el lenguaje: el hecho de que bajo el título de una determinada obra figure la indicación “*para clarinete*” o “*para violín*” supone la más importante (si no la única) indicación tímbrica que aparece en una partitura en el sentido que hemos denominado “fuerte”.

Es relativamente frecuente encontrar en las obras pianísticas expresiones que remiten a otros instrumentos: en su *Rapsodia Húngara* n° 9, F. Liszt, tras una exposición temática que evoca el sonido orquestal, repite el mismo tema indicando ahora *quasi Trombe* (“casi como una trompa”).

Ejemplo 3.8. Liszt, *Rapsodia Húngara* n° 9 (Ed. Peters).



Del mismo modo, R. Schumann, en el *Scherzo* de su *Sonata* op. 11, señala *quasi Oboe*, y Albéniz, en la copla de su *Albaicín*, dice “*bien uniforme de sonorité, en cherchant celle des instruments à anche*”. Indicaciones de este tipo, de implicaciones claramente tímbricas, ¿pertenecen al ámbito de la representación musical, es decir, indican simplemente que se usan medios instrumentales típicos o característicos de otros instrumentos (en el primer caso, una configuración característica del cuarteto de trompas en la tonalidad de Mib - la más usual en este instrumento- y con un diseño melódico típico basado en el acorde de tónica;⁹¹ esto nos remitiría al concepto “fuerte” de timbre), o, además, se está exigiendo al intérprete que de algún modo consiga esa imitación (con lo que nos encontraríamos con un signo *prescriptivo* y no sólo *descriptivo*)? En el segundo caso, mediante una indicación propia del concepto “fuerte” de timbre, se estaría exigiendo al pianista que pusiese en marcha la manipulación de parámetros propios de su acepción “débil”.

Que el piano imite a otros instrumentos es, como veremos, una constante en su historia, pero esto es algo que es posible inferir con relativa facilidad de las propias características musicales de la obra, sin necesidad de que se indique nada al respecto en la partitura. Beethoven imita recurrentemente en sus *Sonatas* para piano las texturas características del cuarteto de cuerdas; la música para teclado de Bach evoca con frecuencia en nuestros oídos los sonidos del violín; pero esa imitación es un *desideratum* inalcanzable que solo puede lograrse en un mínimo grado mediante la manipulación de los parámetros que intervienen en la caracterización “débil” del timbre.

En este sentido débil, el timbre parece estar por todos lados pero, a la vez, resulta difícil, como ya hemos señalado, encontrar algún aspecto de la realidad musical que sea puramente tímbrico. El hecho de que su realidad, desde el punto de vista de la Física, esté definida por las características cualitativas y cuantitativas del espectro armónico de los sonidos lleva a que toda diferencia entre altura, intensidad y duración entre dos sonidos pueda ser considerada, en último término, como una diferencia tímbrica.

Como hemos visto (en 1.4), es posible actuar sobre ciertos instrumentos de modos distintos con el resultado de que, por encima de las diferencias de duración e

⁹¹ En esa tonalidad se encuentran muchas de las grandes obras para trompa, desde el *Rondó de Concierto* KV 371 de Mozart, el *Quinteto* op. 16 de Beethoven, el *Trío* op. 40 de Brahms o el *Concierto* op. 11 de Richard Strauss.

intensidad que necesariamente se darían, se perciban esas diferencias como “tímbricas”: el pinzar con los dedos las cuerdas del violín en vez de frotarlas, el *frullato* de los instrumentos de viento o las infinitas posibilidades que al respecto ofrece la voz humana. Pero en el caso del piano la situación es muy distinta: aquí las cuerdas son golpeadas por unos macillos que se encuentran al final de un complejo sistema de palancas y que son mecánicamente independientes del teclado, con lo que el modo de acción es único;⁹² con independencia de las múltiples maneras en que el pianista puede realizar su acción sobre el teclado, todas ellas se resolverán finalmente en una sola variable: la velocidad con la que el macillo percute la cuerda. Así, los supuestos cambios de timbre en el piano son inseparables de los cambios en la intensidad (y la duración) de los sonidos, y no podremos hablar de la existencia en el piano de un timbre en su acepción débil sino en la medida en que aceptemos que la interrelación de este con la altura de los sonidos y su intensidad lleva a que, detrás de toda nota distinta de otra o de toda indicación de “forte” o “piano” subyacen cuestiones tímbricas.

En realidad sí existe en el piano un ámbito que, situado precisamente en el punto en que interactúan cuerda, macillo y apagador, puede considerarse característicamente tímbrico (aunque afecte también a la intensidad): el que depende del uso de los pedales. Como es sabido, el pedal izquierdo del piano desplaza el teclado hacia un lado de modo que algunas cuerdas quedan fuera del radio de acción del macillo (de tal modo que su vibración comienza más tarde y de manera distinta) y otras son golpeadas por una parte del macillo que con suele estar menos endurecida (Weinreich, 1979); el pedal derecho, por su parte, libera a todas las cuerdas de sus apagadores con lo que todo el instrumento vibra con cada sonido, multiplicando la presencia de sonidos armónicos.

Al margen de este caso, toda diferencia tímbrica en el piano es, pues, reductible a diferencias agógicas y dinámicas. ¿Carece, pues, el compositor de una obra pianística de otras posibilidades de acción en el terreno tímbrico, como sí las tiene en el caso de un violín o de la voz? En realidad, así es. Lo que ocurre es que culturalmente hemos convenido en catalogar como tímbricas una serie de características musicales que, estrictamente, podrían ser reducidas a otras de naturaleza temporal y dinámica. Por un

⁹² El timbre del piano se modificará si, en vez de pulsar las teclas, actuamos directamente con los dedos sobre las cuerdas; pero este procedimiento, bastante usado en la música actual, no pertenece al ámbito de la escritura ortocrónica en el que estamos situados.

lado, se ha producido un trasvase de sensaciones y de denominaciones de ciertos modos de acción de otros instrumentos al ámbito pianístico: si un *pizzicato* en el violín se considera, con toda propiedad, como un suceso tímbrico, cuando un pianista actúa de un modo físicamente similar sobre el teclado percibiremos unos cambios en el sonido que calificaremos también como tímbricos, a pesar de que esos cambios sean estrictamente de naturaleza temporal; cuando un pianista equilibra los sonidos de un acorde hablamos de una modificación tímbrica aunque se trate de un asunto de intensidad y de tiempo.⁹³ La consecuencia de todo ello es que muchas veces se interpretan como indicaciones acerca del timbre algunos signos propios de los sistemas de duración y de intensidad. De ello hablaremos en la tercera parte de este trabajo.

Dado que, en la práctica, el timbre es indisociable de la organización global de la sonoridad de un determinado hecho sonoro (Rosen, 2002, sobre todo pp. 37-44), catalogaremos también como de naturaleza tímbrica lo que tradicionalmente se han llamado *indicaciones de carácter*, expresiones lingüísticas normalmente en italiano del tipo *cantabile*, *brillante*, *mesto*, *martellato*, *leggiero*, etc. que, aunque estrechamente relacionadas con las indicaciones de tempo (Zamacois, 1945), se distinguen netamente de ellas.

Establecemos, pues, dos paradigmas sýgnicos de indicaciones tímbricas:

a) {/P/, /*/, /┌ /, / ── /, / ^———^ /, /u.c./, /tre corde/} ⁹⁴

b) {... /cantabile/, /brillante/, /mesto/, /martellato/, /leggiero/... }

⁹³ Por cuanto la nota a la que se quiere dar más relevancia suena antes que el resto. Vid., entre otros, Parncutt y Troup (2007), Goelb (2001), Goelb et al. (2009).

⁹⁴ Que respectivamente indican: (1) liberar los apagadores (pisando el pedal), (2) fijar los apagadores (soltando el pedal); este sistema se ha visto sustituido en el último siglo por un sistema lineal en el que la línea horizontal abarca el “espacio” en que los apagadores están separados de las cuerdas y las líneas verticales los puntos de bajada (3) y subida del pedal (4); las cuñas significan cambios de pedal, es decir, su subida e inmediata bajada (5). Los dos últimos elementos se refieren al pedal izquierdo o segundo pedal, indicando su puesta en acción (6) y su abandono (7).

4. MODOS DE RELACIÓN DE LOS SIGNIFICANTES

A partir del concepto de “valor” saussureano, que determina la solidaridad y complementariedad de las unidades lingüísticas y su carácter “negativo” por cuanto ese valor surge de su oposición en el sistema al resto de las unidades, queda de manifiesto que el análisis de un instrumento de comunicación no consiste en la descripción de sus partes sino en el de las relaciones que esos elementos mantienen entre sí. Esta es la base de ese modo de contemplar la realidad que, ampliada su perspectiva a otros ámbitos del pensamiento y la cultura, hemos dado en llamar “estructuralismo”.

En este capítulo exploraremos las relaciones entre los signos del texto pianístico a la luz de dos de las herramientas de las que esa tradición estructuralista se ha servido para el análisis de las relaciones entre los elementos del lenguaje: el modelo “funcional” que Hjelmslev desarrolló en su *glosemática* y, derivado de este, el principio de la *doble articulación lingüística* que, en su formulación más clásica, encontramos en Martinet y en Prieto.

1. El modelo semiótico de Hjelmslev

Hjelmslev, partiendo de categorías saussureanas tales como las de *lengua/habla*, *expresión/contenido*, *forma/sustancia* y *sintagma/paradigma*, propuso un método de análisis semiótico deductivo que, partiendo del texto como realidad integral, iba de la clase al componente y al componente del componente, hasta agotar la posibilidad de división, “de un modo tal que se acomode a las dependencias mutuas entre esas partes y nos permita dar cuenta adecuada de ellas” (PTL: 40).⁹⁵ Aunque sea la lengua natural la que se toma como punto de partida, esta “puede describirse con base en una teoría que es específica en mínimo grado y que debe implicar consecuencias de

⁹⁵ Para una mayor comodidad de lectura, en este capítulo nos referiremos a las obras de Hjelmslev mediante sus acrónimos. PTL: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*; EL: *Ensayos lingüísticos*; L: *El lenguaje*.

mayor alcance” (PTL: 145); Así, Hjelmslev prevé “una similar aplicabilidad universal a sistemas de signos (o a sistemas de figuras con fines ségnicos [sic])”, ya que, al haber elaborado la teoría tomando en consideración la *forma* lingüística y no la *sustancia*, “será posible aplicar nuestro mecanismo a cualquier estructura cuya forma sea análoga a la de una lengua natural” (ibid.). La razón última de esto es que, para Hjelmslev, existiría una isomorfía esencial entre toda semiótica, y no solo entre aquellas que normalmente designamos como “lenguas”:

Si la palabra es la manifestación de la lengua, una lengua a su vez es la manifestación de la clase tipológica a la que pertenece y, en último análisis, de esta clase de clases que es *la* lengua (...) La lengua lingüística constituye sólo una de las manifestaciones posibles de “la lengua” en el sentido más amplio, y que comprende cualquier sistema de signos organizado como una estructura de transformación (EL: 32).

1.1. *El modelo relacional*

“La totalidad no consta de cosas sino de relaciones, y (...) no es la sustancia sino sus relaciones internas y externas quienes tienen existencia científica” (PTL: 41). Este es el punto de partida de un modelo que, siguiendo los postulados de lo que a partir de su formulación se ha conocido como “el triple principio del empirismo”, pretende ser comprensivo de los modos de relación que se dan entre los elementos de todo sistema lingüístico, donde estos elementos no serán contemplados en cuanto a su naturaleza o características, sino en tanto que *funciones* de un sistema de relaciones. Esas relaciones o *dependencias* pueden ser de tres tipos: (i) biunívocas, donde cada término de la relación presuponga el otro y viceversa (*interdependencias*); (ii) dependencias unilaterales, en las que un término de la relación presupone al otro pero no viceversa (*determinaciones*); (iii) relaciones de mera convivencia, en las que no existe presuposición mutua ni unilateral entre los elementos que entran en relación (*constelaciones*).

Estas relaciones de dependencia o *funciones* pueden tener lugar tanto en el *proceso* (el texto, lo sintagmático, donde los distintos elementos aparecen en una *cadena*, son coexistentes) como en el *sistema* (el ámbito paradigmático, la lengua, donde los elementos que contraen función no son coexistentes sino alternantes). Cuando ocurren en el *sistema*, las funciones antes descritas se denominan respectivamente

complementariedad, especificación y autonomía; cuando ocurren en el texto, *solidaridad, selección y combinación*.

Para contemplar desde esta perspectiva el texto musical vamos a establecer cuatro niveles de análisis: el de los sistemas de representación de las distintas cualidades de los sonidos, el de los paradigmas que los conforman (tanto en sus relaciones homosemióticas como heterosemióticas), el de los *elementos* de los paradigmas y el de los rasgos de los elementos cuando estos presenten una realidad articulada.

1.1.1. Relaciones entre *sistemas*

Todo sonido musical (elemento mínimo del plano del contenido del sistema semiótico gráfico-musical) contrae *función de signo* con un elemento gráfico que presenta tanto una forma como una situación espacial en el texto. Así, el sistema de signos que determina la entonación y las *figuras musicales* que indican la duración relativa se encuentran entre sí en relación de *interdependencia*, por cuanto todo “signo de nota” posee una figura y, en la representación musical, se encuentra inserto en un punto del sistema de líneas y espacios.⁹⁶ Ese carácter de necesidad mutua entre ambos sistemas los convierte en *constantes*. Si un compositor no deseara fijar la duración de los sonidos sino dejar libertad al intérprete acerca de la organización temporal de ese nivel musical, tendría que luchar contra el sistema de representación para buscar la manera de conseguir que las *figuras*, a las que en ningún caso puede dejar de acudir, perdiesen su capacidad de significar. Una estrategia utilizada en ocasiones fue la del empleo recurrente de una única figura de nota, la que presenta la grafía más simple:⁹⁷ la ausencia de valores contrastantes sería en estos casos el dato que llevaría a inferir la decisión del autor de asumir como lectura genuina de su obra cualquier organización temporal que el intérprete lleve a cabo con esos sonidos.

⁹⁶ Las *figuras musicales* pueden aparecer en ocasiones fuera del pentagrama, en las indicaciones metronómicas o, en los casos de cambios de compás simple a compuesto y viceversa, para indicar la prevalencia del tiempo o de la *figura* en el nuevo espacio métrico que se instaura; en ambos casos estamos fuera de la representación sonora.

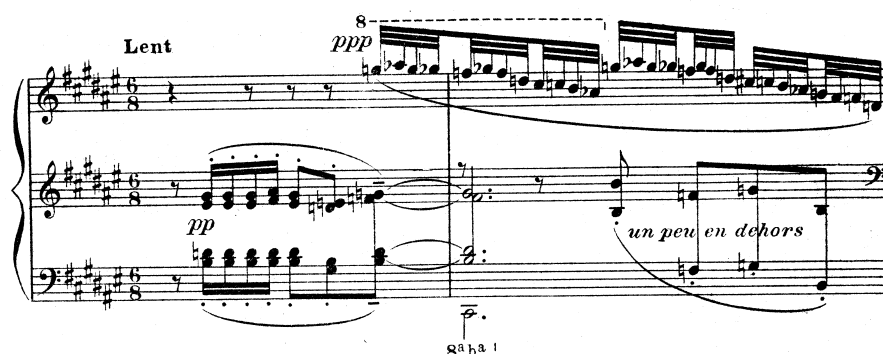
⁹⁷ Tanto en la escritura musical del último siglo (donde este margen de libertad se ha usado con mayor frecuencia) como en textos analíticos se ha recurrido también al empleo de combinaciones de rasgos de las figuras sin valor en el sistema, como la figura de nota negra sin plica.

Ejemplo 4.1. Louis Couperin: *Preludio* en La menor.



De modo análogo, puede suceder que, en otras ocasiones, sea la altura precisa del sonido la que pueda resultar indiferente (porque, por ejemplo, lo fundamental en un pasaje sea una determinada sensación tímbrica); Charles Rosen señaló en una de sus conferencias que, en el comienzo del *Preludio* de Debussy *La terrasse des audiences au clair de lune*, la sucesión de fusas que aparece en la zona aguda del piano podría ser sustituida por otra serie de sonidos cualesquiera (en la misma zona) sin que ello alterase lo más mínimo el sentido musical y estético de lo que allí se muestra; sin embargo, aunque la identidad precisa de los sonidos pudiese resultar indiferente para un determinado propósito, Debussy se habría visto obligado a optar por unas entonaciones precisas en detrimento de otras, que bajo esa perspectiva también serían plausibles, ya que el sistema gráfico no contemplaba en aquellos momentos la posibilidad de indicar sonidos indeterminados.

Ejemplo 4.2. Cl. Debussy: *La terrasse des audiences au clair de lune*, inicio.



Este sistema de entonación-duración relativa, ya constituido en unidad en virtud de su solidaridad textual, se encuentra en relación de *determinación* respecto a los sistemas de intensidad, de *tempo* y de timbre. En su condición de *constante*, sería el

funtivo determinado, mientras que los otros sistemas, que necesitan de él pero no a la inversa dado su carácter adjetivo, actuarían como *funtivos determinantes*. Sabemos que, durante siglos, la música ha podido ser representada de un modo que los compositores consideraban adecuado sin necesidad de acoger indicación alguna acerca de cuestiones como el *tempo* o la intensidad.

Por su parte, estos sistemas de indicación del *tempo* y de la intensidad mantienen entre sí una relación de coexistencia no necesaria: en tanto que *funtivos*, contraerían una relación de *constelación*.

1.1.2. Relaciones entre *paradigmas*

A) *Del sistema de la entonación*. Del análisis de todo texto del ámbito de nuestro estudio, ya sea pianístico o no, se concluye que entre el sistema de líneas y espacios (pentagrama) y el paradigma de las claves existe *interdependencia*; entre estos y las figuras musicales se establece también una relación de *interdependencia*, puesto que pentagrama y clave presuponen necesariamente a una figura musical (aunque no un *signo de nota*, ya que pueden aparecer la figuras de *silencio*) y viceversa. Por el contrario, existe *determinación* entre la nota y la alteración, siendo la primera la *constante*, el *funtivo determinado*, y la segunda la *variable* (o *funtivo determinante*). Y la misma relación de *determinación* encontramos entre el conjunto de pentagrama/clave respecto de la armadura, ya que el primero puede aparecer sin la segunda pero no viceversa.⁹⁸ Por lo que respecta a los signos de cambio de octava, el paradigma que constituyen estaría en relación de *determinación* con todos los paradigmas del sistema semiótico de la entonación, de la duración relativa y de la estructura métrica: simplemente señalarían la presencia de una *variante* que afectaría a uno de estos sistemas. Y estaría en relación de *constelación* con los demás.

B1) *De la duración relativa*. Entre el paradigma de las figuras musicales (incluidos los signos de silencio) y el de los signos adyacentes a estas que modifican su valor

⁹⁸ En la música tonal, la ausencia de armadura sería una “señal cero” por cuanto esa ausencia remitiría efectivamente a un ámbito tonal determinado (Do mayor/La menor) exactamente igual que la presencia de una armadura con un sostenido remitiría a Sol mayor/Mi menor. Pero en obras como la *Sonata* op. 1 de Alban Berg o las últimas *Sonatas* de Scriabin la ausencia de armadura no posee ya ese estatus.

(puntillos y ligaduras) existe *determinación*; el primero sería el elemento constante y el segundo el elemento variable; lo mismo ocurre con el paradigma numérico que señala la existencia de *grupos artificiales*, aunque este se sitúa en un nivel analítico posterior, por cuanto una figura musical cuya duración esté modificada por la presencia de un puntillo o una ligadura puede formar parte de un *grupo artificial*.

B2) *De la estructura métrica*. Existe interdependencia entre la indicación de compás y las líneas divisorias. Sin embargo, en la escritura pianística encontramos casos de fragmentos textuales en los que las líneas divisorias desaparecen (en *fermatas* o cuando se busca imitar el *stilo parlato* de un *recitativo*); en estos casos, en virtud de la relación de interdependencia entre ambas, habría que entender por suspendida también la indicación de compás.

B3, C, D) *De las indicaciones de tempo, de la intensidad y del timbre*. Se encuentran en relación de *determinación* con los paradigmas de altura y duración relativa, y pueden relacionarse libremente con los de la estructura métrica y entre ellos mismos.

1.1.3. Relaciones entre los *miembros*

A) *De los paradigmas de la entonación*

- Aunque en el sistema serían teóricamente posibles, existe una incompatibilidad *de facto* en la escritura pianística entre la clave de *Sol* y el signo /8^{vb}/ así como entre la clave de *Fa* y el signo de /8^{va}/.⁹⁹ Por el contrario, existiría *selección* entre la clave más aguda de un sistema de representación y el signo /8^{va}/, así como entre la clave más grave de un sistema de representación y el signo /8^{vb}/.
- La presencia de un becuadro (/♯/) supone siempre (*determina*) la presencia anterior en el texto de un signo de alteración distinto, bien sea este accidental o bien aparezca en la armadura.

⁹⁹ En general, cuando es usual el empleo de más de una clave, entre la más aguda y el signo /8^{vb}/ y la más grave y el signo /8^{va}/. Esta incompatibilidad no existe en una escritura instrumental en que se emplee una sola clave.

B.1) *De los paradigmas de la duración relativa*

- En el caso de las figuras musicales, ya hemos dicho que se trata de un sistema parcialmente aditivo, en el que cada figura musical (todas las de *nota* y algunas de las de *silencio*) presenta un rasgo gráfico añadido a los que poseía la figura inmediatamente anterior a ella en el sistema de valores. Así, nos encontraríamos ante una cadena de *determinaciones* en la que el rasgo gráfico que diferencia a una determinada figura musical de la que posee una duración doble que ella es *variable* respecto del rasgo que presenta esta última, que sería su *determinado*; este a su vez sería *variable* en relación con el rasgo característico de la figura de valor superior, etcétera. Esta cadena presenta dos excepciones: la relación entre la figura negra de nota y la plica no sería de *determinación* sino de *interdependencia*, ya que toda plica va necesariamente asociada a una nota negra, y en el sistema sígnico no puede darse una nota negra sin plica; y la relación entre el óvalo (figura “blanca”) y la plica es *constelativa*, ya que la primera puede aparecer sin plica mientras que esta puede aparecer también asociada con una figura negra.
- Entre el puntillo (o el doble puntillo) y la ligadura de prolongación hay *constelación*, ya que ambos pueden aparecer tras un signo de nota.
- Entre las distintas figuras musicales hay relación bien de *constelación*, bien de *determinación*, dependiendo de las restricciones que señalaremos en B.2.

B.2) *De los paradigmas de la organización métrica*

- Una determinada indicación de compás imposibilitará la aparición de ciertas figuras del sistema de valores, por cuanto no puede darse una figura de duración superior a la del compás: en una obra señalada como 3/8 no aparecerán *blancas*; en una en 4/4 no se darán las *redondas con puntillo*, ni en una en 2/4 las *blancas con puntillo*.
- No podrán aparecer figuras que no pertenezcan a uno de los niveles métricos que el compás determina. En un 6/8 no aparecerá una *blanca* ni en un 9/8 una *redonda*, a pesar de que su duración no sobrepasa la capacidad admitida por el compás; cuando, a pesar de ello, nos encontremos con esas figuras

inconvenientes, habrá que inferir que se ha producido un cambio en la organización métrica de la cadena discursiva en la que se insertan esas figuras: el *Vals* op. 42 de Chopin viene regido por un compás de $\frac{3}{4}$, pero en la parte destinada a la mano derecha aparece una serie continuada de negras con puntillo que responden a un compás binario de $\frac{6}{8}$. Nos encontramos ante una construcción polimétrica.

Ejemplo 4.3. F. Chopin: *Vals* op. 42, cc. 5-9.



- Como consecuencia de lo anterior, el compás puede hacer que ciertas figuras entren en relación de *determinación* con otras: en un compás de subdivisión ternaria, una *negra* irá siempre precedida o seguida de una *corchea* (o sus equivalentes de valores más breves); en uno de subdivisión binaria, una figura con puntillo irá siempre precedida o seguida por una figura cuya duración sea igual a la del puntillo (o una serie de figuras menores de valor total equivalente).¹⁰⁰
- La indicación de compás favorece o limita la aparición de ciertas figuras. Dado un compás, las figuras que más frecuentemente aparecerán serán las que concuerdan con la duración de sus diferentes niveles métricos: en un compás compuesto habrá un porcentaje mayor de negras con puntillo que en un compás simple.

B.3) De los paradigmas del tempo

- Aunque, en el sistema, las indicaciones de *tempo* pueden combinarse libremente con elementos de cualesquiera otros paradigmas, con los que

¹⁰⁰ Aunque no necesariamente deben ser contiguas; cuando esa figura que completa el valor de la que lleva puntillo aparece con anterioridad, o cuando aparece con posterioridad pero no contiguamente, hablamos de *síncopas*.

estarían en relación de *autonomía*, en el texto la posibilidad de *combinación* está sujeta a restricciones. Por razones históricas, ciertos compases están vinculados en la práctica a ciertas clases específicas de movimiento: por ejemplo, un compás de 3/8 aparecerá normalmente asociado a un *tempo* rápido.

C) De los paradigmas de la intensidad

- En el paradigma de las variaciones de intensidad, los signos lingüísticos o sus abreviaturas y los signos puramente gráficos o icónicos son entre sí *variantes*. Todos los casos señalados en A y B.1 serían ejemplos de relaciones homosemióticas; los señalados en B.2 y B.3, de relaciones heterosemióticas (González Martínez, 1999).

1.1.4. Relaciones entre los rasgos de los miembros

- El ovalo de una figura musical es el rasgo *constante*, el *determinado* tanto por el rasgo gráfico que podemos llamar *nota negra* como por la plica (y, en ciertos casos de escritura abreviada, también por los corchetes).
- El rasgo *nota negra* requiere necesariamente de la plica y del óvalo, respecto de los cuales sería variable; y es condición necesaria (constante) para la presencia de corchetes (salvo, también, en ciertos tipos de abreviaturas).
- Como hemos señalado en B.1, en las *figuras de nota* la relación entre plica y corchete es de *determinación*, ya que todo corchete se sitúa en una plica y esta puede aparecer sin corchetes. Entre la nota negra y la plica hay *interdependencia*, ya que se exigen mutuamente.
- Sin embargo, en las figuras de silencio, la relación entre la plica oblicua y los cuasi-corchetes que en distinto número aparecen adheridos a ella es de interdependencia, por cuanto la plica oblicua por sí misma no forma parte del paradigma de las figuras musicales, y no puede aparecer exenta.

1.2. La estructura del plano de la expresión y del plano del contenido

El primer paso del sistema deductivo que Hjelmslev propone es el que permitiría distinguir entre el plano del contenido (*plano pleremático*) y el plano de la expresión (*plano cenemático*), que se encuentran entre sí en relación de interdependencia en virtud de la *función de signo* que entre ambos se establece; la *función de signo* es la que define a un sistema como “semiológico”:

En un sistema de este tipo, la función principal, la que sirve para diferenciar el sistema semiológico de todo otro sistema y constituye su *differentia specifica* y el rasgo fundamental, es la función que establece el *signo* en cuanto a tal, la función que reúne el significante y el significado o la expresión y el contenido (1972: 151).

Hjelmslev postula que ambos planos son estructuralmente isomorfos, por lo que sus categorías podrán ser definidas de modo idéntico. Pero, a la vez, la relación entre ambos es *arbitraria*. Si, en el lenguaje, esta arbitrariedad entre el plano de la expresión y el del contenido se manifiesta, por ejemplo, en que una misma entidad del contenido se expresa de manera diferente en diferentes lenguas, en la representación musical se demostraría por la existencia de sistemas distintos del que aquí estamos estudiando; sin necesidad de acudir a culturas lejanas o exóticas, tenemos para nuestra música occidental el sistema *Klavarskribo*, que estaría en la misma relación con la escritura ortocrónica que aquí estudiamos que dos *lenguas* distintas que expresasen un mismo *sentido*.¹⁰¹

La primera cuestión que habría que señalar es que, si observamos la descripción formal de estas categorías en la formulación de Hjelmslev, resulta evidente que están concebidas teniendo como referencia una realidad lingüística que podríamos identificar *grosso modo* con la “palabra”. Hay un hiato importante en el análisis, por cuanto hemos pasado directamente de una primera fase en la que se toma al texto en su integridad a otra que contempla unos elementos de tamaño ya mucho menor; sin duda se han dejado de lado un cierto número de niveles. Esto se debe a que, en las unidades amplias del lenguaje, el modo de relación que aparece con más frecuencia

¹⁰¹ Este sistema, heredero en parte de las antiguas tablaturas, trastrueca el sistema de ejes de la escritura ortocrónica: el espacio, en su dimensión horizontal, está dividido por líneas verticales que representan las teclas negras del piano, mientras que los espacios entre ellas representan las teclas blancas; es decir, las distintas alturas de los sonidos aparecen como variaciones en el plano horizontal, mientras que la dimensión temporal se refleja en la dimensión vertical de la partitura, en dirección descendente. Pueden verse ejemplos de esta escritura en Sloboda 2005:46-47.

es la *combinación*, y Hjelmslev vincula expresamente el comienzo de análisis semiótico propiamente dicho con la aparición de relaciones de *determinación*, que son las que predominan precisamente a partir de ese nivel en que se sitúa para establecer su taxonomía de categorías:

Dos bases de división se suceden en el curso del análisis: una primera, reciprocidad sintagmática, para las unidades de gran extensión, y una segunda, selección, para las unidades semióticas propias, y que está en vigor desde la primera aparición de una selección entre categorías hasta el estadio en que se detectan los taxemas. (EL: 76).

Esto se debe a una exigencia epistemológica:

El objeto de la ciencia es siempre registrar cohesiones, y si un objeto sólo presenta la posibilidad de registrar constelaciones o ausencias de función, ya no podrá someterse a tratamiento científico exacto (PTL: 119).

Sin embargo, hemos visto que la escritura musical presenta relaciones de determinación desde una fase muy temprana, desde lo que hemos llamado “sistemas gráficos”. Esto deja claro, en nuestra opinión, que en nuestro objeto conviven diferentes semióticas (*grosso modo* códigos), mientras que en la lengua, según este modelo, solo habría una. Esto es ya, de entrada, una diferencia estructural importante entre el lenguaje y la partitura en lo que se refiere al plano de la expresión.

Las categorías que Hjelmslev comienza a definir en cada plano son en primer término los *plerematemas* (o magnitudes del plano del contenido) y los *cenematemas* (o magnitudes del plano de la expresión). Estas unidades pueden ser a su vez de dos tipos: *constituyentes* (respectivamente *pleremas* y *cenemas*) y *exponentes* (*morfemas* y *prosodemas*), unidos por una relación de determinación.¹⁰² En un nuevo nivel del

¹⁰² La distinción puramente formal entre *constituyentes* y *exponentes* no está exenta de cierta ambigüedad en la formulación de Hjelmslev; si, como acabamos de ver, *constituyentes* y *exponentes* se encuentran en una relación de *determinación*, lo que distingue a una categoría de la otra tiene que ser su posición distinta en ese ámbito, donde, como sabemos, el elemento determinante es la *variable* y el determinado la *constante*; entonces, a nivel sintagmático, la *base* es el elemento constituyente y la *característica* el exponente: hasta aquí todo claro (cfr. Alarcos, 1974: 33). Sin embargo, en *El Lenguaje* (p. 133-4) leemos que el *exponente* (aquí se dice *caracterizante*) “debe o bien poder entrar en una rección a título de elemento regido (presupuesto) o bien pertenecer al mismo paradigma que un elemento dotado de esa posibilidad; llamamos por el contrario *elemento constituyente* a un elemento que no tiene esa propiedad”. Pero, puesto que la rección es una dependencia unilateral o bilateral (determinación o interdependencia), el exponente no puede ser el elemento regido; el propio Hjelmslev afirma que “es totalmente evidente que (...) el término *regido* es el que es requerido necesariamente por el otro” (1972: 193), es decir, no la *variable* de esa función sino la *constante*. Si

análisis, los constituyentes se dividirían, también por determinación, en *centrales* y *marginales*, mientras que los exponentes serían catalogados como *extensos* o *intensos* según su capacidad de caracterizar un conjunto de unidades más o menos amplio.¹⁰³

Tal y como se nos aparece presentado el modelo, ¿qué ocurre entonces con los sistemas de signos que, como el nuestro, no poseen cosas tales como las *palabras*? Tenemos que recordar que la Glosemática no trata sobre entidades sino con *funciones*; habrá que dejar de lado *conceptos* (tales como el de *palabra*) y centrarnos en las *relaciones entre elementos* de ambos planos, en sus funciones, manteniendo la distinción hjelmsleviana entre *proceso* y *sistema*, entre la realidad de los textos y el nivel abstracto de las leyes y procedimientos que, emanado de ellos, se convierte en marco general del funcionamiento de los hechos comunicativos.

1.2.1 El plano de la expresión

Desde la perspectiva del *sistema*, parece evidente que el trasvase del modelo de Hjelmslev a la escritura musical supondría que los sistemas gráficos que se refieren a la entonación y la duración relativa de los sonidos, constituidos en unidad por la relación de interdependencia que se da entre ellos, serían los elementos *constituyentes* de nuestro sistema ortocrónico de escritura musical, mientras que el resto de sistemas, con los que están en relación de determinación, serían los *exponentes*.

Sin embargo, en el *proceso*, donde todo texto musical aparece como objeto instalado ya en la historia, y es reflejo de una música también inserta en unas coordenadas estilísticas más o menos precisas y que responde a un determinado modelo sintáctico, las cosas son diferentes: las relaciones entre los distintos sistemas gráficos no se nos

hemos entendido bien a Hjelmslev (lo que nunca es fácil) aquí hay una contradicción. En cualquier caso, al margen de esta posible disfunción (que afectaría únicamente a la definición formal de los elementos) no existe equívoco alguno en lo que se quiere decir: los *funtivos constantes* en una función serían los constituyentes y los *variables* los exponentes.

¹⁰³ Cfr. Alarcos (1974). El hecho de que, en la división de los exponentes, Hjelmslev cambie el criterio diferenciador (si hasta aquí había sido el tipo de relación entre los funtivos, ahora se opta por un criterio extensivo, basado en la magnitud del radio de acción) es una prueba más de la adecuación del sistema al caso concreto de las lenguas naturales habladas, en detrimento de otros sistemas de comunicación posibles.

presentan como algo inmutable, sino que pueden cambiar no solo al confrontar textos pertenecientes a distintas franjas temporales en función de las variables históricas y estilísticas, sino también en la realidad de cada texto concreto; incluso podemos observar *relaciones móviles* que fluctúan en el transcurso de una obra. Citemos dos ejemplos:

- a la condición de *constante* en el sistema de los signos de entonación-duración relativa habría que añadir, en una larga etapa histórica que iría de los siglos XVII al XX, los que se refieren a la configuración métrica, por cuanto no sería concebible en esa franja una partitura musical que no presentase una indicación de compás y las consiguientes líneas divisorias;
- en una partitura como la de *Modo de valores e intensidades* (O. Messiaen, 1949) podemos ver que cada signo de nota lleva asociados tanto un signo de intensidad como una indicación tímbrica, con lo que estos cuatro sistemas presentarían una relación múltiple de interdependencia. Entonces, los sistemas de intensidad y timbre serían *constantes* y no *variables* (esta es la principal característica del modelo sintáctico que denominamos *serialismo integral*).

Vemos cómo, en los *procesos*, elementos que en el *sistema* aparecen como exponentes pueden presentarse en el *proceso* como constituyentes, aunque no parece que pueda darse el fenómeno opuesto.

Avanzando un paso más en el análisis, nos encontramos con que, dado que los elementos que hemos considerado *constituyentes*, tanto en el texto como en el sistema, mantienen en cada ámbito relaciones de *interdependencia* (y no de *determinación* como en el modelo hjelmsleviano), carecemos de criterio para establecer una distinción entre constituyentes *centrales* y *marginales* (ya que el criterio que Hjelmslev proponía era precisamente el de la condición de *constante* o *variable* en una relación de *determinación*). Sin embargo sí parece aplicable la distinción entre exponentes *intensos* y *extensos*: sería *intenso* aquel signo que contrae función con una sola unidad de otro sistema (acentos, signos de ataque, etc.) y *extenso* el que contrae función con más de una de ellas (ligaduras, reguladores, indicaciones de *tempo*, etc.).

En conclusión, hemos podido observar cómo el modelo de Hjelmslev, en lo que se refiere al plano de la expresión, no se ajusta del todo bien a la naturaleza y los modos

de relación que se dan en una partitura musical en tanto que entidad significativa. Vamos a plantear una clasificación alternativa para nuestro objeto, aunque basada en los mismos criterios. Proponemos que los elementos del *plano de la expresión* de una partitura podrían dividirse en cuatro grupos:

- elementos *centrales*: aquellas unidades que se encuentran en relación de determinación con todos los demás elementos del sistema gráfico; estaría constituido por el conjunto nota-figura.
- elementos *constantes*: aquellos que contraen función con todos y cada uno de los elementos centrales (pentagrama, clave, indicación de compás, armadura, indicaciones de *tempo*, etc.);
- elementos *variables*: los que contraen relación de determinación con uno o varios de los elementos centrales (pero no con todos): acentos, reguladores, ligaduras, pedalizaciones, indicaciones de variabilidad agógica, etc.
- elementos *anafóricos*: los elementos que son *variantes* de unidades textuales aparecidas previamente; sustituyen a otros elementos del plano de la expresión sin que este cambio produzca alteraciones en el plano del contenido. Pertenecen a este grupo los signos de repetición y los signos taquigráficos que aparecen como abreviaturas de elementos ya expresos. Estarían *en lugar de* otros signos, con una función meramente económica; podríamos hablar de signos de segundo grado o *metasignos*).

Nuestros elementos *centrales* serían los equivalentes a los *cenemas* de Hjelmslev, pero aquí no cabría una división ulterior que estableciese elementos de diferentes jerarquías (*centrales* y *marginales*) por cuanto, como ya hemos señalado, la relación entre la figura musical y su posición es de *interdependencia*. Los elementos que hemos denominado *constantes* no tienen equivalente en el modelo hjelmsleviano, y difícilmente encontraríamos un correlato lingüístico a entidades significantes que, cuando aparecen, afectan de algún modo a los elementos *constituyentes* de un texto completo. Nuestros elementos *variables* tendrían el mismo valor relacional que los *prosodemas* de Hjelmslev (aunque, por razones obvias, no podemos mantener esa denominación), y, por consiguiente, mantenemos como operativa y válida la división, en un nivel inmediatamente inferior, entre elementos *extensos* e *intensos*.

Los elementos que hemos llamado *anafóricos* también son una novedad respecto del modelo lingüístico: no parece que en el lenguaje la aparición de un elemento que es *variante* de otro lleve aparejada la de un determinado marcador textual explícito.

1.2.2 El plano del contenido

La situación aquí es distinta: si todo sonido musical posee esencialmente propiedades de altura, duración, intensidad y timbre, el criterio de la relación de determinación no nos puede ser útil tampoco en este caso para la distinción de elementos constituyentes y exponentes: todos ellos estarían conectados mediante una red multilateral de interdependencias. Sin embargo, entendemos que la distinción planteada por Hjelmslev en sí es necesaria: como hemos visto en los ejemplos de Couperin y Debussy, o en 1.3 con el motivo principal de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, distintas características del sonido pueden aparecer en un momento dado como centrales, más importantes o más decisivas (por ejemplo, a la hora de caracterizar el tipo cognitivo [Eco, 1999] que nos permite reconocer una obra o un fragmento musical), mientras que otras pueden aparecer como más subsidiarias, menos características, pueden variar en distintas apariciones (como ocurría en el caso de Beethoven con la altura de los sonidos) o, al menos, parece posible que pudieran hacerlo (como en el ejemplo de Debussy).¹⁰⁴ Pero si bien tanto un determinado perfil melódico como una construcción rítmica o una secuencia de timbres pueden asumir en algún momento ese papel de elemento característico y más importante de una construcción musical, no parece que ocurra lo mismo con el cuarto de los parámetros, la intensidad.

A partir de esto, tenemos que concluir que en el *plano del contenido* de la escritura musical *todos* los elementos se nos aparecen como *constituyentes* en tanto son

¹⁰⁴ Los ejemplos de Couperin, Debussy y Beethoven son distintos entre sí porque nos muestran respuestas distintas a la realidad de que la construcción musical presenta niveles jerárquicos: mientras Couperin escribe sólo lo que le interesa y se desentiende de lo demás, Beethoven hace ostensión de la primacía del ritmo cuando nos muestra un motivo con distintas inflexiones melódicas cumpliendo la misma labor temático-funcional; en el caso del *Preludio* de Debussy, el compositor ha optado efectivamente por unas notas concretas y no por otras, las que refleja la partitura y forman parte del *plano del contenido* del texto; la subsidiariedad de la altura de esas notas respecto de su timbre es una hipótesis de Rosen (que nosotros compartimos), un dato inferible del tipo de percepción que esa partitura propone, pero no es algo que aparezca explícitamente en ella.

interdependientes y están siempre necesariamente presentes, aunque puedan presentar distintos niveles de relevancia estructural. El problema que aquí se nos presenta es el del criterio para distinguir unos niveles de otros, dado que conceptos tales como el de “relevancia estructural” o el de “aspecto funcionalmente más importante” no tienen correlatos en el lado de la expresión, lo que es tanto como decir que no pueden contraer función de signo y que, por tanto, no pueden ser consideradas en ningún caso como entidades del plano del contenido.

El único criterio formal que podríamos manejar aquí, y que nos proporcionará una mínima ayuda, es el de la *conmutación* que permite establecer la identidad de los *funtivos* en una *función de signo*, ya que ese aspecto, que podemos intuir como más relevante en el plano del contenido, si efectivamente lo es, tiene que estar necesariamente explícito en el plano de la expresión. Este criterio es necesario pero no suficiente, presenta un carácter “negativo” por cuanto no nos permite caracterizar a los elementos *centrales*, sino sólo determinar cuáles no pueden serlo. Si una partitura presenta en el plano de la expresión pocas indicaciones tímbricas (o ninguna), este no podrá ser su aspecto esencial, aunque una presencia continua de estas indicaciones tampoco sería garantía de que lo fuese por cuanto existen otros parámetros (los que hemos denominado como *centrales* en el plano de la expresión) que necesariamente estarán también siempre presentes.

A falta de un criterio formal satisfactorio tendremos que conformarnos con la evidencia empírica y nuestra intuición como usuarios: ellas nos muestran que la altura de los sonidos es siempre un elemento central; que la duración relativa puede o no serlo, ya que en muchos casos pueden existir variaciones en las relaciones de valor de las figuras a partir de un determinado nivel métrico (ver el punto 4. del capítulo 6.); que el timbre puede o no serlo también, aunque lo primero no es frecuente: sólo podríamos asegurar su papel hegemónico en la *Klangfarbenmelodie* o “melodía de timbres” característica de ciertas obras del s. XX; que la intensidad no parece serlo en ningún caso, porque carece de unidades suficientemente delimitadas (vid., en ese mismo capítulo, el punto 2.) y porque es un parámetro puramente perceptivo que puede variar en gran medida según ciertas condiciones (como, por ejemplo, la distancia entre el oyente y el foco emisor) que escapan por completo al control del creador.

Así, distinguiremos entre elementos *invariables*, aquellos que no pueden conmutarse por otros sin afectar a la *función de signo* en la que participan (y donde serían *significados* de unos determinados *significantes*) y elementos *variables*, los que pueden ser en alguna medida alterados sin perjuicio de esa relación. Es decir, cualquier cambio en el plano del contenido de un elemento *invariante* supondría un cambio en su correlato del plano de la expresión; pero, en el caso de los elementos *variables*, elementos distintos del plano del contenido pueden corresponder a un mismo elemento del plano de la expresión. Veamos una serie de ejemplos: una serie de cuatro figuras iguales en la partitura (plano de la expresión) supone en principio su exacta igualdad de duración (plano del contenido); pero, por razones expresivas o de otra índole, en una interpretación podría verse alterada de muchas maneras esa igualdad temporal y, a pesar de ello, las nuevas realidades temporales sólo serían expresables en la partitura mediante las mismas cuatro figuras iguales; una indicación de “*Forte*” será muy diferente si atañe a un oboe o a un trombón, y en ambos casos será también realizada de diversas maneras en diferentes interpretaciones.

Hay que insistir en que estas categorías son móviles hasta un determinado punto; ante cada texto hay que decidir si este presenta una categorización rígida de sus elementos o un *campo de posibilidades* dentro del cual cabe cierta flexibilidad. Las relaciones de altura son siempre *invariables* (al menos en el piano, donde la entonación está prefijada; en general, el sistema temperado supone que toda desviación perceptible de la entonación *justa* supone un error de ejecución); la duración de los sonidos será *invariable* en unos casos y *variable* en otros (sería *invariable* en una obra que responda a una estética “maquinista” como la *Toccata* op. 11 de Prokofiev, pero sería *variable* en cualquiera de las de Frescobaldi; sería *invariable* en un preludio “a la italiana” de Bach y *variable* en muchas de sus *Sarabandes*); las características intensivas serían siempre *variables*; y en cuanto al timbre, todo aquello que afecte a su sentido “débil” será *variable* mientras que, considerado en su sentido “fuerte”, el timbre podría asentarse en una u otra categoría: un *Impromptu* de Chopin no puede concebirse en un instrumento que no sea el piano, mientras que la segunda *Suite* para violoncello de Bach ha sido transcrita para flauta, y la *Sonata* para piano op. 14 nº 1 de Beethoven fue traducida por él mismo para un cuarteto de cuerdas.

Como hemos podido comprobar, la afirmación de Hjelmslev de que sus planteamientos son específicos respecto del lenguaje “en mínimo grado” es quizás demasiado optimista, al menos en el punto que se refiere a la estructura de los planos de la expresión y del contenido: si bien los primeros pasos de su teoría se sitúan en un grado tal de generalidad que sí resulta posible su aplicación exacta a todos los sistemas de signos,¹⁰⁵ a partir de un estadio más avanzado del análisis se puede observar una creciente contaminación de las características específicas del lenguaje hablado (visible tanto en las denominaciones de las distintas unidades como en la propia configuración de la estructura) que compromete la pretensión de máxima abstracción del modelo y hace temer por esa “similar aplicabilidad universal a sistemas de signos” que el propio Hjelmslev postulaba para su sistema.¹⁰⁶

Las estructuras del *plano de la expresión* y el *plano del contenido* no son del todo similares en la escritura musical y en el lenguaje. Pero, si no podemos salvar esta identidad, tal vez sí podamos salvar otra que es mucho más importante: la isomorfía entre la *forma de la expresión* y la *forma del contenido*. El principal obstáculo que hay que solventar es que la interdependencia entre entonación, duración, intensidad y timbre, entidades del plano del contenido, no es homologable con el hecho de que una partitura habitualmente no refleje de un modo total las características de la música (salvo en casos muy concretos como el citado de Messiaen). En efecto, si los cuatro constituyentes del sonido musical son interdependientes en el plano del contenido, esa relación de interdependencia debería postularse también para la partitura. Entonces, ante la no presencia en el plano de la expresión de indicaciones gráficas referidas a *todos* los parámetros de *todos* los sonidos, si queremos salvar esa concepción isomórfica, tendremos que optar por una de estas dos soluciones: (i) suponer un estado de *latencia* de esos elementos, latencia que indefectiblemente se

¹⁰⁵ Lo que ha sido señalado por Mounin: “Es cierto que todos los sistemas de signos, lingüísticos o no, constan de rasgos comunes que el propio Hjelmslev enumera: el hecho de que cada signo tenga un significado y un significante, de que la expresión se oponga al contenido, la forma a la sustancia, la paradigmática a la sintagmática, de que la combinación de signos constituya en ellos un sistema, de que la conmutación sea posible, etc. Pero (...) no permiten en absoluto postular *a priori* el isomorfismo absoluto de todos los sistemas, es decir, la ausencia total de especificidad de las estructuras y el funcionamiento del blasón, por ejemplo, o del juego de los símbolos matemáticos en relación con la organización de las lenguas naturales humanas.” (1972: 111-112). En justicia habría que decir que el apriorismo de Hjelmslev es solo hipotético, y así habría que entender la casuística de ejemplos no lingüísticos que aporta; sería la confrontación de cada sistema de signos con el modelo la que permitiría corroborar o negar su isomorfía con el lenguaje.

¹⁰⁶ Este hecho, el que la pretendida “pansemiótica” de Hjelmslev parezca en realidad hecha *ad hoc* para adecuarse a la realidad de la “lengua lingüística”, ha sido también señalado por Garroni (1975).

resolvería en el momento de la interpretación. La consecuencia de los planteamientos de Hjelmslev sería que toda interpretación conllevaría no una elección dentro de un campo de posibilidades, que es lo que intuitivamente pensamos que ocurre, sino un proceso de *catálisis*, de puesta en evidencia de elementos elididos y no presentes; ¹⁰⁷ (ii) admitir la ausencia de señal como una “señal cero”, de amplio espectro, capaz de acoger todas las variaciones que pueden darse en las diferentes interpretaciones.

1.3 ‘Forma’ y ‘sustancia’ en la escritura musical

Si Saussure definió el lenguaje como “una forma entre dos sustancias”, Hjelmslev establece una distinción entre tres conceptos: (i) la materia, el *continuum*, la masa amorfa del pensamiento y del ámbito fónico, como realidades independientes de la realización lingüística; en palabras del propio Hjelmslev (1984: 111), sería equivalente al concepto de “sustancia” de Saussure; (ii) la *sustancia*, la encarnación material de la *forma*; (iii) la *forma*, los “nudos” del sistema de relaciones, la realidad abstracta de las dependencias, indiferente a toda realidad material. Si Hjelmslev hubiese echado un vistazo al mundo de la música habría podido encontrar allí ejemplos muy claros de las relaciones entre estos tres conceptos; citemos uno: Brahms escribía con frecuencia dos versiones de sus *lieder*, una para las voces agudas y otra para las graves: lo que variaba de una a otra versión era exclusivamente su tesitura (y, en consecuencia, su marco tonal); nos encontraríamos con una misma *forma* que convierte en *sustancia* segmentos distintos de *materia*.

Si bien Hjelmslev modificó la relación saussureana entre sustancia y forma, ambos coinciden en la conclusión fundamental: el lenguaje es *forma* y no *sustancia*. La *forma* lingüística puede manifestarse por medio de sustancias distintas: por medio de sonidos o de signos gráficos, mediante un sistema de señales eléctricas (Morse) o de protuberancias en una superficie plana (Braille); incluso puede hablarse una lengua usando el ropaje material propio de otra lengua (yiddish): “Una lengua permanece idéntica mientras su estructura sea idéntica” (L: 50). Esto supone que la relación entre expresión y contenido es arbitraria, y que los distintos sistemas de expresión de

107. 1974: 183. En su “Ensayo de una teoría de los morfemas” define más claramente la catálisis como “una operación por la que se completa la cadena sintagmática de modo que pueda satisfacer a todas las funciones que condicionan la forma de la cadena” (1972: 202).

un lenguaje serían *variantes* entre sí, y todos ellos sinónimos respecto al plano del contenido.

La distinción entre forma y sustancia hay que establecerla tanto en la expresión como en el contenido, y tanto en el texto como en el sistema. Entre la *forma de la expresión* y la *forma del contenido* hay interdependencia (pues juntas establecen la *función de signo*); entre forma y sustancia de la expresión y forma y sustancia del contenido hay *determinación*,¹⁰⁸ siendo la forma la constante y la sustancia la variable: la sustancia *manifiesta* la forma (EL: 59). Entre las demás entidades no se dan dependencias (Martínez: 53).

En la escritura musical, la relación de determinación que se establece entre la *forma* y la *sustancia* en el plano de la expresión puede comprobarse exactamente del mismo modo que lo hacíamos en el caso del lenguaje: existe una notación musical para invidentes, y una partitura puede ser traducida a estructuras lingüísticas (es lo que hace Karl Leimer en su *Modernes Klavierspiel* con una finalidad que más adelante comentaremos *in extenso*). La relación de determinación también prescrita por Hjelmslev para la *forma* y la *sustancia* del contenido resulta mucho más difícil de ver, en parte porque no está claro si el carácter de *variable* que este postula para la sustancia tiene que ver con el hecho de su multiplicidad (EL: 64) o, como nos parece más plausible, con esa facultad de variabilidad “zonal” de la sustancia respecto de la forma que hemos visto en el ejemplo de Brahms citado *supra*.

Pero entonces ¿qué ocurre con la *materia*? Esta no figura en el catálogo de *strata* de Hjelmslev y, sin embargo, en el caso de la música, parece tener una vinculación necesaria con la sustancia. Si la música no puede ser sino sonido, la relación entre la *materia* y la *sustancia del contenido* tiene que ser de *interdependencia*.¹⁰⁹ Si bien la *forma del contenido* puede proyectarse en *materias* distintas como los surcos de un disco de vinilo o en secuencias binarias discretas en un CD (Eco, 1999), no podemos hablar de música hasta que esas ya *sustancias*, por medio de impulsos eléctricos, hayan sido traducidas a *sustancia sonora*.

¹⁰⁸ Pero no *determinación*, por cuanto solo existe función unilateral entre la sustancia como variable y la forma como constante en el plano sintagmático, mientras que en el plano paradigmático existe *reciprocidad*.

¹⁰⁹ Si alguien muy interesado en asistir a una conferencia del eminente Doctor X cae inopinadamente enfermo y no puede hacerlo, se sentirá muy reconfortado si un amigo le hace llegar el texto completo de esa conferencia; pero si su enfermedad le impide también asistir al día siguiente a la interpretación de la *Novena* de Beethoven, no sentirá consuelo alguno mirando en casa la partitura (aunque sí, tal vez, escuchando un disco).

Esta vinculación necesaria de la música con una *materia* concreta resulta paradójica por cuanto, desde muchos puntos de vista, la primera se nos presenta como una realidad básicamente formal. Es innegable que la música es un sistema de relaciones y no un conjunto de “objetos”. Arnheim (1989) resulta muy convincente cuando afirma que una sucesión de notas ascendentes es percibida no como un conjunto de realidades discretas conectadas sino como un único sonido activo que ejecuta una trayectoria;¹¹⁰ la música, en tanto que sonido, no es una “cosa” sino una *fuera*, no un objeto sino una *actividad*. Esto quiere decir que podemos cambiar *todas* las características constituyentes de *todos* los sonidos de una obra y que esta siga siendo la misma.¹¹¹ Si intentamos imaginar cómo sonaba en tiempos de Bach cualquiera de sus *Conciertos de Brandemburgo* y cómo puede hacerlo en una interpretación actual, veremos que: la altura de todos los sonidos sería distinta en ambos casos, ya que el diapason orquestal en tiempos de Bach no era el mismo que el actual; también serían distintas las duraciones de los sonidos si esas dos interpretaciones ideales presentasen un *tempo* distinto; el timbre de los instrumentos del s. XVIII no es el de los instrumentos actuales, ni la orquesta barroca tiene las dimensiones de las nuestras, lo que afectaría sin duda a la intensidad. La realidad formal de la música queda clara, además, por el hecho de que las figuras musicales se definen exclusivamente en términos de relación: una corchea no puede definirse de otro modo que como la mitad de una negra o el doble de una semicorchea; y lo mismo ocurre con la altura de los sonidos: aunque exista una entonación de referencia (un *diapasón*), salvo en los casos de oído absoluto, no se puede identificar un “do” sin que nos sea dado otro sonido de la escala con el que podamos confrontarlo.

Sólo podemos concluir que la *forma del contenido* es aquí más exigente que la del lenguaje en ciertos aspectos y más generosa en otros: si bien exige la materia sonora como base de su sustancia (mientras que la *materia* del contenido del lenguaje es más extensa y más problemática, abarcando para unos todo el ámbito del pensamiento y las percepciones y para otros lo que podríamos denominar *los objetos*

¹¹⁰ “Una melodía coherente presentada por un instrumento o por una voz no es esencialmente un objeto. Es el recorrido de un movimiento ejecutado por un solo tono en el espacio musical (...) Nos fijamos en una nota que ejecuta un recorrido melódico de la misma manera en que nos fijamos en un insecto que se arrastra de un sitio a otro (...) Aunque la notación escrita nos ha acostumbrado a pensar en una sucesión de notas musicales como en una hilera de abalorios, el sonido es acción continuada. Cuando escuchamos las notas de una tríada ejecutadas una tras otra y seguidas por la octava, oímos una sucesión de tres saltos, aunque físicamente ninguno de los cuatro tonos *se mueve*.” (p. 216).

¹¹¹ Esto supone hablar de la referencia como “contrato”. Ver Eco, 1999: 323-390.

del mundo)¹¹², puede sin embargo *viajar* a lo largo de esa materia sonora *conformando* en sustancia distintas parcelas de ella, lo que en el otro ámbito parece que quedaría restringido al mundo de las entidades que, como las geométricas, pueden ser trasladadas en un plano. La clásica definición de la música como “geometría sonora” no puede ser más acertada.

1.4 Semióticas y sistemas simbólicos

Hjelmslev (EL: 46) establece cinco características fundamentales que van implícitas en la estructura de todo lenguaje:

- El lenguaje se compone de un contenido y una expresión.
- El lenguaje consiste en un texto y un sistema.
- Contenido y expresión van ligados entre sí mediante conmutación.
- Existen ciertas relaciones concretas dentro de la sucesión y del sistema.
- No existe correspondencia paralela entre contenido y expresión, sino que los signos son analizables en componentes menores.

En *El lenguaje* este último concepto aparece expuesto de un modo más claro. Si bien comienza definiendo una lengua como “una estructura en que los elementos de cada categoría conmutan los unos con los otros” (L: 125-126), pronto restringe esta definición, sin duda demasiado comprehensiva:

¹¹² Hjelmslev señala que, en último término, la sustancia del contenido de las semióticas lingüísticas es única (PTL: 153-154; EL: 79-80), lo que supone que su forma del contenido puede conformar cualquier materia imaginable, cualquier sentido, sin restricciones de ningún tipo; “las lenguas naturales son semióticas que pueden expresarlo todo y comunicarlo todo: lo real y lo imaginado, lo abstracto y lo concreto, lo verdadero y lo falso. En suma: la experiencia inductiva parece mostrar que las semióticas lingüísticas son capaces de *informar* cualquier sustancia” (Martínez: 55). Esta idea, muy extendida en su momento (cf. Benveniste, 1977), no es totalmente compartida en la actualidad. Garroni (citado en Eco, 1977: 268) sugiere que se puede pensar en un conjunto de contenidos transmisibles por un conjunto de artificios lingüísticos y un conjunto de contenidos habitualmente transmitidos por artificios no lingüísticos entre los que se establecería una zona de intersección mientras que se mantendrían otras zonas irreductibles, una de las cuales sería la de los contenidos que no se pueden expresar verbalmente. De hecho, está por demostrar que la música pueda expresarse con palabras; el hecho de que sí pueda ser verbalizada una partitura es, evidentemente, una cosa totalmente distinta.

Para que una estructura pueda reconocerse como una lengua, es preciso que la relación de presuposición recíproca entre el contenido y la expresión no vaya acompañada de una relación idéntica entre cada elemento de un plano y un elemento del otro (L: 129).

Esto es lo que se conoce como el principio de no-conformidad: “entre las leyes combinatorias que conciernen a los fonemas de una lengua y las que conciernen a los semas no podría establecerse correspondencia” (Ducrot y Todorov, 1981: 37-38). Las lenguas naturales son sistemas no conformes. Entre los distintos fonemas de una expresión lingüística y los distintos semas del contenido de esa expresión no cabe establecer ningún tipo de relación; la ausencia de relación determina que estas categorías no son *conformes*.¹¹³

La no-conformidad supone que, al menos en algún nivel del análisis, no se da una relación término-a-término entre las entidades del plano de la expresión y las del plano del contenido; en el caso de sistemas *conformes*, el principio de simplicidad impediría la distinción entre los dos planos, con lo que ya no podríamos hablar de *sistemas semióticos* (lenguajes); se trataría de *sistemas simbólicos*.¹¹⁴

La no conformidad entre elementos de los dos planos supone que habrá en ambos planos entidades que no contraigan función de signo; estos elementos “no sígnicos” son lo que Hjelmslev llama *figuras*. La existencia de las figuras determina que sea necesario alterar la definición clásica de Saussure del lenguaje como *sistema de signos*:

Las lenguas, pues, no pueden describirse como sistemas de signos puros (...) Por su estructura interna son primera y principalmente algo diferente, a saber: sistemas de figuras que pueden usarse para construir signos (PTL: 72).

Así, las *figuras* son los elementos no-conformes de un sistema de significación, y pueden darse tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. En la concepción de Hjelmslev, la existencia de *figuras* es la condición básica para que podamos hablar de un *lenguaje*.

¹¹³ “Esta ausencia de conformidad [entre el plano de la expresión y el del contenido en un determinado nivel] no impide, según Hjelmslev, que haya isomorfismo entre ellos, es decir, que se encuentre a ambos lados el *mismo tipo* de relaciones combinatorias” (Ducrot y Todorov, 1981: 38).

¹¹⁴ Garroni (1975) cree intuir que la idea de bi-planaridad como no-conformidad es contradictoria con algunos de los planteamientos de Hjelmslev posteriores a los *Prolegomena* (en particular, con los que aparecen en “La estratificación del lenguaje”). Ello supondría que también sistemas conformes podrían tener el rango de “semióticas”.

La distinción entre *semióticas* y *sistemas simbólicos* es crucial para nosotros, porque si llegásemos a la conclusión de que la escritura musical es un sistema simbólico (como lo son las semias sustitutivas, y como parece serlo el sistema de los símbolos matemáticos) y no un lenguaje, todos nuestros planteamientos se verían seriamente comprometidos, pues difícilmente podríamos postular la necesidad de un nivel de análisis pragmático para un sistema tal que quedaría perfectamente descrito sin necesidad de acudir al equivalente musical de la *parole* saussureana.

Gran parte de lo que hasta ahora sabemos acerca de la escritura musical parece conducirnos al terreno de lo puramente conforme: (i) hemos visto cómo las cuatro características de los sonidos vienen representadas respectivamente por cuatro sistemas gráficos distintos que constituyen el plano de la expresión (con lo que, al menos en ciertos niveles, la representación sería *conformal*: una parte de la expresión contrae función con una parte del contenido); (ii) en el punto 2 de este capítulo estudiaremos si es posible hablar de *figuras de la expresión* tal como las concebía Hjelmslev; pero, por lo que se refiere a las *figuras del contenido*, por lo visto hasta ahora en el sistema de representación musical, no hemos encontrado ninguna realidad que pudiese constituir su campo: la altura, duración, intensidad y timbre de cada sonido se nos aparecen como los elementos terminales de ese plano del contenido, pero no pueden ser *figuras* porque, como ya ha quedado claro, contraen función de signo con elementos del plano de la expresión.¹¹⁵

Vamos a dejar momentáneamente aparcado el problema de las figuras del contenido para centrarnos en las del plano de la expresión, no sin insistir en que la existencia de ambas se presenta como necesaria para nuestro objetivo de situar en una perspectiva pragmática el texto musical, a menos que no admitiésemos como adecuado el planteamiento de Hjelmslev sobre la definición del lenguaje.

¹¹⁵ Lo que no impide que puedan ser considerados como figuras desde otros puntos de vista. Hemos señalado repetidamente la similitud entre la música y el lenguaje en su aspecto puramente significativo, la irresistible similitud entre los *fonemas* de la lengua y los *sonidos* de la música. Pero esto supone colocarlas en un mismo plano, precisamente como *entidades significantes*. Entonces, si contemplamos la música como un potencial sistema significativo, los componentes del sonido serían totalmente homologables a los rasgos distintivos de los fonemas.

2. Martinet y la doble articulación del lenguaje

Hjelmslev exigía un análisis de todos los niveles identificables en un texto, pero llamaba especialmente la atención sobre un determinado punto, una frontera, la que separa los signos de los no-signos. El interés de Martinet se sitúa precisamente en esas fronteras, identificables tanto en el plano de la expresión como en el del contenido; es allí donde aparecen los inventarios restringidos que, en tanto mecanismos de economía, hacen posible la operatividad de una lengua natural.

2.1. *El problema de la articulación del significante en la música y en el lenguaje*

El principal medio que muchos códigos poseen de cara a optimizar sus mecanismos de funcionamiento (lo que se lograría, básicamente, aumentando la facilidad de reconocimiento de los signos y reduciendo el coste de producción de la indicación significativa) consiste en el uso de mecanismos de articulación. Los mecanismos articulatorios se basan en el principio de que cada entidad significativa sea resultante de la confluencia “de elementos de la sustancia de la expresión que, combinados diferentemente, se encuentran en los significantes de otros signos del mismo sistema” (Prieto, 1977b: 73) o, como el propio Prieto señala en otro lugar, de un modo más formal, “de la multiplication logique de deux ou plusieurs classes plus larges” (1972: 84). Esto supone que en una entidad significativa articulada se pueden conmutar ciertos elementos de ese significante independientemente de otros.

Es razonable pensar que un sistema comunicativo con poca cantidad de mensajes distintos posibles (o, lo que es lo mismo, con un *universo del discurso* muy reducido) pueda presentar entidades significantes no articuladas y distintas para cada entidad del contenido de ese sistema; Prieto señala que

(...) un code ne contient pas nécessairement de mécanismes d'économie, mais les contient seulement dans la mesure où l'effort que, sans eux, demanderait l'apprentissage ou le maniement des mécanismes de fonction justifie qu'on y ait recours (Ibid: 160).

Evidentemente, estos mecanismos resultan imprescindibles en el caso de sistemas con una cantidad amplia de entidades de contenido. Del mismo modo que el recurso a lo universal es el principal medio del que disponemos para la aprehensión y conceptualización del mundo, en tanto permite que usemos un mismo nombre para referirnos a una infinidad de objetos distintos, los sistemas articulados constituyen en muchos casos los únicos mecanismos que hacen posible en la práctica su comunicación.

2.1.1 La articulación del lenguaje

En el caso de las lenguas naturales, Martinet señaló la existencia en ellas de un doble mecanismo articulatorio, y elevó esta característica al rango de elemento necesario para que podamos hablar de un determinado sistema de representación como de un *lenguaje*. Según esta concepción, la primera articulación del lenguaje “es aquella con arreglo a la cual todo hecho de experiencia que se vaya a transmitir (...) se analiza en una sucesión de unidades dotadas cada una de una forma vocal y de un sentido” (1968: 20). De un modo más específico, podemos decir que un código presenta primera articulación cuando es posible establecer una relación entre una parte del significante y una parte del significado, de tal modo que una parte de la expresión transmite algunos de los elementos de la matriz de rasgos semánticos que constituye el significado del conjunto de la expresión mientras otra parte del significante es la portadora de otros elementos de esa misma matriz. Martinet la llama *la articulación lingüística sobre el plano del contenido*. Y hablaremos de *segunda articulación* cuando, situados exclusivamente en el ámbito del significante, encontramos que este es descomponible en una serie de elementos discretos, que aparecen recurrentemente en otros elementos de ese mismo sistema y cuya ordenación permite establecer señales diferenciadas, pero que no establecen, por ellos mismos, relación alguna con elementos del contenido. En palabras de Prieto,

(...) lorsque les signifiants des sèmes d'un code résultent de la multiplication logique de classes plus largues, mais que ces facteurs ne correspondent pas à des facteurs du signifié, on dit que le code en question présente la *seconde articulation* (1972: 111).

Estas unidades son las *figuras* de Hjelmslev.

Ha sido planteada, desde perspectivas radicalmente distintas, la posibilidad de códigos con una tercera articulación. El propio Martinet ¹¹⁶ sugiere que los rasgos distintivos de los fonemas del lenguaje podrían ser considerados como un nuevo nivel articulatorio del sistema lingüístico, situándose pues, en caso de admitirse, por debajo de las unidades de la segunda articulación.¹¹⁷ Para Prieto existiría esa tercera articulación “si les signifiés, soit des sèmes, soit des signes, résultaient de la multiplication logique de facteurs qui ne correspondraient pas à des facteurs des signifiants respectifs” (Ibid : 116), lo que la situaría, en su concepción, no en el ámbito de la expresión sino en el del contenido, si se diera el caso de códigos cuyos factores del significado (o rasgos semánticos) se encuentren de modo sistemático fuera de toda correspondencia con factores del significante. Eco (1978: 282), por el contrario, la sitúa en un nivel superior, que podríamos llamar textual, cuando afirma que sería posible hablar de una tercera articulación en el caso de un sistema en el que “la combinación de signos permitiera deducir una especie de *hipersignificado* (...) que no puede obtenerse combinando signo con signo, pero de tal suerte que una vez identificado, los signos que lo componen no aparezcan como fracciones, sino que revistan la misma función que las figuras frente a los signos”; Eco cree encontrar este caso únicamente dentro del lenguaje cinematográfico.¹¹⁸ Mejri (2003), por último, sitúa la primera articulación lingüística en el nivel de los conjuntos lexicales fijados, manteniendo las categorías de Martinet, respectivamente, como segunda y tercera.

Como hemos visto, es la capacidad de portabilidad de elementos significativos el criterio de delimitación comúnmente aceptado para distinguir entre las unidades de la primera y la segunda articulación (con lo que las unidades de la primera articulación serían *signos* -en el sentido saussureano-¹¹⁹ frente a las de la segunda, *distintivas* pero no *significativas*, que serían, como hemos dicho, *figuras*). Para poder utilizar estas herramientas en nuestro análisis, será necesario previamente

¹¹⁶ “La deuxième articulation du langage”, en *Travaux de Linguistique et littérature*, vol. VII, 1969. Citado por Calderón (1982).

¹¹⁷ Esta idea se vería reforzada por los análisis realizados por Mounin (1972) acerca de la escritura “script”. Allí da cuenta de que “las unidades gráficas mínimas (o rasgos gráficos diferenciales) que constituyen las letras son completamente semejantes a los rasgos pertinentes de los fonemas, *pero no a los fonemas*” (p. 162).

¹¹⁸ Aunque más tarde, concretamente en *Kant y el ornotorrinco*, rechazará estas ideas, características, según dice, de un momento de excesiva preeminencia en la semiótica del modelo lingüístico.

¹¹⁹ Por eso Prieto llama a la primera articulación “la articulación del signo” (1977b: 59), prefiriendo esta caracterización a la anteriormente citada de Martinet.

comentar las dos premisas sobre las que se asientan, y que constituyen sendos problemas, uno más ligero, prácticamente de carácter terminológico, y otro de gran envergadura: (i) el concepto de *unidad significativa* y (ii) el propio concepto de “significación”, o mejor, del problema de qué criterio es adecuado para determinar que una entidad fónica o gráfica posee significación.

(i) Martinet habla del *monema* como la unidad característica de la primera articulación lingüística; pero existen otras entidades lingüísticas susceptibles de ser contempladas como unidades, como el *sintagma* o la *frase*, que también son portadoras de significación. ¿Por qué limitar la primera articulación a esa situación de frontera? Rojo (1982) habla de dos formas de interpretar el concepto de “articulación”, una más amplia (donde se encuadrarían nombres como Buysens y Prieto), y otra más restringida (donde estaría el propio Martinet). La primera de ellas postularía una ampliación de los límites de la primera articulación más allá de los monemas, contemplando así el hecho de que las cláusulas se articulan en frases, las frases en palabras y las palabras en monemas: todas esas entidades pueden ser contempladas, en tanto que portadoras de una significación, como *signos*. Ante esta postura habría que precisar que, para la tradición estructuralista en la que se sitúa Martinet, el concepto de *unidad* es equivalente al de *elemento mínimo para una característica o función dada*: “el monema es unidad porque se concibe como el elemento mínimo significativo. Si la frase o la cláusula son también unidades se debe a que son elementos mínimos, no de la función significativa, sino de otras propiedades” (Gutiérrez Ordóñez e Iglesias, 1984: 71).

(ii) Entrar en la problemática del signo escapa por completo a nuestros propósitos (afortunadamente, ya que constituye un territorio problemático e inabarcable: Eco llega a desistir de todo intento de clasificación – que es tanto como decir de definición- en favor de una catalogación de los *modos de producción de signos*; el concepto ha sido tan utilizado a lo largos de la historia, y con sentidos tan diversos, que prácticamente, según él, ha quedado inutilizado como herramienta útil para el análisis). Pero no podemos dejar de mencionarlo, por cuanto no está en absoluto claro qué tipo de entidad constituiría un “signo musical”. ¿Es una *clave de Sol* un signo musical? Tradicionalmente se ha considerado que sí. ¿Y un simple papel pautado en el que todavía no se ha escrito una sola nota? Aquí probablemente tendríamos más dudas. Y ¿cómo podría explicarse una respuesta dispar a estas

cuestiones si ninguna de esas dos realidades gráficas comunica por sí misma todavía realidad sonora alguna? El problema es similar al que, en el ámbito del lenguaje, llevó a los primeros gramáticos a la distinción entre elementos *categoremáticos* y *sincategoremáticos*. La concepción tradicional del signo es presentada por Hjelmslev en los *Prolegomena*, previamente a su revisión crítica, de una manera muy simple:

Un signo (...) se caracteriza primera y principalmente por ser signo de alguna otra cosa (...) Un “signo” funciona, designa, denota; un “signo”, en contraposición a un no-signo, es el portador de una significación (PTL: 67-68).

En general se ha aceptado la existencia de signos simples y signos complejos.¹²⁰ En el concepto de signo de Hjelmslev estarían incluidas entidades mínimas que tienen una significación puramente contextual:¹²¹

(...) carece de significado la distinción entre significaciones que aparecen solamente en el contexto y significaciones de las que podría suponerse que tienen existencia independiente (Ibid.: 69).

Si parece claro que se puede afirmar que para poder hablar de “signo” tiene que existir algo que sea su “significado”, ¿cuál es el criterio para afirmar que una determinada entidad fónica o gráfica posee significado? La respuesta de Eco es que algo tiene significado cuando puede ser definido o parafraseado:

Si pregunto a un niño en la escuela por la diferencia que existe entre /aquí/ y /allá/, el niño estará en condiciones de explicármela; es decir, por medio de una definición me dará el *significado* de /aquí/. Significado genérico, con diferentes usos y colocaciones, pero a fin de cuentas, significado. (Eco, 1976: 31).

Esta respuesta no puede considerarse del todo satisfactoria. Ese mismo niño sin duda podría explicar la diferencia entre una letra /l/ y una /m/, incluso tal vez definir las de alguna manera; ¿quiere decir esto que esas letras, elementos inequívocos de la segunda articulación lingüística, tienen un significado? Aunque estaríamos de acuerdo en hablar de “significado” en el caso de los deícticos que Eco pone como

¹²⁰ En la teoría aristotélica se distinguía entre *onoma*, signo que por convención significa una cosa, y *logos*, un signo complejo, un razonamiento, un discurso. Esta distinción se encuentra también en la doctrina estoica (Eco, 1976, 1990) que, tras distinguir entre significante y significado, señala que este último, el *lekton*, puede ser completo (*axioma*) o incompleto: un nombre aislado sería un *lekton* incompleto, mientras que una expresión sería un *axioma*.

¹²¹ Estas incluirían tanto los términos sincategoremáticos, los *syndesmoi* aristotélicos, como todo tipo de elementos flexivos. Hjelmslev aporta como ejemplo la palabra inglesa *in-act-iv-ate-s*, de la que afirma que contiene cinco entidades diferenciadas cada una de las cuales, en tanto que es portadora de significación, sería un signo.

ejemplo, un uso generalizado de ese criterio haría entrar en crisis el propio concepto de “significado” (no descartamos que ese fuera precisamente su propósito): cualquier elemento de un sistema de signos tiene la capacidad de ser explicado, como mínimo, remitiéndonos al propio sistema del que forma parte. Las letras que hemos usado como ejemplo nos remitirían al alfabeto latino (con lo que quedarían excluidos tanto el alfabeto cirílico como la escritura china), aunque como *fonemas* de un determinado sistema lingüístico no signifiquen nada en absoluto. Si volvemos a la definición de “signo” de Hjelmslev veremos cómo este establece una equivalencia entre “significado” y “denotación”. Es decir, el análisis del lenguaje como un sistema con doble articulación requeriría limitar el concepto de significado al de denotación; y la denotación de un signo debe referirse, necesariamente, a un elemento preciso de su campo noético, de su universo del discurso.

La conclusión es que carece de sentido hablar en general de signos o no-signos. Morris ya nos enseñó que los signos no son un tipo determinado de objetos, sino cualquier realidad que en un momento dado vehicule un proceso de semiosis. Para determinar si algo es signo o no hay que contemplar esa entidad *dentro de un sistema de significación determinado*; una misma entidad podrá ser signo en algunas situaciones y no en otras, y, en el caso de los objetos construidos específicamente como instrumentos de comunicación, ciertas entidades que en un sistema de significación dado tienen una función significativa pueden tener simplemente función distintiva en sistemas de significación diferentes.

2.1.2. La articulación de la música

Por lo que respecta a la música propiamente dicha, se trata, como el lenguaje, de una realidad articulada, al menos en algunos de sus aspectos. Desde el punto de vista de la música como realidad sonora encontramos que:

- está compuesta por una sucesión de sonidos distintos
- el número de sonidos posibles es limitado
- estos sonidos básicos son irreductibles
- la música está conformada por la combinación de estos sonidos.

Y si nos situamos no ya frente al objeto completo sino en el nivel de sus elementos terminales, ya hemos visto que cada uno de los sonidos llega a nuestra percepción por la acción de unas ondas sonoras en las que pueden individualizarse y manipularse esos cuatro aspectos constitutivos que se han convertido en la guía de nuestro trabajo. Todo ello podría resumirse con las siguientes palabras:

El lenguaje dispone de lo que se conoce como una doble articulación: un sistema limitado de sonidos discretos con los que está compuesto un léxico asistemático –y prácticamente ilimitado- de palabras discretas. (...) La pintura dispone únicamente de la articulación léxica o conceptual. Un cuadro puede representar objetos o acciones discretas, pero su base material es un *continuum* inarticulado de colores, pinceladas, etc. No existe ningún sistema general de “coloremas” o “grafemas” que se corresponda con los fonemas de la lengua. Por último, la música posee en general sólo la articulación inferior o sistemática. Los elementos de una composición musical son las alturas, ritmos, instrumentos, niveles dinámicos y tipos de articulación: en otras palabras, más elementos de los que constituyen los fonemas de cualquier lengua natural; sin embargo, son un número finito. Ésta es la razón por la cual es posible la notación musical. (...) [Brown, 1999: 32]

La similitud entre los sonidos musicales y los sonidos que actualizan en el habla los fonemas de la lengua parece, en principio, evidente. Pero también hay diferencias; la que podríamos señalar como más importante es que, en la lengua, no todas las combinaciones posibles de sonidos son utilizadas por el sistema: muchas de ellas carecen de significado, el código de la lengua no les ha otorgado equivalencia conceptual, con lo que carecen de realidad lingüística, no pertenecen al habla: si los sonidos del lenguaje son entidades usadas para construir signos (como decía Hjelmslev), los sonidos de la música no gozan de esa posibilidad, al menos de un modo sistemático; y hay otras muchas posibles combinaciones de fonemas que ni siquiera pueden llegar a ese estatus de sonido al ser inviables para nuestro sistema fónico. Por el contrario, en la música cualquier combinación de sonidos es, en principio, posible, al no estar sometida a ninguna de estas dos restricciones.¹²²

¹²² Esta afirmación requiere matizaciones: cada estilo musical posee, junto a su campo de posibilidades, también su campo de restricciones, pero estas raramente presentan un carácter absoluto: habría que recordar cómo la última *Fuga* del *Clave bien temperado* de Bach presenta en su *sujeto* el total cromático (organizado, eso sí, de un modo distinto a como lo estaría en una *serie* dodecafónica como la del *Cuarteto* op. 28 de Anton Webern, que se inicia con los mismos sonidos). Por lo que respecta a la imposibilidad de producción de determinadas combinaciones de sonidos, es cierto que todas las fuentes musicales tradicionales tienen umbrales que no pueden sobrepasar: algunos instrumentos, como los de teclado o el arpa, tienen un inventario cerrado de sonidos por imperativos de su construcción, pero otros, como los de cuerda o la voz humana, pueden producir infinitos sonidos dentro de los límites de su tesitura. En cualquier caso, no hablamos aquí de sonidos “imposibles” sino de *combinaciones imposibles* de sonidos realmente existentes: no encontraremos en ningún sistema fonológico palabras construidas sólo con consonantes.

Carece, pues, de sentido plantear un análisis de la música en diferentes niveles articulatorios tal y como se hace en una lengua natural por cuanto el criterio diferenciador entre los dos niveles, el significado, no es aquí pertinente.

2.2 *La articulación de los signos musicales*

Las características que permiten caracterizar a la música como una realidad articulada son coincidentes (y esto no puede ser casual) con las que presenta el lenguaje hablado, pero estas similitudes son puramente superficiales y no pueden hacer perder de vista la cuestión fundamental: el lenguaje es (o se basa en) un código y la música no. Las articulaciones del lenguaje se producen por necesidades de un funcionamiento eficiente de la comunicación y, como hemos dicho, tienen como criterio diferencial el significado o la ausencia de significado de los elementos que entran en las distintas combinaciones. Ninguno de estos dos aspectos tiene lugar en la música. Sin embargo, el caso de una partitura es muy distinto; esta sí utiliza un código, y se encuentra por ello sujeta tanto a una serie de criterios prácticos destinados a favorecer la comunicación de la señal como a una serie de restricciones semánticas.

Una partitura está formada por entidades gráficas distintas, limitadas en número, y que se combinan entre sí para construir el conjunto significante capaz de comunicar los objetos musicales. Pero no se puede deducir automáticamente de ello que las combinaciones que se llevan a cabo para lograrlo sean asimilables, siquiera parcialmente, a las que se producen en los sistemas lingüísticos. ¿Son los elementos gráficos que hemos señalado en los distintos paradigmas anteriormente descritos similares a los *signos* o *figuras* en el sentido concebido por la lingüística estructural? ¿O son, por el contrario, de naturaleza muy distinta, de tal modo que pretender una descripción por medio de esta herramienta analítica resultaría impertinente? La diversidad de códigos que intervienen en la caracterización de los objetos musicales y lo heterogéneo de sus funcionamientos hacen imprescindible un examen particular de cada caso, pero, de entrada, encontramos una serie de factores que diferencian el sistema de escritura musical de los sistemas lingüísticos, e impiden proceder a una analogía automática: (i) las dimensiones, extraordinariamente reducidas en comparación con el lenguaje, del campo de referencia de la escritura musical; (ii) la

no linealidad del significante; (iii) la falta, en ocasiones, de economía sistémica a pesar de la existencia de mecanismos combinatorios.

(i) La cuestión en este punto es si el grado de articulación de un código puede ser un test fiable para determinar *a priori* la cantidad de información que puede transmitir o, planteado de otro modo: si un sistema presenta un campo de referencia exiguo, ¿ello supone que, necesariamente, su sistema significante debe presentar una limitada capacidad combinatoria? La respuesta es que no necesariamente; la capacidad combinatoria de un sistema dependerá del número de unidades presentes en sus paradigmas, por lo que no existe inconveniente teórico en que un campo de referencia muy limitado (como es el caso del sistema de *alturas* de la música) pueda presentar un campo significante muy amplio: simplemente tendríamos un sistema altamente redundante.

(ii) Para teóricos como Mounin (1972), la posibilidad de contemplar el lenguaje como resultado de un doble proceso articulatorio es indisociable de la naturaleza lineal del significante. Y es precisamente la falta de linealidad de los rasgos distintivos de los fonemas lo que impide a Mounin hablar, en ese nivel, de esa tercera articulación cuya posibilidad había sido sugerida por Martinet. En cambio, la escritura musical presenta característicamente una estructura bidimensional en la que pueden inscribirse un número indeterminado de *cadena*s sintagmáticas distintas y, a la vez, simultáneas; y encontramos también situaciones aún más extremas, como el hecho de que signos de sonido que aparecen en el compás, pongamos, 241 de una partitura se encuentren parcialmente afectados por indicaciones (como las de *tempo* o las de *compás*) que aparecieron al principio de la obra.

(iii) Los mecanismos articulatorios, como ya hemos señalado repetidamente, se presentan fundamentalmente como mecanismos de economía que posibilitan el funcionamiento de los códigos. Pero este principio de economía no existe cuando, en la terminología de Prieto, una de las clases que entran en multiplicación lógica consta de un único elemento. Entonces, el número de elementos de la otra clase debe ser igual al de los del universo del discurso. En el capítulo anterior ya pudimos ver la existencia en la escritura musical de paradigmas que constaban de un solo miembro.

2.2.1. Los paradigmas de la entonación

En el capítulo 3 señalamos que para indicar la existencia de un sonido musical (esto es, con una entonación precisa) es necesaria la presencia conjunta, como mínimo, de elementos de los tres primeros paradigmas descritos en el punto 1.: el sistema de líneas y espacios, una clave y un “signo de nota”. La conjunción de estos tres elementos nos da un significado, nos muestra una de las características de un elemento del campo de referencia de la escritura musical. Entonces, los elementos de esos tres paradigmas ¿serían *figuras* en el sentido de Hjelmslev? ¹²³ ¿O bien serían todos ellos signos que entrarían conjuntamente en una única *función de signo*? ¿O son entidades gráficas que necesitarían ser explicadas por medio de otras categorías epistemológicas?

2.2.1.1 Por lo que respecta al pentagrama, es más que dudoso que su adscripción a cualquiera de las clases de un sistema articulado similar al lingüístico sea suficiente para explicar la función que realmente desempeña. Su presencia continua y necesaria a todo lo largo del texto musical, su carácter de invariante, no casa bien con nuestras experiencias cotidianas en cuanto a otros signos o figuras (*h*), hasta el punto de que un libro de papel pautado tiene la misma consideración perceptiva - e incluso comercial- de “campo abierto” que la de una hoja en blanco. Acudamos en busca de ayuda al terreno de los estudios sobre las imágenes llevados a cabo por la psicología perceptiva: allí encontramos los conceptos de *fondo* y *figura* (*p*) de una imagen visual. Algunos de los rasgos que permiten diferenciar las nociones de *figura* (*p*) y *fondo* serían: un fondo, entre otras cosas, debe aparecer como envolvente frente a la figura (*p*), que aparecería como cerrada sobre sí misma; el área del fondo es mayor que el de la figura (*p*); y, lo más decisivo, el fondo es marco condicionante de las características de la figura (*p*), mientras que esta se ve influida en sus características por el campo que la envuelve. El sistema de líneas y espacios parece satisfacer todas estas condiciones. Pero, por otro lado, también posee algunos de los rasgos típicos de las figuras (*p*), como el presentar una forma y

¹²³ A partir de aquí se nos va a presentar un problema de homonimia con el término “figura”: tenemos por un lado las *figuras* en el sentido de Hjelmslev; inmediatamente hablaremos de *figuras* tal y como son definidas en el ámbito de la psicología perceptiva, como opuestas al concepto de “fondo”; por último, tenemos nuestras ya conocidas *figuras musicales*. Cuando consideremos que es posible el malentendido, las identificaremos respectivamente como *figuras* (*h*), *figuras* (*p*) y *figuras* (*m*).

contornos acusados, un carácter de cosa sólida y firme (no vaga o difuminada) y una estructura nítida y característica (Pinillos, 1988). Parece, pues, que el sistema de líneas y espacios presenta características de ambas naturalezas.¹²⁴

¿Ser *fondo* es incompatible con ser *signo*? Si algo hemos aprendido de Hjelmslev es que resulta mucho más adecuado hablar de “funciones de signo” que de “signos” *tout court*. Como ya hemos señalado, no cabe hablar de “signos” con independencia de un sistema de significación determinado. Desde ciertas perspectivas, el sistema de líneas y espacios sí podría poseer una relativa capacidad significativa: un papel pautado significaría, en principio, “lugar destinado a la escritura musical”; el mismo concepto de “papel pautado” ya supone una serie de características formales que permiten diferenciarlo de otros sistemas de líneas y espacios (como, por ejemplo, un cuaderno escolar). Y este significado general podría llegar a ser más preciso: una división del espacio total por medio de sistemas de cuatro líneas nos remitiría al ámbito del canto gregoriano, mientras que otra que usase sistemas de cinco lo haría a músicas posteriores o de otro estilo; además, ciertas disposiciones de los pentagramas son características de instrumentos concretos o de ciertos conjuntos de instrumentos: una partitura orquestal presenta una fisonomía, en este aspecto, distinta de la de un cuarteto, y la de este, a su vez, es distinta de la de una partitura pianística. Es decir, el propio sistema de líneas o sus distintas disposiciones son capaces, al menos, de crear campos de exclusión. Pero para llegar a ser *signo musical* de manera plena e inequívoca necesita de algo más.

2.2.1.2 Si combinamos elementos de únicamente dos de estos tres paradigmas tenemos que: (i) la presencia de un pentagrama con una figura de nota inserta (sin clave) no señala una posición concreta en el sistema musical por cuanto (como hemos visto en 3.4) todos los grados de la escala pueden ocupar un mismo lugar en el pentagrama dependiendo de la clave que se utilice; (ii) la presencia de una clave y una nota es un absurdo gráfico por cuanto ambas necesitan del sistema de líneas y espacios para asentarse; (iii) sin embargo, la conjunción de clave y

¹²⁴ La historia de la impresión musical nos enseña detalles relevantes a este respecto. Petrucci, el primer editor de música impresa, utilizaba el sistema de *doble impresión*, realizando primero los pentagramas y después, en una segunda vuelta, las notas; en el s. XVIII se experimentó con sistemas en los que se imprimían únicamente los pentagramas y las notas eran añadidas a mano. Ambos casos avalan la consideración del pentagrama como *fondo*. Pero, en justicia, hay que decir que también se dio el caso contrario, y hay constancia de procesos en los que se imprimían las notas y los pentagramas eran añadidos, a mano, posteriormente (Downs, 1998: 34).

pentagrama supone una situación muy distinta. Como hemos señalado en 3.1.1.3, una clave situada en una línea determinada del pentagrama consigue no sólo transferir metonímicamente su propio nombre a la línea en la que se encuentra, sino otorgarle la capacidad de denotación de una altura precisa en el sistema musical, con lo que se consigue por extensión la transferencia completa del campo de los sonidos musicales a las líneas y espacios del papel. En efecto, una *clave de Sol* no se refiere a cualquier nota “Sol” que un instrumento pueda producir en cualquiera de sus octavas; el “Sol” que denota esa clave es el que se encuentra un tono por debajo del “La” (440/442 Hz), la nota que es convencionalmente utilizada como guía para la afinación. Del mismo modo, al tratarse de un sistema solidario, las claves de “Do” y de “Fa” denotan también sonidos precisos, en el primer caso el que se encuentra a la distancia de una quinta descendente a partir del “Sol” primero, y, en el segundo, al sonido que se encuentra a su vez a una quinta descendente de este.

Así, la presencia de la clave transforma al pentagrama de fondo en signo, y las distintas líneas y espacios no serían asimilables a las *figuras (h)*, por cuanto cada una remitiría a un sonido preciso del sistema que sería su significado: serían también signos, que en conjunto constituirían un signo complejo. La conjunción de clave y pentagrama tiene un significado ya pleno en cuanto a la determinación de la altura de los sonidos; las líneas y los espacios “significan” cada uno de ellos una entonación según lo determinado por la clave con independencia de que esa posición sea o no *activada* o *actualizada* por la presencia de un signo de nota. El conjunto pentagrama-clave se nos presenta, pues, como un *signo complejo* no analizable en *figuras (h)*. Por el contrario, el signo de nota no nos dice nada nuevo referente a la altura del sonido: simplemente nos dice que “es el caso”. Como ya sabíamos, es la posición y no la nota la que contiene los significados relativos a la entonación, pero esos significados quedan en el ámbito de la pura posibilidad, en un nivel paradigmático (igual que las palabras “perro” o “pájaro” convenimos en que *tienen significado* por encima de toda ocurrencia efectiva dentro de un contexto), y solo pueden ser traídos a colación por medio de las notas, con lo que queda igualmente clara la interdependencia entre ambos elementos de cara a la elaboración de un mensaje determinado.¹²⁵

¹²⁵ Existen otros sistemas significativos con un campo reducido de mensajes posibles en los que, como sucede con el pentagrama, todo el universo del discurso está permanentemente “a la vista”, y no solo las indicaciones que son efectivamente usadas en cada momento. Es el caso de los semáforos. Pero

Podríamos preguntarnos si esa donación que las claves realizan de su significado al pentagrama resulta imprescindible. ¿No sería posible considerar a las claves como los únicos signos y mantener para el pentagrama su consideración de simple fondo? Sabemos que un fondo, aunque pueda determinar la figura (p) que acoge, es independiente de ella, de modo que esa misma figura (p) podría aparecer con un fondo distinto, o sin fondo alguno como figura exenta, sin perder ninguna de sus características *qua* figura. La respuesta a nuestra pregunta sería afirmativa si encontrásemos que la notación musical puede denotar acontecimientos sonoros precisos sin el sistema de líneas. Pero aquí la respuesta tiene que ser *no*. Aunque pueda pensarse que, en una escritura que presente una disposición de las figuras musicales tal que respete escrupulosamente la proporcionalidad de las distancias en el plano vertical (como ocurre generalmente en la música impresa), esta proporcionalidad pueda ser suficiente para la univocidad referencial de los signos, encontramos al menos tres razones en contra de ese significado puramente posicional o proporcional: (i) una proporcionalidad precisa es inútil si no se nos aparece claramente la *razón* de esa proporcionalidad; así, si bien no tendríamos dificultad en recomponer un sistema de líneas parcialmente desaparecido – por ejemplo, por una deficiente impresión –, ya que las líneas que permanecen nos darían la referencia de esa razón, no sería posible establecer sin referencia alguna la unidad de esa proporción. (ii) Aunque pudiésemos observar una distancia invariable entre intervalos iguales (de modo que la diferencia gráfica entre la altura entre dos notas pudiese ser característica de cada uno de los intervalos), la distribución desigual de tonos y semitonos en la escala hace que no todos los intervalos sean iguales: un intervalo de 4ª *fa-si* consta de tres tonos, mientras que el de *mi-la*, también de 4ª, consta de dos y medio; las diferencias de altura entre las notas de la partitura no es totalmente isomórfica respecto de las diferencias de “altura” del sistema musical. (iii) La equidistancia de las líneas - y, por consiguiente, la distancia proporcional de las figuras en la escritura musical- es un *desideratum* pragmático que facilita la legibilidad del texto, pero es la posición en el sistema de líneas el elemento que ha

aquí las señales son distintas en cada caso (los distintos colores de las luces), con lo que el hecho de que estas también aparezcan en diferentes posiciones constituye simplemente un elemento de redundancia que ayuda al reconocimiento de la señal. Imaginemos ahora que las señales luminosas fuesen del mismo color en todos los casos (como iguales son las notas en el sistema musical): entonces sería la posición de la luz la que resultaría significativa, y el caso sería idéntico al de la indicación de la altura musical.

sido culturalmente considerado como el definidor de la identidad de los sonidos; en un sistema no ideal en el que las líneas no fuesen totalmente paralelas o equidistantes (como encontramos a menudo en textos manuscritos) atenderemos, de cara a la identificación de los signos, a su posición en una línea o espacio del sistema y no a las distancias que los separan.

2.2.1.3 Hemos concluido que el signo de nota es irrelevante para la conceptualización *in abstracto* del sistema de la entonación musical, y que el pentagrama, aunque cumpla con algunas funciones propias de un *fondo*, se transforma en signo al entrar en contacto con una clave; a partir de aquí, por consiguiente, contamos únicamente con la combinación de elementos de dos paradigmas de *signos*. Entonces, en el caso de un instrumento cuya música se exprese por medio de una sola clave (como, por ejemplo, el violín), su mecanismo de expresión será un código no articulado: su sistema de líneas y espacios deberá proporcionar tantos lugares como sonidos existan en su campo de contenidos por cuanto, en ese caso, el paradigma de las claves contaría *de facto* con un único elemento.

2.2.1.4 En el caso de concurrencia de distintas claves con el pentagrama, el sistema tendría en apariencia muchas similitudes con el código de las habitaciones de un hotel, que goza de primera articulación: en vez de presentar el total de las líneas (o asignar un número natural sucesivo a cada habitación), se toman dos clases de elementos y se multiplican lógicamente. Esto es lo que aparentemente sucede y como realmente funcionamos en la práctica, aunque teóricamente las cosas son algo distintas. Porque, en el caso del hotel, con una cifra que comience por 2 o por 3 no se puede designar ninguna habitación de la 1ª planta. Pero con una clave determinada sí es posible indicar todos los sonidos, mediante la multiplicación de las líneas adicionales. Lo característico en los códigos con primera articulación es que la aparición de un determinado signo supone la exclusión del campo de referencia de una serie de significados que, no siendo admitidos por una parte de la señal, quedarían eliminados (Prieto, 1972). Pero aquí el uso de dos o más claves no es el de dos o más sistemas que se encuentren en *relación de exclusión*. Las claves serían como distintas atalayas desde las que se puede contemplar el mismo paisaje: un determinado punto de ese paisaje se verá más próximo desde una que desde otra, con más nitidez o precisión. Del mismo modo, desde cada una de esas “atalayas” que son

nuestras claves se puede contemplar el horizonte completo de los sonidos musicales; y elegiremos aquella atalaya que resulte más conveniente para observar con la mayor inmediatez, economía y claridad posibles la franja de ese paisaje que en cada circunstancia requiera nuestra atención.

Pero si atendemos exclusivamente al ámbito de las cinco líneas del pentagrama (lo que supone poner límites al campo visual de cada atalaya, como si mirásemos a través de una estrecha mirilla) el resultado es distinto. Como hemos visto en 3.1, la diferencia de una a otra clave en cuanto a su ámbito de denotación es sólo de un intervalo de tercera, lo que significa que entre una clave y la siguiente se da un campo de intersección de cuatro líneas y sólo una queda excluida. La única combinación en uso en que encontramos una exclusión total, la única que nos muestra segmentos totalmente distintos de ese paisaje, es la que se establece entre las claves de Sol en 2ª línea y Fa en 4ª, precisamente las que se usan en el piano. Si en la escritura para piano se utilizase siempre la clave de Sol para el pentagrama superior y la de Fa para el inferior, una de ellas sería redundante, con lo que nos encontraríamos, como en el caso del violín, con un sistema no articulado. Pero la realidad es que un mismo pentagrama puede presentar alternativamente cualquiera de las dos claves y también, al contrario, podemos encontrar la misma clave en los dos pentagramas (con lo que en ambos se nos mostraría el mismo segmento del campo de referencia, que aparecería desdoblado en estos casos).

2.2.1.5 Entonces, en el caso de instrumentos que pueden usar dos o más claves alternativamente en un solo pentagrama, cada cambio de clave podrá ser contemplado bien como un cambio del sistema de codificación (en el sentido que veremos en 2.2.1.7) – si, como parece indicarnos muestra nuestra percepción, las líneas del pentagrama “son siempre las mismas” y lo que cambia es la clave- o bien como una modificación parcial del fondo –que es lo que, en último término ese cambio de clave supone. La preferencia por una u otra explicación es indiferente a efectos prácticos, aunque conceptualmente la primera supone un sistema articulado y la segunda no.

2.2.1.6 Por lo que respecta a las *alteraciones*, ya hemos visto que pueden aparecer sin relación a una nota específica al comienzo del texto (la *armadura*) o bien afectando a figuras concretas a lo largo del desarrollo textual (alteraciones

accidentales). En el caso de la *armadura* (ver 3.1.4), esta nos dice dos cosas diferentes: (i) nos indica la tonalidad en que se encuentra una determinada obra o un fragmento de ella, con lo que se trataría, en este sentido, de un *signo*; en el caso de que la armadura presente más de un elemento, cada uno de ellos sería una *figura (h)* y la ausencia de armadura, como ya hemos señalado, bien sería una “señal cero” o bien reflejaría la no existencia en la obra de dialécticas tonales en su sentido clásico; (ii) nos indica qué sonidos están alterados: en este sentido, se nos presentaría como un signo complejo, en el que cada uno de sus elementos serían signos y la ausencia de armadura no constituiría una “señal cero”. Por lo que se refiere a las alteraciones *accidentales*, serían *figuras (h)*, al menos desde el momento histórico en que la música tonal y el *sistema temperado* hicieron de los sonidos cromáticos objetos funcionalmente distintos a los sonidos *naturales* de cada escala.¹²⁶ En este contexto tonal, las señales */#♯/* y */♭/* representan realidades distintas exactamente en el mismo sentido en que lo hacen las palabras */casa/* y */cosa/*.

2.2.1.7 Las indicaciones de cambio de octava son también *signos*, por cuanto tienen un significado, pero su contenido no está referido al campo de la representación musical sino al propio sistema gráfico del que forma parte. Son, como ya hemos visto, de naturaleza anafórica. No es un signo que añada información nueva sobre la música (por lo que toda la información pertinente a este respecto deberá estar ahí previamente), sino que opera como una tecla en una máquina de cifrado que, al pulsarla, cambia el *registro* de todo lo que en adelante aparece.

2.2.2 La articulación en las indicaciones temporales

2.2.2.1 *Las figuras musicales*. Aquí las cosas parecen, afortunadamente, más simples. Las distintas figuras musicales son *signos*, que se combinan entre sí para configurar entidades significativamente más complejas, y, salvo uno de ellos, son

¹²⁶ Aquí podemos ver cómo el transcurso del tiempo, la diacronía, puede convertir elementos de la primera articulación en elementos de la segunda. En una afinación *no temperada* un *Do #* sería concebido como un *Do* con características especiales (del mismo modo que un coche puede ser rojo o blanco), con lo que una indicación de alteración en esos sistemas sería un *signo* en tanto denotaría esa cualidad adjetiva.

descomponibles en *figuras (e)*. Es, sin discusión posible, un sistema doblemente articulado.

Como ya señalamos, las figuras musicales señalan valores propios de una progresión geométrica; la escritura responde a esto añadiendo un rasgo gráfico nuevo en cada estadio de esa progresión.

/○/: redonda; signo básico no descomponible (óvalo).

/◡/: blanca (óvalo + plica); signo descomponible en dos figuras (e).

/●/: negra (óvalo + nota negra + plica); descomponible en tres figuras (e).

/◡◡/: corchea (óvalo+ nota negra + plica + corchete); descomponible en cuatro figuras (e).

/◡◡◡/: semicorchea (óvalo + nota negra + plica + 2 corchetes); descomponible en cinco figuras (e).

/◡◡◡◡/: fusa (óvalo + nota negra + plica + 3 corchetes); descomponible en seis figuras (e).

En el lenguaje encontramos un sistema de construcción parecido en el caso de las derivaciones, las flexiones verbales o las terminaciones de masculino/femenino o singular/plural. Pero estos elementos del lenguaje son signos, por lo que del hecho de que en la escritura musical los distintos significantes de un sistema de significación estén contruidos mediante un mecanismo aditivo del tipo que hemos visto, no puede deducirse la existencia de una relación de tipo derivacional entre ellos. Una *blanca* no es una *redonda con una plica* por más que su significante sea, precisamente, /○/+ /◡/, ni una *corchea* es una *negra con corchete*; lo que en un nivel es signo, en el siguiente es *figura (e)* o grupo de *figuras (e)*, del mismo modo que, en el lenguaje, el término “cana” no es “can”+/a/ sino /c/+/a/+/n/+/a/. El uso de *figuras (e)* o grupo de *figuras (e)* como *signos* es característico de los jeroglíficos, pero no pueden darse en el lenguaje. Los signos, en tanto que tales, son *irreductibles* aunque puedan ser *descomponibles*: si a “cana”, pelo de un determinado color, le quitamos la /a/ final no obtenemos un pelo con alguna otra característica (ni siquiera un peine o una horquilla) sino un perro, precisamente porque los componentes de “cana” son *figuras*

(*e*) y no *signos*; del mismo modo, la adición o supresión de alguna *figura (e)* en una *figura (m)* supone la remisión a un objeto distinto del campo de referencia.

Las indicaciones puramente temporales (o *figuras de silencio*) presentan las mismas características que las figuras musicales: son signos algunos de los cuales pueden descomponerse en figuras (*e*), aunque aquí el número de los no-descomponibles es mayor.

Signos no descomponibles en figuras (*e*): /- / y / $\dot{\lambda}$ /.

Signos descomponibles en figuras (*e*): / γ /, / $\dot{\gamma}$ /, / $\ddot{\gamma}$ /, / $\ddot{\ddot{\gamma}}$ /

Como ocurría con las figuras musicales, se trata de un paradigma abierto en uno de sus extremos de modo que sería posible la producción de nuevos elementos siguiendo la pauta del modelo constructivo.

2.2.2.2 *Las indicaciones de compás.* Como es sabido, el código numérico es un ejemplo típico de código con segunda articulación. Pero aquí son dos los números que se ponen en relación, el numerador y el denominador, la indicación cuantitativa y el símbolo de la figura musical. Así, además de la segunda articulación propia del sistema decimal, tenemos también primera articulación.

2.2.2.3 Puesto que las indicaciones de *tempo* se expresan mediante el código lingüístico, resulta innecesario hacer aquí más comentarios.

2.2.3 La articulación de los signos de intensidad

Recordemos que en este paradigma encontramos tanto unidades léxicas como simples letras o combinaciones de letras, además de un pequeño *corpus* de signos icónicos específicos. En el primer caso se trataría de signos con segunda articulación (y también con primera en el caso de los superlativos y de signos compuestos del tipo “*poco forte*”, “*piano ma marcato*”, etc.); en el segundo, en tanto que grafías como /**p**/ y /**pp**/ remiten a segmentos distintos del campo de referencia, serían signos

descomponibles en figuras (e); el caso de los signos icónicos, dado que varios de ellos podrían considerarse como una misma entidad gráfica con distinta orientación espacial, y todos pueden reducirse a rasgos gráficos elementales (Mounin, 1972), podría hablarse de signos con segunda articulación.

2.3 *La articulación entre sistemas*

La multiplicidad de sistemas de significación (códigos) que confluyen en la escritura musical nos obliga a situarnos en un nivel distinto al que estaríamos en el caso de una lengua natural, cuyo mecanismo de representación es único. Si cada uno de los cuatro sistemas que aquí hemos contemplado transmite una parte del campo del contenido, tenemos que hablar de primera articulación. La segunda articulación no puede plantearse en este nivel, ya que los elementos de esos sistemas son, en todos los casos, signos y no figuras (h). Pero esta primera articulación no es como la lingüística: los distintos sistemas, aunque confluyen en la función de signo, aparecen sin embargo en lugares distintos del texto, en distintas cadenas que ocupan lugares también diversos en el plano bidimensional, auténtico eje espacio-temporal, que forma la partitura, muy lejos de esa linealidad que ya Saussure identificara como una de las características inherentes a las lenguas naturales.

Lotman (1978) hablaba de una sintagmática basada no en la *cadena* sino en la *jerarquía*: “los signos aparecerán ligados como las muñecas rusas, uno dentro del otro” (p. 36). Difícilmente podríamos encontrar una descripción más exacta de cómo los elementos significantes de los distintos sistemas de la escritura musical se relacionan entre sí. Las claves, la armadura, la indicación de metro y las de *tempo* proyectan su influencia a la totalidad del texto; otras indicaciones como las ligaduras, ciertos signos de intensidad o de carácter, forman parte del significado de un número más reducido de elementos que, ya entidades individuales, serían la última de las muñecas, aquella que ya no recubre a otras entidades de menor tamaño. Porque esa *jerarquía* no está basada aquí en criterios de importancia o preeminencia, sino que el hecho de que un signo ocupe en ella uno u otro nivel es consecuencia únicamente de la capacidad de irradiación espacial de su significado.

3. Conclusiones

Aunque hayamos podido detectar en distintos niveles de la escritura musical modos de relación entre los significantes similares a los que se dan en una lengua natural, tales como combinaciones que presentan primera articulación, signos que en ocasiones pueden ser descomponibles en figuras, e incluso signos doblemente articulados, esas dos realidades se encuentran, en cuanto a su realidad como sistemas sýgnicos, bastante alejadas. La escritura musical es un sistema de representación polimórfico e híbrido; si la linealidad del significante es uno de los rasgos esenciales del lenguaje, aquí es sólo uno de los aspectos de una realidad bidimensional en cuyo eje de ordenadas pueden asentarse una multiplicidad de cadenas sintagmáticas que se desarrollan simultáneamente. Esto hace especialmente difícil de delimitar el concepto de “signo musical”, entidad más esquiva, si cabe, que la ya problemática de “signo lingüístico”. El tránsito por los caminos diseñados por Hjelmslev, ciertamente difícil, nos ha mostrado cómo las categorías que surgen de los diferentes tipos de relación entre los elementos de nuestro sistema de representación no son siempre asimilables a las que se dan en las lenguas naturales.

¿Podemos, a pesar de todo, considerar la escritura musical, dentro del sistema conceptual de Hjelmslev, como un *lenguaje*? Para Hjelmslev, ello solo sería posible si, al margen de otras características comunes a gran cantidad de sistemas de signos, encontrásemos un nivel en el que existiese una relación de no-conformidad entre el plano de la expresión y el del contenido. En las lenguas naturales, la no-conformidad entre planos aparece en el nivel de las *figuras*, y ya hemos hallado en algunos de los sistemas de la escritura de la música *figuras del plano de la expresión*; es el momento de volver a las *figuras del contenido*.

Hemos visto que las características de altura, duración, intensidad y timbre de los sonidos, que serían *figuras* en una perspectiva que colocase a la música como plano de la expresión de un sistema semiótico (lo que supondría la existencia de un más que dudoso *plano del contenido* asociado a ella), no pueden serlo en un sistema en el que esta aparece ya como *plano del contenido*. Entonces, solo podríamos defender que la escritura musical *como representación de la música* es un lenguaje y no un sistema simbólico si pudiésemos encontrar vías de comunicación entre los distintos

sistemas que la configuran, de tal modo que los signos de uno cualquiera de ellos pudiesen significar, de alguna manera, *más cosas*. Por ejemplo, si una determinada figura musical, aparte de denotar un valor temporal relativo, estuviese relacionada (aunque solo fuese en algunos casos) con un determinado nivel de intensidad, connotase información referente al *tempo* o a aspectos tímbricos, ya no existiría esa conformidad entre los planos y podríamos hablar de un lenguaje en el sentido de Hjelmslev; y ya hemos visto que esto es algo que efectivamente ocurre: la vinculación entre timbre y altura es tan estrecha que sus conceptos pueden, bajo ciertas perspectivas, intercambiarse (ver 1.2.2); otro tanto ocurre con la relación duración-intensidad, por cuanto en muchas fuentes sonoras la capacidad de pervivencia perceptiva de los sonidos está directamente relacionada con la magnitud de la fuerza que provoca la vibración; los sonidos agudos duran menos, y en 2.3 hemos señalado la influencia de la intensidad sobre el timbre.

Pero, además de esto, hemos visto en el capítulo 2 que la representación de un “objeto” musical es solo uno de los propósitos que pueden cumplirse mediante el acto de elaborar una partitura: esta es, además, un sistema de instrucciones para el intérprete. Cuando añadimos esta perspectiva a nuestra visión de la escritura musical, el campo del contenido de los signos musicales se amplía de un modo considerable: para un pianista sentado ante el instrumento, una nota inserta en el pentagrama, además de representar una noción musical (un segmento particular de la *sustancia* sonora, unas características determinadas de altura, duración, intensidad y timbre, o varias de estas cosas a la vez), significará también una tecla concreta del piano, que, en función de ciertas variables, podrá ser tocada con una mano o con otra, necesitará de un determinado movimiento de los distintos segmentos del aparato braquial para ser alcanzada y, una vez sobre ella, podrá ser pulsada mediante una u otra forma de ataque. La mayoría de estos aspectos del contenido carecen de correlato en el plano de la expresión (aunque sí unos pocos, como la digitación en el piano, la dirección de los arcos en los instrumentos de cuerda, etc.) porque la escritura ortocrónica, como ha señalado Sloboda, es eminentemente abstracta:

A most important fact about orthochronic notation is, apparently, negative. It is impossible to tell, just by examining a typical extract, which instrument the extract is intended for. The central features of the notation are abstract. They specify pitch and rhythmic relationships between notes and groups of notes, not what keys are to be pressed on an instrument nor precisely how the notes are to sound (2005: 44-45).

Esta doble naturaleza de la partitura despeja toda duda acerca de la conformidad de los planos de la expresión y del contenido. La escritura musical es efectivamente una *semiótica* en sentido pleno.

Desde una perspectiva analítica que acepte contemplar la música como un sistema semiótico monoplanar, como un *s-código* de Eco (1988), entonces la escritura musical sería una *metasemiótica* en el sentido en el que la define Hjelmslev. Pero esto es, también, irrelevante para nosotros. Lo decisivo es que esa no-conformidad, que creemos ha quedado de manifiesto, nos permite seguir planteando la posibilidad de una visión pragmática del texto musical.

5. SINTAXIS: DISTRIBUCIÓN, JERARQUÍA E ICONISMO.

La representación gráfica nunca es puro y simple signo para la música, sino que es siempre semejante a ella.
T. W. Adorno.¹²⁷

Ubi materia, ibi geometria. J. Kepler.

En este capítulo presentaremos una visión sintáctica general del texto musical: en primer lugar, haciendo uso, con cierta libertad, de algunas de las ideas desarrolladas por el *distribucionalismo* lingüístico; seguiremos con una proyección en el texto musical de las categorías establecidas por André Martinet en sus *Elementos de lingüística general*. Pero estos modelos no nos permitirán acceder al aspecto más relevante de la ordenación de los signos musicales, que sin duda reside en la dimensión icónica detectable en muchos de sus modos de relación. La escritura musical se organiza en un plano bidimensional, similar a un eje de coordenadas, con una dimensión horizontal – donde, como en la escritura del lenguaje, cada línea transcurre de izquierda a derecha y de arriba abajo- y otra vertical, en la que es posible diferenciar funcionalmente, para cada línea de texto, una serie de *franjas* o niveles gráficos distintos. Esta bidimensionalidad es, en buena medida, lo que determina la relación icónica que encontramos entre la partitura y la música que en ella se representa. En la última parte del capítulo, tras un rápido comentario sobre el trayecto, nada rectilíneo y sí bastante problemático, que el concepto de “iconismo” ha ido recorriendo a lo largo de los trabajos semióticos, llegaremos al análisis del papel que desempeña en la comunicación del objeto musical y de sus límites, e intentaremos delimitar aquellos aspectos del texto en los que se manifiesta.

¹²⁷ Citado en Dorfles, 1972: 174.

1. Distribución.

El lenguaje verbal es básicamente analítico: dividimos la cadena hablada en el acto de su recepción, y comparamos esas unidades en etapas que se suceden en el tiempo; la comprensión se produce tras el análisis de las partes y de sus nexos. Por el contrario, la comunicación visual es sintética: las formas significativas se perciben en su globalidad, y “el proceso de comprensión, aquí, se invierte: parte del conjunto para investigar luego las partes” (Colle, 1999: 6). Pero, si la aprehensión de los signos visuales es global e inmediata, no lo es, en cambio, su comprensión, que “depende de la aplicación de ciertas reglas de gramática, como también la comprensión del lenguaje verbal supone la aplicación de reglas gramaticales” (Ibid).

La percepción visual supone la toma en consideración de tres elementos espaciales: las dos dimensiones ortogonales del plano y las características de forma de la figura que se representa en ese plano: “mientras en un ‘instante de percepción’ se logran percibir simultáneamente estas tres variables visuales, en el mismo instante solo se logra percibir una sílaba en el lenguaje oral” (Ibid). Sin embargo, en el lenguaje escrito, esta riqueza de dimensiones se encuentra enormemente disminuida por cuanto este se expresa gráficamente utilizando una multiplicidad de signos bidimensionales situados en referencia a una única línea unidimensional. Si la escritura del lenguaje utiliza una pluralidad de signos en un mismo plano, la escritura musical, por el contrario y como hemos visto, indica la entonación de los sonidos utilizando un solo signo en una multiplicidad de situaciones espaciales. La naturaleza bidimensional del pentagrama, frente a la casi estricta linealidad de la escritura del lenguaje, abre un variado campo de posibilidades para acoger a las indicaciones aportadas por los distintos sistemas de signos que cooperan en la descripción del objeto musical.¹²⁸

¹²⁸ Es la linealidad esencial del lenguaje escrito la que permite que la cadena gráfica pueda presentar diversas orientaciones y seguir distintos trayectos según las distintas áreas culturales o, dentro de un mismo sistema de escritura, permitir un cierto grado de creatividad gráfica o tipográfica (es frecuente encontrar –en títulos de obras, etc.– palabras dispuestas verticalmente) o incluso posibilitar juegos perceptivos (las *sopas de letras*); Ruiz (1992) señala hasta 15 disposiciones teóricamente posibles. En general, las indicaciones musicales escritas suelen seguir el mismo patrón que la escritura del lenguaje con el que conviven: así, la escritura musical tradicional china se escribe, como su lenguaje, en líneas verticales. La escritura musical occidental solo podría usar una pequeña parte de estas posibilidades, las que contemplen algún tipo de desarrollo horizontal (de derecha a izquierda, o tipo “bustrofedon”); la razón de que estas posibilidades nunca se hayan planteado podría encontrarse en ausencia en la

Habría que comenzar cualquier descripción sintáctica tomando este concepto en su sentido más lato, como simple “ordenación”. Un análisis distribucional o, si se prefiere, de corte bloomfieldiano o harrisiano, del texto pianístico parece ineludible si atendemos a que aquí el factor espacial ofrece más posibilidades que en el caso de la cadena hablada, constreñida a una mera linealidad, o del lenguaje escrito, con una linealidad no tan estricta pero igualmente dominante. Según García Berrio (1968), los fundamentos de la estructura distribucional de un texto son:

- Las partes de una lengua [o de otros sistemas comunicativos, añadimos nosotros] no ocurren arbitrariamente unas respecto a otras.
- La restringida distribución de las clases persiste en todas sus ocurrencias posibles.¹²⁹
- Es posible establecer la ocurrencia de un elemento en relación a otro; la determinación puede extenderse a todo el material del lenguaje, sin requerir el soporte de otros tipos de información, ajenos a la distribución de los distintos elementos, extraíble del corpus de sentencias analizadas.
- En cuanto a la descripción de las ocurrencias de un elemento, es preferible hacerlo de modo indirecto, “por sucesivas agrupaciones en series, de tal modo que los inventarios totales de las agrupaciones de elementos en series y la ocurrencia relativa de las series, sea menores y más simples que los inventarios totales de las relativas ocurrencias de cada elemento directamente”.¹³⁰

En el caso de la escritura pianística, cuando viene expresada - como es lo más habitual - mediante dos pentagramas, es posible diferenciar en cada línea de texto cinco franjas longitudinales superpuestas: cada uno de los dos pentagramas (término que mantenemos por comodidad, pero en el que consideraremos incluidas las posibles líneas adicionales), el espacio central entre ambos y los dos márgenes,

escritura musical de entidades similares a las palabras, descomponibles (no mínimas) a la vez que dotadas de estabilidad formal.

¹²⁹ El concepto de “clase” se refiere aquí a cada serie de elementos equivalentes entre sí en cuanto que pueden darse (ocurrir) en un mismo puesto del decurso.

¹³⁰ Z. S. Harris, “Distributional Structure”, en *Linguistic Today*, Word: New York 1954, p. 27. Seguimos la traducción que aparece en García Berrio (1968).

superior e inferior, del *sistema* de líneas y espacios.¹³¹ Cada elemento de los distintos paradigmas de signos tiene uno o varios lugares en los que puede aparecer y otros que le están vedados.

La simple convivencia cotidiana con los textos pianísticos nos permite resumir la manera más habitual en que en ellos se presentan los signos; adelantamos ya que solo algunas de estas disposiciones tienen el rango de *reglas* preceptivas; otras parecen ser simplemente usos más o menos normalizados de escritura o hábitos gráficos o tipográficos que favorecen la claridad del texto:

- Los pentagramas acogen en su interior a las figuras musicales y sus posibles modificaciones; también a las claves, la armadura, las alteraciones y las indicaciones de compás.
- Cada pentagrama puede usar de manera privativa, a modo de unas “aguas jurisdiccionales”, las franjas externas lindantes con él; allí se situarían aquellas indicaciones que, en cada momento, afecten exclusivamente a los sonidos que aparecen reflejados en ese pentagrama: los signos de intensidad y ataque referidos a notas individuales, o aquellas indicaciones que atañen a grupos de notas, como las que determinan un cambio de octava;¹³² también las expresiones lingüísticas que informan acerca del *carácter* del pasaje.
- Aparte de este uso privativo, en las tres franjas que rodean los pentagramas se sitúan también aquellas indicaciones que afectan al total de los niveles discursivos expresos en los dos pentagramas. Estas indicaciones aparecen preferentemente de este modo: en la franja central, las de intensidad y sus variaciones, los cambios progresivos del *tempo* (*ritardandos* y *accelerandos*)

¹³¹ Recordemos que se denomina *sistema* al conjunto de pentagramas utilizados para recoger las diversas partes que constituyen un objeto musical completo; son entre ellos coincidentes en el tiempo. Un cuarteto de cuerdas se expresará mediante *sistemas* de cuatro pentagramas, mientras que una sonata para piano y violín utilizará tres.

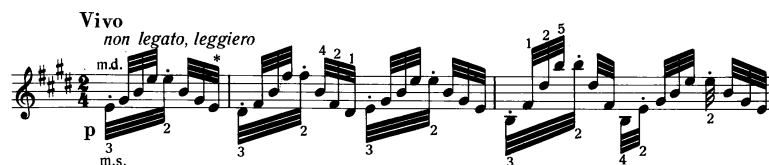
¹³² Aunque no resulte habitual encontrar indicaciones de *octava baja* referidas al pentagrama superior de una partitura pianística, ni las de *octava alta* afectando al pentagrama inferior (con lo que, en ambos casos, el cambio de octava aparecería en la franja central), nada hay que impida su uso cuando se considere necesario para la claridad del texto o por otras razones. El primer caso lo encontramos en el inicio de la *Marcha fúnebre* del tercer libro de *Años de peregrinaje* de Liszt, donde se escriben en el pentagrama superior sonidos muy graves; el segundo, en *Au bord d’une source*, del propio Liszt: allí el pentagrama inferior recoge sonidos extremadamente agudos. Estos usos suponen un obstáculo para una relación icónica entre el texto y la música (vid. capítulo 6), por lo que su aparición puede ser uno de los síntomas de la presencia de significados implícitos (vid. capítulo 12).

y las expresiones lingüísticas que denotan aspectos expresivos o de carácter; sobre el pentagrama superior, por encima de la franja privativa, se indica el *tempo* general de la obra (y también, en su caso, las indicaciones metronómicas); bajo el pentagrama inferior, por debajo de la zona privativa, encontraremos las indicaciones de pedal.

1.1. *Los signos del pentagrama.*

A). Habría que empezar hablando del propio sistema de líneas y espacios. El doble pentagrama no es la única posibilidad que la escritura pianística utiliza: en ocasiones, el texto pianístico completo aparece reflejado en un solo pentagrama. Ello puede estar motivado por la existencia de una única línea discursiva destinada a una sola mano (como en muchos momentos del *Concierto para la mano izquierda* de Ravel o del *Concierto* op. 53 de Prokofieff, ambos dedicados a Paul Wittgenstein – hermano del famoso filósofo de Oxford-, quien había perdido la mano derecha en la 1ª Guerra Mundial); o de una línea única, aunque esta sea realizada por las dos manos (así aparece en el inicio de *Islamey* de Balakirev o en la *Tarantela* de la *Suite* para dos pianos op. 17 de Rachmaninoff); o por otras razones de los más diversos tipos: en el ejemplo 5.1 vemos cómo Liszt describe el trabajo de las dos manos del pianista de tal modo que pone en evidencia el origen violinístico de la obra que le sirve de modelo:

Ejemplo 5.1: F. Liszt, *Grandes Estudios de Paganini* S. 141 (nº 4).



Mucho más habitual que el uso de un solo pentagrama es que se empleen tres, cuatro o incluso cinco de ellos (como en el “Homenaje a Rodolfo Halffter” de su hermano Ernesto). La creciente complejidad de la escritura pianística lleva en ocasiones a los autores (o editores) a añadir nuevos espacios para reflejar allí algunos de los niveles

discursivos del texto, sobre todo, aunque, como veremos, no exclusivamente, con el fin de clarificar las texturas.¹³³

B). En el caso de obras *a solo*, los distintos pentagramas que conforman un sistema pianístico aparecen integrados dentro de una llave de texto, y cada una de las líneas divisorias atraviesa el espacio central para afectar a todo el conjunto de ese sistema (podemos observarlo en cualquiera de nuestros ejemplos). Sin embargo, cuando se trata de partituras poliinstrumentales, la llave de texto acogerá exclusivamente a aquellos pentagramas que se refieren a un mismo instrumento, mientras que la totalidad de los pentagramas del sistema aparecerán conectados, al comienzo de cada *renglón* del texto, mediante una simple línea vertical. Las líneas divisorias tampoco se extenderán en este caso para conectar pentagramas dedicados a distintos instrumentos, por más que estos formen parte de un mismo *sistema*.

C). Las claves, la armadura y la indicación de compás se sitúan, por este orden, al comienzo de cada obra, en una posición de dominio sobre las notas que aparecerán a continuación. La clave y la armadura volverán a hacerse explícitas al comienzo de cada línea del texto; no así la indicación del compás, que, tras esa primera aparición, no volverá a aparecer a menos que tenga que ser sustituida por otra distinta.

D). Los signos que afectan exclusivamente a una nota se sitúan siempre encima o debajo, a la izquierda o a la derecha de ella, en la línea de dos ejes imaginarios – horizontal y vertical – que se cruzarían en el centro del óvalo de la figura: los que modifican su entonación (alteraciones), siempre a la izquierda; aquellos que modifican la duración relativa de la figura (puntillos y ligaduras, necesariamente en este orden), siempre a la derecha: en coherencia con su carácter de *valor añadido*, su posición va en el mismo sentido en el que discurre la línea imaginaria del tiempo. Los signos de acento y articulación, indistintamente encima o debajo, dependiendo de que la nota se encuentre situada en la zona más alta o más baja del pentagrama. Estos signos que afectan a un solo sonido tienen preeminencia en cuanto a su cercanía respecto al signo de nota sobre el resto de indicaciones: un signo de *staccato* o un acento estarán más próximo a la nota que una ligadura, que establece una

¹³³ En la tercera sección de este trabajo examinaremos las relaciones que pueden establecerse entre los distintos pentagramas y las dos manos del pianista.

conexión entre dos o más de ellas (ver ejemplo 5.2); y, a su vez, estas estarán más cercanas a las notas que las indicaciones de *tempo* o de pedal, que se refieren al conjunto de los pentagramas. En definitiva, los signos estarán más o menos próximos a las notas en relación al carácter más específico o más general de su ámbito denotativo. Y, dentro del conjunto de estos signos particulares, las indicaciones de ataque (*staccato*, *tenuto*, etc.) se sitúan más próximas a la nota que las indicaciones de intensidad (acentos, *sforzato*, etc.) o de duración (calderón).

E). Hemos incluido los signos de acentuación y de ataque en el conjunto de “signos referidos a una sola nota”. En rigor, a este conjunto solo deberían pertenecer las alteraciones, los puntillos y las ligaduras de prolongación, ya que, como podemos ver en los dos primeros compases del ejemplo 5.2, un signo de *staccato* o un acento pueden referirse a un conjunto de notas que se emiten simultáneamente. Aunque no necesariamente siempre a todas ellas: en ese mismo ejemplo, el acento afectará conjuntamente a las tres notas del pentagrama superior que aparecen unidas mediante una plica, pero no a las que figuran en el pentagrama inferior, que se tocan de forma simultánea con aquellas; esta posibilidad de los signos de ataque de referirse a varias notas obliga, como veremos, a tomar en consideración su posición, y en ocasiones puede dar lugar a casos de ambigüedad.

F). Los signos que atañen a la entonación y a la duración relativa parecen ser los únicos que siempre presentan una misma posición, fija y normativa, en el texto musical. En algunos casos, porque esos signos adyacentes a las notas que modifican su duración tienen otro significado cuando aparecen en otras posiciones (como el punto, que, situado a la derecha de la nota aumenta su duración, pero que se convierte en un signo de ataque si aparece sobre ella); en otros, porque la posición constituye el aspecto decisivo de su funcionamiento indicativo (una nota tiene que estar necesariamente en un pentagrama para denotar un sonido, o una clave tiene que situarse en una línea determinada para darle identidad). Pero en otros casos, lo preceptivo de la posición es un asunto meramente convencional: si bien una alteración tiene que estar junto a la nota que afecta (ya que, como dijimos en el capítulo 4, una nota alterada no puede considerarse en ningún caso como un conjunto de dos signos, sino, en términos de Hjelmlev, como un signo único compuesto por dos *figuras*), el sistema podría haber optado por situarla después de la nota, o encima

de ella. Y, aunque hemos catalogado todas estas posiciones como normativas, es posible encontrar alguna excepción. En el caso de las claves, dado que en el piano solo se usan dos de ellas, *Sol* en segunda línea y *Fa* en cuarta, y ambas poseen fisonomías netamente diferentes, la posición no resulta un dato necesario para su eficacia denotativa; esta posición constituye una información redundante, y resultaría perfectamente posible tener en cuenta exclusivamente el signo que la expresa y no la posición en la que aparece. Dicho de otro modo, en la escritura pianística las claves no necesitan estar asociadas a su línea del pentagrama para ser significativas. Podemos comprobarlo, por ejemplo, en algunos momentos de *El Polo* de Albéniz: para incluir en un pentagrama una nota difícilmente expresable con la clave que en ese momento está en vigor, el simple uso del otro signo de clave delante de la nota afectada resulta suficiente.

Ejemplo 5.2. Albéniz: *El Polo*, cc. 337- 342.



1.2. Las franjas entre pentagramas.

A). Una acumulación de indicaciones de carácter privativo de alguno de los dos pentagramas puede llegar a agotar la capacidad de la franja central (como en el siguiente ejemplo de F. Liszt: los reguladores, el matiz dinámico *mp* y las ligaduras hacen sin duda referencia a los diseños del pentagrama superior; la indicación lingüística “*il canto marcato ed espressivo assai*” se dirige al más alto de los dos desarrollos sintagmáticos que figuran en el pentagrama inferior); en este caso, de haber sido necesario incluir algunos de los signos de ámbito denotativo más extenso que normalmente ocupan esa franja central, el codificador habría tenido que recurrir a alguna de las franjas exteriores del sistema.

Ejemplo 5.3. F. Liszt, *Venezia e Napoli* S.159, cc. 21-22.

CHANT DU GONDOLIER

mp

il canto marcato ed espressivo assai

B). En otras ocasiones, es la propia disposición de las figuras musicales y sus barrados lo que imposibilita la aparición en la franja central de las indicaciones que habitualmente se sirven de ella. En el siguiente ejemplo, el regulador dinámico carece de espacio en su lugar natural, y lo encontramos en la franja inferior por más que su significado afecte al conjunto del sistema, y no solo a lo que viene expreso en el pentagrama inferior.

Ejemplo 5.4. M. Ravel, final del *Prelude de Le Tombeau de Couperin*. Ed. Durand (1919).

8 bassa

* 90

C) También las franjas exteriores pueden verse afectadas por la misma falta de espacio. Una confección tipográfica que asigne a cada página un número elevado de líneas de texto podrá ocasionar una insuficiente separación entre los sistemas, de tal modo que, en un pasaje que necesite de líneas adicionales, las propias figuras musicales agotaran tales franjas y forzarán la disposición en la franja central de signos que usualmente se sitúan en las exteriores. En el ejemplo 5.4, es la indicación de “Pedal”, cuya posición característica se encuentra en la franja inferior, la que tiene que trasladarse a la central.

Ejemplo 5.5. R. Schumann, *Sonata op. 11, I*, edición de Clara Schumann para Breitkopf & Härtel, 1887.



D) ¿Cómo podemos distinguir, entonces, si un signo que aparece en estas posiciones se refiere de modo específico a uno de los pentagramas o, por el contrario, afecta a la totalidad del texto? En ciertos casos habrá que recurrir al significado específico de los signos para encontrar la respuesta (por ejemplo, una indicación de pedal afectará necesariamente al total de los sonidos, por cuestiones simplemente organológicas); en otros, no podrá evitarse una mayor o menor dosis de ambigüedad. Observemos los reguladores que aparecen en el segundo sistema del ejemplo 5.5.: los dos primeros necesariamente afectarán solo al pentagrama superior, por cuanto en el inferior no se prescribe la producción de nuevos sonidos; pero en el caso de los tres reguladores siguientes, su ámbito de denotación no está nada claro; el tercero y el cuarto podrían referirse tanto al pentagrama superior (que desarrolla motivos musicales idénticos a los afectados por los dos primeros, de cuyo alcance no cabía dudar) como a todo el conjunto; la denotación del quinto podría ser también global, aunque tampoco sería descartable el que estuviese referido exclusivamente al pentagrama inferior, que presenta el mismo motivo de intensidad creciente, aunque esta vez invertido, que en los casos anteriores.

.....

Las limitaciones que el análisis distribucional del lenguaje ha mostrado de cara a la posibilidad de una descripción satisfactoria de su realidad sintáctica (cfr., por ejemplo, Mounin, 1969) se observan igualmente cuando se aplica al texto musical. Por un lado, el hecho de que elementos de distintos paradigmas puedan aparecer en

un mismo lugar del texto (con lo que, según este modelo, todos ellos pertenecerían a una misma *clase distribucional*) obliga a recurrir a la semántica para un ulterior establecimiento de subclases que puedan dar cuenta de un modo adecuado de las diferencias entre unos y otros; por otro, tenemos que los *mismos* signos con la *misma* función pueden aparecer en lugares distintos del texto: al igual que ocurre en el lenguaje, el lugar en que aparece un signo no siempre es pertinente de cara a su significado. En otro orden de cosas, el hecho de conocer las reglas de posición (o, simplemente, los modos más habituales de ordenación de los signos) de los constituyentes inmediatos del texto, de los elementos signícos mínimos, no explica apenas nada acerca de su funcionamiento sintáctico propiamente dicho (en realidad, ni siquiera explica las razones por las que ciertas posiciones están permitidas para ciertos signos y otras no lo están).

En conclusión, si las indicaciones sobre la entonación de los sonidos y su duración relativa están sometidas a unos imperativos de posición sustancialmente estables y normativos, no ocurre lo mismo con las indicaciones dinámicas, tímbricas y las que afectan al *tempo*. Nos volvemos a encontrar con la oposición entre la naturaleza *sustantiva* de las primeras frente a la *adjetiva* de las segundas, del *objeto* frente a sus *características*. Si cualquier descripción lingüística puede presentar los distintos aspectos de aquello que describe en puntos distintos del desarrollo lineal de la enunciación sin que ello afecte necesariamente a la claridad de lo indicado, en la grafía musical, a condición de que los signos sean inequívocos y no interfieran entre sí, también podrá resultar indiferente el lugar en que aparecen aquellos que señalan aquellas características de las notas que no afectan a su “esencia” en cuanto tales.

Esto supone la evidencia de que los distintos signos del texto musical pueden separarse en categorías funcionales distintas, entre las que se establece una relación *jerárquica*.

2. Jerarquía.

Un modelo sintáctico que, a la vez que trata del problema de la disposición de los signos en el texto, plantea también el principio de jerarquía como elemento

insoslayable del análisis es el que puede extraerse de los *Elementos de lingüística general* de André Martinet. Otra de sus virtudes es que la toma de consideración del *sentido* en todos los niveles de ese análisis no es considerada, como en los modelos conductistas, un recurso indeseable (aunque en ocasiones indispensable), sino como la base misma de su modelo sintáctico (Feuillard, 2009), puesto que se deriva del principio de *pertinencia comunicativa* que supone “la separación de los [hechos físicos o fisiológicos] que contribuyen directamente al establecimiento de la comunicación y los que no contribuyen” (Martinet, 1978: 43). Esto, entre otras cosas, ha llevado a calificar el modelo martinetiano de “realista” (Mounin, 1969).

Martinet identifica tres modos en los que una unidad sintáctica puede relacionarse con las demás:

- Puede ser *autónoma* en relación al resto del enunciado. Para ello es necesario que su relación con el enunciado del que forma parte “esté implicada en un solo contenido semántico” (Mounin, p. 107), es decir, ese *monema* autónomo deberá llevar en sí mismo (en su significado) su relación con el resto del enunciado. Estas unidades podrán aparecer normalmente en distintos lugares del enunciado sin que tal variedad cambie en lo esencial el mensaje.
- La unidad sintáctica no contiene en su significación misma su relación con el resto del enunciado; no es autónoma sino *dependiente*, y necesita de otro monema que señale esa relación.¹³⁴ Los *monemas funcionales* son aquellos que sirven para indicar la función de otro monema. La unión de un *monema funcional* con un *monema dependiente* puede formar un *sintagma autónomo*, es decir, una parte del enunciado cuya función no depende de su posición.
- *Modalidades*, o monemas que no marcan la función de otro monema, sino que lo especifican, completan o actualizan. (Son los diversos tipos de *artículos*, las indicaciones de *número*, etc.).
- El *sintagma predicativo*. Es el que no podría desaparecer del enunciado sin destruirlo como tal: “Constituyen [los sintagmas predicativos] el núcleo

¹³⁴ “En todos los casos en los que un elemento de experiencia es concebido como algo que puede estar en relaciones diferentes con su contexto resulta más económico que quede asegurada una expresión distinta para este elemento, por una parte, y para cada tipo de relaciones, por otra parte” (Martinet, p. 139).

alrededor del cual se construye el enunciado en su conjunto. En este sentido no son autónomos, ni tampoco dependientes de algún otro. No marcan, en efecto, su relación sintáctica con ningún otro elemento del enunciado – son todos los demás elementos de éste los que deben marcar su relación con el núcleo predicativo (...) el cual es, pues, hablando con propiedad, el único elemento *independiente* en el enunciado” (Mounin, p. 109).

Con todo lo visto hasta ahora, este modelo de catalogación de las unidades del enunciado parece particularmente adecuado para operar con la escritura musical. Naturalmente, no todas estas categorías sintácticas del lenguaje estarán presentes en los textos pianísticos que hemos visto, pero sí parece que, en la dirección opuesta, todas las unidades que hemos podido identificar en ellos podrían ajustarse de un modo adecuado en alguno de los modos previstos en este esquema.

(i) Las indicaciones de *tempo*, las del pedal y las expresiones lingüísticas (desde los simples lexemas hasta las construcciones más complejas) que señalan aspectos del carácter musical, en tanto que necesariamente afectan a todo el resto del texto, serían asimilables a los monemas autónomos: son significativamente autosuficientes y, en consecuencia, podrían aparecer en distintos lugares dentro del texto, con independencia de que, en la práctica, se haga o no uso de esa posibilidad (por supuesto, nos referimos a distintos lugares en el eje vertical; vid. el párrafo (iv) de este mismo punto).

(ii) Actuarían del mismo modo que las *modalidades* lingüísticas los signos de articulación (*staccato*, ligaduras, etc.), los reguladores, y, en general, todas aquellas indicaciones que afectan a notas individuales (los acentos, el calderón, etc.).

(iii) El núcleo predicativo, por descontado, estaría constituido por las indicaciones de altura y duración relativa de los sonidos.

(iv) La diferencia con el lenguaje la encontramos aquí sobre todo en la ausencia de monemas funcionales. No encontraremos en la escritura musical entidades gráficas destinadas a señalar la relación de una determinada entidad sintáctica con el resto del texto o a señalar su función. Entonces, ¿qué mecanismos se utilizan para que los signos que hemos calificado de eminentemente adjetivos sean relacionados por el

receptor con el signo sustantivo que le corresponde y no con otro? El mecanismo es simplemente el de la contigüidad física entre ambos, posible gracias al uso que la escritura musical hace del espacio en su dimensión vertical. Un acento o un punto de *staccato* estarán encima o debajo de la nota a la que afectan, un regulador abarcará exactamente el grupo de notas cuya intensidad debe ser paulatinamente aumentada o disminuida (vid. el ejemplo 5.3); cuando la naturaleza de esos signos que afectan a una sección más o menos amplia de notas no permita su extensión a todo su campo de influencia, se colocará en el punto exacto en que esa influencia comienza a tener efecto, y tal influencia permanecerá operativa hasta que ese signo sea sustituido por uno nuevo del mismo rango semántico: un pasaje se interpretará *forte* desde el punto en que aparece la indicación */f/*, y el signo */cresc./* deberá desembocar en un signo de dinámica estable (o bien en otro de dinámica también variable pero de significado distinto); una indicación del *tempo* tendrá validez desde el punto de su aparición hasta que aparezca otra que la sustituya, o hasta el final de la obra, etc.

El uso exclusivo de la contigüidad gráfica como *indicador de función* hace que la posibilidad de variar la posición de ciertos signos en el texto musical resulte enormemente restringida: los signos cuya posición hemos definido como variable o no estrictamente definida, aunque puedan tener un cierto margen de libertad (como aparecer encima o debajo de la nota, en la franja central del texto o en alguna de las exteriores,...), siempre deberán mantener un “contacto” físico perceptible con aquella entidad o entidades del núcleo predicativo a las que atañe. Este contacto consistirá en *su pertenencia a un mismo punto de los planos horizontal o vertical de la línea del texto*. Si en el lenguaje (ya que solo dispone de una dimensión), el orden – horizontal - de los elementos puede ser determinante para precisar sus funciones gramaticales, en el caso de los signos musicales, la situación contigua de unos con otros en el plano vertical es también una manera operativa de hacer explícita su relación.¹³⁵

Martinet añade un dato fundamental: la posibilidad de aparecer en uno u otro punto del texto es una propiedad que pueden presentar los elementos de la primera

¹³⁵ En algunos momentos de la teoría lingüística se ha considerado que, cuando la posición de los constituyentes es indicativa de su función gramatical (como sucede en ocasiones en las lenguas no flexivas), esta posición poseía un valor de morfema (vid. Escavy Zamora, 2001).

articulación del lenguaje (los monemas), pero no de los de la segunda (los fonemas). El fonema, en efecto, desempeña su papel distintivo precisamente porque ocupa una posición determinada dentro de la cadena. Entonces, la normatividad de una posición dada podría constituir un criterio de delimitación en el texto musical de las unidades de uno y otro rango, al menos en uno de sus sentidos: si una entidad gráfica puede ocupar distintos lugares en la partitura no podrá ser un elemento de la segunda articulación, aunque el hecho de presentar una posición fija y normativa no implique necesariamente que tenga que serlo. En el capítulo 4 hemos abordado la cuestión de la delimitación de las unidades de uno y otro rango, y ahora podremos comprobar por medio de esta nueva herramienta si se confirma la catalogación que allí realizamos.

A) Dentro del sistema de significación de la altura, las claves, la armadura, los signos de nota y las alteraciones accidentales se exigen entre sí, como vimos, para denotar los sonidos musicales; la falta de alguno de estos elementos (de la armadura, o de las alteraciones accidentales) habría que interpretarla como una “señal cero” (Prieto, 1966).¹³⁶ Una nota alterada y esa misma nota sin alteración remiten a sonidos distintos, mientras un sostenido, por sí mismo, no remite a sonido alguno, con lo que su función es distintiva y no significativa en este nivel; y un orden distinto del establecido para estas señales (como un *sostenido* o un signo de clave a la derecha de la nota) llevaría a la agramaticalidad de la expresión. Esto confirma su naturaleza de entidades de la segunda articulación.

B) En el sistema de significación de la duración relativa, podría parecer que las cosas son diferentes: una plica puede situarse a la derecha o a la izquierda de la cabeza de la nota, e ir dirigida hacia arriba o hacia abajo. Pero esta variabilidad posicional de la plica se produce *solo respecto de la cabeza de la nota*, pero no respecto de otros elementos gráficos del paradigma como el pentagrama: la ortografía determina que la plica debe dirigirse siempre hacia el interior de este (es decir, hacia abajo si la nota está por encima de la tercera línea y hacia arriba si está por debajo de ella; solo se

¹³⁶ Se trata de aquellos casos en que la ausencia de señal es en sí misma una señal: el ejemplo típico es el del estandarte en un buque almirante, cuya presencia significa “presencia a bordo del Almirante” y su ausencia “el almirante no se encuentra a bordo”. Eco (1978) señala otro ejemplo más cercano a nuestro caso, el de las luces intermitentes del automóvil: la ausencia de ellas significa “voy en dirección recta”.

permite cualquiera de los dos sentidos en las notas situadas en esa tercera línea).¹³⁷ Y deberá situarse a la derecha de la cabeza de la nota cuando va hacia arriba y a su izquierda cuando desciende respecto de esta. En cualquier caso, la catalogación de la plica como elemento de la segunda articulación no es dudosa, y el que pueda presentarse en distintas posiciones sin que ello afecte a su significado en este nivel solo nos muestra uno de los campos de redundancia del sistema de representación. Se trataría de un caso similar al de los alófonos del lenguaje. Por lo que respecta a los corchetes, no hay variabilidad: cuando aparecen en figuras individuales, exentas, siempre va a la derecha de la plica; cuando, convertidas en *barrados*, abarcan un grupo de figuras, al ser simples líneas que conectan los vértices de las plicas, aparecerán a la derecha de la primera y a la izquierda de la última.

C) La (relativa) posibilidad de aparecer en puntos distintos del plano vertical de las indicaciones de intensidad y ataque (timbre) vendría a reforzar nuestra afirmación de que su estatuto es el de *signos* y de que, por tanto, pertenecerían al ámbito de la primera articulación.

3. Iconismo.

Podemos condensar los distintos modos en que la noción de *iconismo* aparece en la literatura semiótica en tres sentidos fundamentales: (i) según la concepción original de Peirce, como una de las categorías de toda percepción, inserta en el ámbito de su *Faneroscopia*; (ii) en general, como un equivalente de *signo visual*; (iii) como concepto aplicable a aquellos signos que tienen un significante motivado; esta motivación vendría generalmente asociada a la idea de “semejanza”.

(i) Los planteamientos de Peirce son el punto de partida del que derivan los otros dos conceptos. En Peirce, el iconismo se plantea como uno de los tres modos posibles de relación del signo con su objeto, en concreto como el primero de los estadios en que

¹³⁷ Nos referimos a las figuras exentas. Las normas serán distintas cuando un grupo de figuras vengán conectadas por medio de barrados.

el vehículo sígnico (*representamen*) se presenta a la percepción, cuando esta no es todavía más que una simple *sensación*, previa a toda relación (*Secondness*) y a toda interpretación (*Thirdness*). En tanto que *Firstness*, el icono es pura cualidad, “el momento de apertura del conocimiento a lo todavía no conocido, que ha de concebirse como posibilidad” (Pérez Carreño, 1988: 61). Como es sabido, Peirce postuló la naturaleza icónica de toda percepción: de acuerdo con la tradición empirista inglesa, el hombre aprehende el mundo por medio de imágenes, con lo que estas son el correlato psicológico del objeto, y las imágenes mentales serían *semejantes* a las cosas percibidas por los sentidos. De ello se deriva que en toda percepción hay ya una forma básica de semiosis, y que esta base es icónica. La iconicidad, entonces, no estaría restringida a una posibilidad del *ser* de los signos, sino que aparece como una dimensión universal aplicable a todo el conjunto de los fenómenos.

(ii) Frente a esta concepción universal, el identificar *icono* simplemente con *signo visual* supone un evidente empobrecimiento.¹³⁸ A pesar de ello, resulta llamativa la fuerza adquirida por este concepto restringido de iconismo, que ha logrado tener una presencia constante en el ámbito semiológico en la segunda mitad del pasado siglo, sobre todo en los de la estética filosófica y la semiología del arte. Calabrese sostiene la interesante hipótesis de que esta preeminencia es fruto de un cierto complejo edípico de la semiótica respecto de la lingüística: “es el odio-amor por una ciencia que debería ser hija, pero que de hecho (aun cuando existe una tradición semiótica no lingüística o prelingüística), es madre de la semiótica” (1987: 143). Dado que el lenguaje utiliza básicamente símbolos, el estudio de la semiosis vehiculada por procedimientos fundamentalmente icónicos sería la manera de escapar de la influencia lingüística y de buscar para la que se postuló como ciencia general unos ámbitos a los que esa otra ciencia, que debería ser un reducto particular de la primera, no tuviese un fácil acceso.

(iii) “El icono peirceano genuino no admite ser sino cualidad no encarnable,

¹³⁸ Rodríguez Ferrándiz señala cómo esta simplificación de la categoría icónica se ha extendido igualmente a las otras dos categorías que la acompañan en la tricotomía peirceana: “así, el *símbolo* se identificaría, no menos abusivamente, con el lenguaje verbal y el *índice* con los síntomas y otros signos naturales” (p. 4).

posibilidad, idea, de manera que cualquier concreción objetual suya es *hipoicónica*, degenerada, en parte ya simbólica, convencional, pues «la idea de 'sustituto' implica la de propósito y, por consiguiente, la de terceridad genuina» (C. P. 2.276).¹³⁹ Es decir, además de los iconos *genuinos*, Peirce contempla la posibilidad de iconos *degenerados* o *hipoiconos*, que encontraríamos en el caso de un signo en el que, por lo que se refiere a su *representamen*, “una cualidad que tiene *qua* cosa hace que se adecue a ser un representamen. De este modo, cualquier cosa es adecuada para ser un sustituto de algo a lo que se parece.” (C.P. 2.276). En resumen, si bien en primer término el icono sería «una imagen inmediata, es decir, en virtud de los caracteres que le pertenecen como un objeto sensible» y «tiene la naturaleza de una apariencia y, como tal, en términos estrictos, sólo existe en la conciencia”, Peirce abre la posibilidad de que “por razones de conveniencia del léxico común y cuando no se requiere una extrema precisión, extendemos el término icono a los objetos exteriores que suscita en la conciencia la propia imagen» (C. P. 4.447).

Cuando defendemos que la ordenación (en rigor, la *sintaxis*) de los signos en la escritura musical posee una naturaleza icónica, nos estamos situando en esta tercera perspectiva. Y es precisamente esta concepción de lo icónico la que ha despertado más controversias.

3.1. *Hipoiconos: ¿naturaleza o convención?*

El problema surge por la presencia, en las primeras (y más clásicas) explicaciones de esa relación (hipo)icónica entre el signo y el objeto por él representado, de términos ingenuos o vagamente definidos tales como “parecido”, “analogía” o “motivación”. Alguno de estos términos problemáticos aparecen ya en Peirce: “un signo puede ser icónico, esto es, puede representar a su objeto principalmente por su *semejanza* [la cursiva es nuestra], sin importar cuál sea su modo de ser. Si se requiere un sustantivo, un representamen icónico puede denominarse un hipoicono” (C.P. 2.276); esta vaguedad resultó reforzada por la influyente lectura que realizó Morris (1946) del pensamiento de Peirce, según la cual el signo icónico tendría “según un cierto punto de vista, las mismas propiedades que el denotado”.

¹³⁹ Cfr. Rodríguez Ferrándiz.

Ciertamente, estas afirmaciones no resisten un mínimo análisis. Vamos a comentar tres de las posiciones más relevantes que se han enfrentado a este problema: (i) la crítica que realiza Goodman en *Los lenguajes del Arte*; (ii) la de Umberto Eco, su cambio de posición y su posterior vuelta (parcial) a la idea del *parecido*; (iii) la propuesta de solución del Grupo μ .

(i) Goodman analiza el caso de la pintura figurativa, y comienza desmontando la idea común de que esta representa algo o a alguien porque (o en la medida en que) *es semejante* a aquello que representa. Aunque sea posible convenir que una determinada pintura de Constable representa un castillo, de hecho, se parecerá mucho más a cualquier otro cuadro (aunque no sea de Constable) que a un castillo. Generalizando el argumento, un *signo icónico* es – en tanto que signo – un *aliquid pro aliquo* cuya función básica es la representación; en tanto que icónico, según los planteamientos sujetos a su crítica, debería remitir a su objeto por algunas de sus características como entidad significante, sean estas traducibles en términos de parecido o motivación. Lo que hace Goodman es demostrar la falacia de toda vinculación entre estos dos pilares de lo icónico: *parecido* y *representación* tienen propiedades lógicas muy diferentes: si el parecido es reflexivo (“algo se parece a sí mismo”) y simétrico (“si A se parece a B, B se parece a A”), la representación no es ninguna de esas dos cosas: es absurdo decir que algo se representa a sí mismo, como también lo es suponer que, si un cuadro representa a una persona, esa persona representa a su vez a su retrato. Y sin necesidad de acudir a la lógica, el sentido común nos dice que dos objetos parecidos no están necesariamente predispuestos a representarse, mientras que esa relación de representación sí puede darse en objetos muy poco parecidos.

El hecho puro y simple es que un cuadro, para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él; ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia precisada; (...) La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza (p. 23).

(ii) Quien ha llevado la crítica más lejos ha sido Umberto Eco, hasta el punto de que la demolición del valor epistemológico del iconismo que realiza en su *Tratado* le lleva hasta la disolución del concepto mismo de signo. Con argumentos muy similares a los de Goodman, Eco lleva a sus últimas consecuencias una concepción

antirreferencialista de la semiótica; si los objetos y estados del mundo son entidades extrasemióticas, “la tentativa peirceana de clasificar los signos por el vínculo mantenido con sus objetos respectivos era inadecuada” (vid. Rodríguez Ferrándiz, p. 5). Para Eco, la semejanza no es una propiedad de los objetos sino el resultado de un conjunto de reglas socializadas, por lo que no está relacionada con la realidad misma sino con modelos ideales; a lo que se parece el icono no es al objeto físico, sino a un objeto mental mediado culturalmente, siendo ambos términos entidades -ellas sí- plenamente semióticas. Para el Eco del *Tratado*, todo parecido se produce y debe ser interpretado en relación a códigos culturales compartidos.

A partir de este punto, Eco (1977: 242) emprende una huída hacia delante: “una tipología de los signos [que necesariamente acogería a los signos icónicos] deberá ceder el paso a una tipología de los modos de producción de signos: al mostrar una vez más la vacuidad del concepto clásico de ‘signo’, ficción del lenguaje cotidiano, cuyo puesto teórico debe ocupar el concepto de *función semiótica como resultado de diferentes tipos de operación productiva*” (sic). Pero el problema del isomorfismo no queda eliminado, sino que ahora se accede a él desde otra perspectiva. En general, toda entidad sgnica, en tanto que espécimen o *token*, debe concordar con su *tipo* expresivo – entidad abstracta y, por tanto, cultural; pero, en ocasiones, el tipo expresivo simplemente no existe, o es idéntico al *tipo* del contenido; entonces se produce una relación directa de *concordancia* entre ese *token* y su contenido: en esos casos hablaremos de signos producidos por *ratio difficilis*. Mediante este cambio de planteamiento, Eco pretende buscar acomodo a entidades complejas (como las obras de arte) y, en general, todas aquellas situaciones en las que se produce una “institución de código”.

En sus últimos trabajos, Eco da una parte de razón a sus críticos (como Maldonado, quien le acusaba de “temer al telescopio” -en referencia a la situación vivida en su día por Galileo – al negarse a ver la evidente realidad de signos “parecidos” a su contenido) y reconoce que la *iconicidad primaria* de la percepción puede extenderse también a la producción de signos icónicos. Si para el Eco de *La estructura ausente* y del *Tratado*, la terceridad simbólica, convencional, de los signos icónicos anulaba la primeridad propiamente icónica de la semejanza, para el Eco de *Kant y el ornitorrinco*, en cambio, parece admitirse -bien que tímidamente- que el iconismo de

la percepción (la *Firstness* de Peirce) podría extenderse en ciertos casos a la semiosis de los hipoiconos. En otras palabras, hay efectivamente semejanza, y por tanto motivación, entre los estímulos perceptivos del objeto y los estímulos *sucedáneos* de su representación realista, y esta semejanza no puede reducirse a un simple catálogo de estipulaciones culturales.

(iii) Lo que los autores del Grupo μ plantean es una ampliación de las críticas anteriores para llegar, sin embargo, a una posición final menos radical que permita salvar la noción de “signo icónico”.

Si las definiciones ingenuas del iconismo pecan de algo, es sobre todo de la ingenuidad con la que describen el objeto llamado a conocer los honores de la iconización: la idea de una ‘copia de lo real’ es ingenua porque también lo es la idea misma de lo ‘real’ (1993: 115).

La crítica no se dirige, entonces, a la idea del parecido o la isomorfía entre el signo y lo representado, sino a la noción misma de “objeto” representado. Si “desde hace mucho tiempo la lingüística no hace ningún caso de una concepción cósmica del referente” (p. 115), la semiótica visual deberá hacer lo propio: “si hay un referente al signo icónico, este referente no es un ‘objeto’ extraído de la realidad, sino siempre, y de entrada, un objeto culturalizado” (p. 115-6). Así, se sitúan (como Eco) del lado del *estructuralismo metodológico*.¹⁴⁰ La solución que proponen pasa por abandonar la clásica definición binaria del signo y adoptar para los signos que se dirigen al canal visual una concepción triádica, cuyos elementos serían el *significante*, el *tipo* y el *referente*. Estos tres elementos establecen entre sí tres ejes de relaciones. En uno de ellos, en concreto en el eje *significante* (icónico)/*referente* (donde el referente es ya un *designatum*, es decir, miembro de una *clase*, una entidad articulada en un conjunto de marcas), la creación del signo se produce por un proceso de *transformación* de algunas de esas marcas; esas transformaciones son de tipo geométrico (homotecias, proyecciones, etc.), analítico (filtrados, indiferenciaciones, etc.), óptico (acentuación/atenuación de contrastes, agrandamiento/minoración de la nitidez, ...) o cinético (integración, anamorfosis):

¹⁴⁰ Y frente al *estructuralismo ontológico*, basado en la idea de que los operadores que conducen a un modelo son estructuralmente homólogos a las relaciones que las “cosas” mantienen con la realidad. Cfr Eco, (1978, 1988).

La emisión de signos icónicos puede definirse como la producción (...) de simulacros del referente, gracias a transformaciones aplicadas de tal manera que su resultado sea conforme al modelo propuesto por el tipo correspondiente al referente (p. 126).

3.2. *Los hipoiconos del texto musical*

Ya hemos señalado cómo algunos de los elementos del cuerpo significativo de la escritura musical (v. g., los reguladores de dinámica) vienen determinados por ciertas características de aquello que representan; y, tal vez sin mucho esfuerzo, podríamos encontrar que otros muchos elementos de ese *corpus*, sobre todo las indicaciones de ataque, son resultado de “transformaciones” o “simulacros” de uno u otro tipo. Señalemos algunos de ellos.

- Por lo que respecta a las indicaciones de ataque (o tímbricas), tenemos que el signo que denota un ataque *tenuto* (una línea horizontal encima o debajo de la cabeza de la nota: /-/) es fácilmente asociable por su forma misma a la idea de estabilidad, de reposo, de permanencia en un determinado estado: su base es mayor que su altura; el punto de *staccato*, por el contrario, puede remitir al gesto instantáneo que la mano debe realizar para producirlo gráficamente, es algo que prácticamente carece de extensión, que no se prolonga en el espacio; la cuña del *staccato* acentuado remite sin duda a algo que pincha, concordante con su denotación de brevedad y empuje.
- Todavía en el ámbito morfológico, ya hemos visto cómo en las figuras musicales su progresiva brevedad va asociada a un incremento igualmente progresivo de sus rasgos gráficos. El caso es similar (y no puede ser una casualidad) al de las gradaciones en el lenguaje (positivo – comparativo – superlativo), donde el aumento de la característica que reflejan se acompaña de un incremento gradual de fonemas, hecho este que es comúnmente catalogado como icónico (Escavy, 2001).¹⁴¹
- Y desde una perspectiva más amplia, ya sintáctica, vemos también cómo todo aumento de la cantidad de información viene acompañada de un aumento (no

¹⁴¹ De paso, esta evidente relación entre la derivación lingüística y la morfología de las distintas *figuras* musicales refuerza nuestra catalogación del *signo de nota*, pese a sus diversos aspectos, como una única entidad (vid. capítulo 3).

necesariamente proporcional) de la cantidad de señal empleada: una partitura del s. XIX (donde se especifican aspectos dinámicos, de *tempo* y de articulación) contiene más signos que una del S. XVII, que no señalaba estos aspectos, del mismo modo que, en el lenguaje, un enunciado (como pura realidad física) utiliza una mayor cantidad de código para vehicular una mayor cantidad de información (Ibid).

Estos datos no nos pueden llevar a negar la naturaleza básicamente simbólica de los signos musicales, aunque nos obligan a matizarla, del mismo modo que, en el lenguaje, la realidad patente de su dimensión icónica ha obligado a reconsiderar la máxima saussureana de la arbitrariedad del signo lingüístico, que ha tenido que ser reajustada para adecuarse a los datos de la evidencia (ver, entre otros, Benveniste, 1977), perdiendo su categoría de axioma absoluto. Peirce afirmaba que en todos los signos se dan los tres tipos posibles de relación con el objeto: de semejanza (iconos), de contigüidad (índices) y de contigüidad convencionalmente atribuida (símbolos). Y añadía que el signo más perfecto sería aquel que de manera más equitativa presentase esos tres tipos de relación. Más adelante señalaremos cómo este *desideratum* peirceano se cumple en la escritura musical de un modo particularmente afortunado.

Ahora dirigiremos nuestro interés principal a un aspecto distinto dentro del iconismo: no ya el detectable en los signos mismos (hipoiconos), sino aquel que es posible identificar a partir de las situaciones espaciales en las que estos se presentan.

3.3. *Iconos de relación*

Dentro de los iconos, Peirce había diferenciado las “imágenes” de los “diagramas”. En estos últimos, la semejanza se encontraría principalmente en que las relaciones que se establecen entre las partes del vehículo sígnico son de algún modo homologables a las que se establecen entre las partes del objeto:

Los hipoiconos pueden dividirse de forma burda de acuerdo al modo de Primeridad del que participan: Aquellos que participan de cualidades simples, o Primeridades Primeras, son imágenes; aquellos que representan relaciones, principalmente diádicas, o consideradas así, de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes, son diagramas; aquellos que representan el carácter

representativo de un representamen representando un paralelismo en algo distinto, son metáforas (C. P. 2.277).

Que los diagramas representen a su objeto por una especie de semejanza estructural, es decir, postular que su fundamento (*ground*) estribe en algún tipo de homomorfismo, no supone *eo ipso* afirmar que sean signos “naturales”, ya que esa estructuración puede perfectamente ser convencional: entonces, un diagrama puede representar por semejanza si sus *convenciones* son semejantes a las relaciones (que también pueden ser convencionales) existentes entre los componentes del objeto representado.

Un diagrama es un signo que de manera predominante es un icono de relaciones y al que [ciertas] convenciones ayudan a serlo. [En esto] también se usan índices, en mayor o menor medida. [El diagrama] debería realizarse sobre un sistema de representación perfectamente consistente, fundado en una idea básica simple y fácilmente inteligible (C. P. 4.418).

La diferencia que Peirce establece entre imágenes y diagramas está basada en la naturaleza de su parecido (*likeness*): el diagrama, en cuanto icono de relación (*Secondness*), está relacionado con los índices en mayor medida (o tiene un modo de actividad indéxica más importante) que otros iconos que establecen su relación con el objeto básicamente por medio de otras categorías. El tipo de experiencia cognitiva que pone en marcha un icono de relación es similar a lo que en la teoría gestáltica se denomina la *expresión dinámica de las formas*.

(...) traducir los aspectos relevantes del mensaje a las cualidades expresivas del medio, de manera que la información se transmita como un impacto directo de fuerzas perceptivas. Esto distingue la mera transmisión de hechos de la capacidad de despertar experiencias significativas (Arnheim, 1989: 199).¹⁴²

4. El iconismo relacional del *núcleo predicativo*.

La traducción de las categorías “espaciales” y temporales de la música al espacio físico geométrico de la partitura tiene como base este tipo de procedimientos icónicos. Aquella “idea básica simple y fácilmente inteligible” de la que hablaba

¹⁴² La expresión dinámica de las formas no es, en la concepción de Arnheim, una categoría específica de información que una determinada entidad significativa puede o no presentar, sino una propiedad ineludible de toda percepción. Este planteamiento es también coincidente con la concepción peirceana de la presencia conjunta de todas las categorías *faneroscópicas* (o fenomenológicas) en todos los signos, aunque presentando en cada caso distintos grados de preeminencia.

Peirce, lo que permite el funcionamiento diagramático de lo que aquí hemos identificado como el *núcleo predicativo* del texto musical, ha sido repetidamente apuntada: la entonación de los sonidos, apoyándose en esa metáfora conceptual (vid. capítulo 1) que convierte a los de mayor frecuencia en más “altos” y a los de una frecuencia menor en más “bajos”, aparece reflejada en el eje vertical de la partitura, mientras que su sucesión temporal se refleja en la dimensión horizontal del texto musical del mismo modo que la escritura del lenguaje (de la que era subsidiaria, vid. capítulo 3): las líneas de la escritura musical se leen de izquierda a derecha y de arriba abajo. Veamos cómo se desenvuelven en la partitura estos dos tipos de procedimientos y los límites a los que se encuentran sometidos.

4.1. “*Altura*” musical y “*altura*” gráfica.

Para que pudiera darse un homomorfismo total entre estos dos parámetros tendrían que cumplirse dos condiciones: A) que todo sonido más alto que otro figurase también más arriba en el sistema de líneas y espacios que constituye el pentagrama; esto solo se cumpliría si existiese, como mínimo, un lugar gráfico distinto para cada sonido de entonación diferente.¹⁴³ B) Que las proporciones de los intervalos musicales se reflejasen en una proporción similar en las distancias que separan a los signos que los expresan; para ello sería necesario que, si la distancia *gráfica* entre las notas sucesivas de la escala es siempre idéntica, que también fuese siempre idéntica la distancia *musical* entre notas consecutivas. Ya sabemos que ninguno de estos dos requisitos se cumple plenamente: en el pentagrama, entre una nota y su octava hay solo siete posiciones gráficas pertinentes, mientras que, en el sistema temperado, son doce los sonidos igualmente pertinentes en ese ámbito (que coinciden con el número de lugares disponibles en el otro espacio físico en juego, el de las teclas del piano), y la sintaxis tonal permite identificar en ese mismo ámbito un número aún mayor de entidades (por la posibilidad de la doble alteración de las notas), que, aunque iguales en el piano, serían diferentes en instrumentos no sometidos a una afinación

¹⁴³ Sería posible imaginar un sistema en el que un mismo sonido pudiese ocupar más de un lugar en el pentagrama (por ejemplo, indistintamente una línea o su espacio superior); si hubiese tantas líneas – y, por tanto, espacios – como sonidos posibles, el sistema seguiría siendo plenamente icónico en el sentido que hemos definido en 3.2 (además de *notacional* en el sentido de Goodman), aunque también mucho más redundante.

temperada. Estas diferencias imposibilitan un homomorfismo completo entre los dos sistemas.

A1) Si el pentagrama solo ofrece posiciones distintas a los elementos de la escala diatónica (de siete sonidos) y en una octava hay doce sonidos temperados posibles (cinco más que posiciones gráficas disponibles), necesariamente sonidos distintos deberán ocupar una misma posición. Así, *Fa#* es más alto que *Fa*, y este último más alto que *Fa b*, pero los tres ocupan un mismo espacio en el sistema de líneas y espacios.

A2) Por el contrario, un mismo sonido temperado aparecerá situado en posiciones diferentes cuando, dentro de la sintaxis tonal, exprese *funciones* diferentes: una misma tecla del piano podrá aparecer consignada, según el contexto tonal-armónico, como *Fa*, como *Mi#* o como *Sol bb*.

A3) Dado que, como vemos, hay más entidades sintácticas posibles (que responden a realidades musicales pertinentes en otros sistemas de afinación) que sonidos temperados, podemos encontrar relaciones cruzadas entre los sistemas de altura musical y de situación gráfica: sonidos que musicalmente son más altos pueden aparecer en la grafía por debajo de otros de menor frecuencia, o viceversa (*Fa#* es más alto que *Solb* en una afinación no temperada, pero se escribe en el pentagrama un nivel más abajo). Incluso dentro del propio ámbito temperado, que tiene un número más reducido de unidades, un *Mi#* se expresará más abajo que un *Fab*, pese a ser este último más grave.

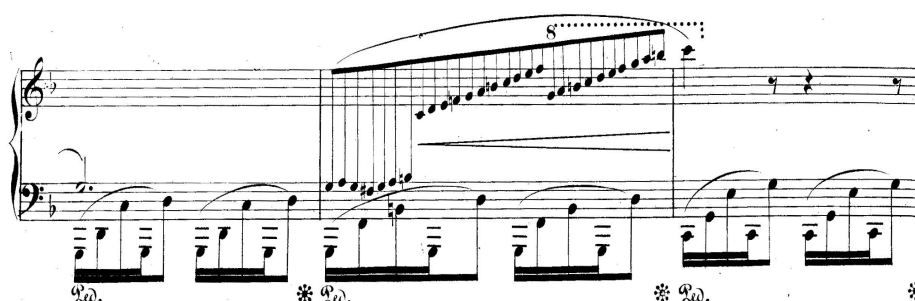
A4) La posibilidad de cambiar de clave dentro del desarrollo de una misma línea discursiva también afecta negativamente a la percepción icónica de las relaciones entre sonidos. Aunque dentro del área de influencia de cada una de esas claves pueda cumplirse la primera de nuestras condiciones, en el paso de una a otra se producirá una ruptura de la isomorfía entre sonido y grafía. En el siguiente ejemplo de F. Liszt podemos ver como, con la aparición de la clave de *Sol* en el primer compás, se produce un notable descenso de la posición de las figuras, aunque, en realidad, el pasaje continúa con la trayectoria musical ascendente iniciada en las dos notas anteriores; exactamente el fenómeno opuesto ocurre en el segundo compás, después de la cuarta corchea, cuando la clave de *Sol* es sustituida por la de *Fa*.

Ejemplo 5.6. F. Liszt: *Consolación* n° 3, cc 18-19.



La misma ruptura de la continuidad gráfica se producirá cuando se usen los signos de cambio de octava:

Ejemplo 5.7. F. Chopin: *Preludio* op. 28 n° 24, cc. 31-33. Breitkopf & Härtel, 1878.



A5) La posibilidad de usar líneas adicionales en las franjas internas de los pentagramas trae también efectos negativos de cara a la continuidad del espacio gráfico: la presencia de dos o más líneas adicionales por debajo del pentagrama superior, en clave de *Sol*, o por encima del inferior, en clave de *Fa*, supone una intromisión del espacio privativo del primero de ellos en el terreno propio del pentagrama opuesto: la segunda de esas líneas adicionales es una repetición de la primera del pentagrama complementario, y así sucesivamente, con lo que la ampliación de un pentagrama supone que este entrará en intersección con el otro; como este último mantendrá, a pesar de todo, sus cinco líneas preceptivas, se producirá una duplicación del espacio. Sin duda, la ubicación icónicamente más productiva de una nota de la franja central con dos o más líneas adicionales se encuentra en el pentagrama contrario, siempre que este presente una clave distinta del primero: el que aparezca en una situación distinta a la que resulta idónea a su altura será debido, como veremos, a que se estará atendiendo a criterios igualmente icónicos, pero de otra naturaleza.

Y por lo que respecta a la segunda de nuestras condiciones:

B1) Una escala diatónica presenta en la partitura el aspecto de un escalonamiento regular: en una tipografía normal, de una nota a su siguiente hay siempre la misma distancia gráfica. Pero ya sabemos que musicalmente no existe el mismo rango de separación entre todas las notas de esa escala: algunos de sus *grados* están separados por intervalos de tono, mientras que entre otros la distancia es menor, de medio tono: entonces, los dos signos de nota que muestran un intervalo de cuarta Do-Fa (2 y ½ tonos) se encuentran gráficamente separados entre sí exactamente en la misma medida que los que señalan el intervalo también de cuarta Fa-Si (3 tonos); el mismo desajuste encontramos entre los intervalos Do-Re (1 tono) y Mi-Fa (1/2 tono).

B2) En la escritura pianística, el ámbito en el que opera el iconismo en relación a la altura de los sonidos es más amplio que en otros instrumentos por cuanto aquí se utilizan habitualmente dos pentagramas dominados respectivamente por las claves de *Sol* en la segunda línea y *Fa* en la cuarta, lo que, como vimos en el capítulo 3, supone la presencia visual constante de un espacio musical que supera en más del doble el que tendríamos cuando se usa un solo pentagrama. Como también señalamos allí, el espacio delimitado por esos dos pentagramas no es consecutivo: falta una línea, la correspondiente a la nota *Do*, ese sonido que puede expresarse tanto con una línea adicional por debajo del pentagrama dominado por la clave de *Sol* como por encima del dominado por la de *Fa*, también con una línea adicional. Pero, por razones de claridad gráfica, el espacio que separa los dos pentagramas es normalmente mucho más amplio que el hueco que dejaría esa línea no explícita; en el anterior ejemplo 5.6 podemos ver que, cuando un mismo diseño se desarrolla a través de los dos pentagramas, la continuidad se rompe también al pasar de uno al otro precisamente porque el espacio que separa los pentagramas es mayor que el que separa las líneas; aquí se podría haber evitado esa distorsión escribiendo todas las notas en el pentagrama superior, en la clave de *Sol*, aunque, como contrapartida, sería entonces necesario usar un cierto número de líneas adicionales.

La percepción icónica de los movimientos ascendentes o descendentes de la música tiene un importante aliado en los barrados (en el caso de corcheas o figuras musicales de menor valor) que conectan las plicas de un grupo de figuras que pertenecen a una misma entidad métrica. La dirección ascendente o descendente de una serie de notas

se verá reflejada en una similar dirección de sus barrados, que siempre aparecen como líneas rectas.

Ejemplo 5.8. F. Chopin: *Preludio* op. 28 n° 16, c. 28. Universal Edition, Viena 1907.



Como podemos ver, la dirección de estos barrados que conectan las figuras no es sensible a los movimientos puntuales de las notas, sino que su inclinación está en función de la distancia entre la primera y la última de las notas conectadas. Así, en los dos primeros grupos, en los que esa distancia es de un intervalo de 4ª, los barrados aparecen con una inclinación más pronunciada que en el cuarto (que presenta un intervalo de 3ª), mientras que en el tercer grupo, que empieza y termina en *Mi* – la misma posición en el pentagrama, aunque no se trate de la misma nota ni de la misma tecla del piano, ver punto 4.A1) – la barras aparecen sin inclinación alguna, paralelas a las líneas del pentagrama.¹⁴⁴ En algunas ediciones antiguas, sin embargo, la longitud de las plicas es siempre la misma, lo que supone que los barrados reflejan rigurosamente todas y cada una de las fluctuaciones de altura de las notas. En partituras con esta característica, la percepción visual de las distintas alturas de las notas cuenta con un importante refuerzo icónico:

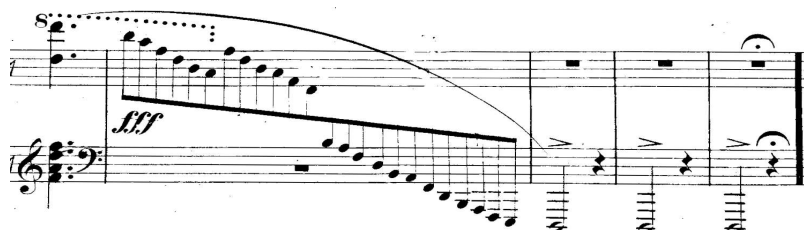
Ejemplo 5.9. Ludovico Giustini: *Suonata Terza*. Impreso en Florencia en 1732.



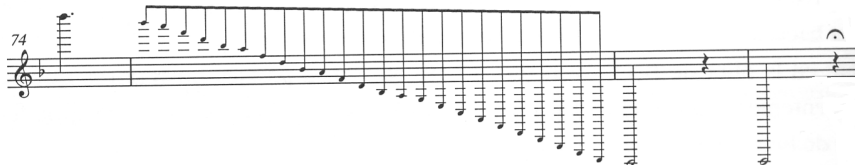
¹⁴⁴ Aunque esta manera de variar la inclinación de los corchetes es muy frecuente en todo tipo de textos musicales, no podemos hablar de reglas, ni siquiera de usos generales; las grafías varían no solo de una editorial a otra, sino de un texto a otro y también encontramos usos distintos dentro de un mismo texto. Por ejemplo, los textos editados por Breitkopf & Härtel (Leipzig) presentan una acusada tendencia a los corchetes en paralelo a las líneas del pentagrama, con independencia del sentido predominante de los desplazamientos musicales que representen.

La importancia visual de este recurso a los barrados de cara a la percepción icónica de los movimientos de la música, del impacto perceptivo de sus fuerzas (Arnheim), es fácilmente comprobable: si volvemos a nuestro ejemplo 5.6, podemos ver cómo las rupturas de la continuidad de las notas que suponen tanto el empleo del recurso de la *octava alta* como el cambio de un pentagrama a otro de una misma línea discursiva se ven en gran parte compensadas, de cara a la percepción inmediata del movimiento ascendente de los sonidos, por el hecho de que la plica que une a todas las figuras del grupo mantiene su dirección ascendente a pesar de los bruscos saltos hacia arriba y hacia abajo que se producen en la notación. En el ejemplo 5.9a podremos apreciar cómo la dirección inclinada de la línea constituida por ese único corchete que enlaza todas las figuras descendentes del final del *Preludio* nº 24 de Chopin (descenso cuya reflexión icónica se encuentra aquí perturbado tanto por el cambio de pentagrama como por el cambio de octava) muestra con claridad la misma sensación de caída que podemos apreciar visualmente cuando ese mismo pasaje (ejemplo 5.9b) aparece sin esas restricciones, y el descenso viene visualmente traducido no por el corchete, que permanece horizontal, sino directamente por una línea imaginaria que pasaría por las *cabezas* de las notas.

Ejemplo 5.10a. F. Chopin: *Preludio* op. 28 nº 24 (final). Breitkopf & Härtel, 1878.



Ejemplo 5.10b.



4.2. *Tiempo musical y espacio horizontal.*

La música occidental no tuvo capacidad de elección alguna en cuanto a la manera de expresar en su escritura el fluir de sus sonidos en el tiempo; uncida en sus inicios al discurrir del lenguaje escrito, no pudo sino seguir sus pasos: de izquierda a derecha hasta finalizar cada línea, y, después, salto hacia abajo para recomenzar en el mismo sentido. Pero, si para indicar la altura de los sonidos se optó por establecer un paralelismo entre las notas de la escala y unos espacios proporcionales en el plano vertical del papel, por alguna razón, el sistema elegido para mostrar la sucesión de sonidos en el tiempo no fue el de la distancia proporcional de los signos siguiendo su eje natural, el horizontal, sino el del uso de un símbolo específico para cada uno de los valores durativos. Para que pudiésemos hablar de homología entre el espacio gráfico horizontal y el tiempo de la música (más allá de ese principio fundamental, fruto de la linealidad inherente tanto al lenguaje como a la música, que determina que la dirección del tiempo se exprese mediante una línea imaginaria horizontal que fluye de izquierda a derecha) sería necesario que (i) la distancia gráfica entre los signos fuese proporcional a su duración temporal; esto supondría, por elevación, que todos los compases, con independencia del número de figuras musicales que incluyesen, deberían ser de igual tamaño; (ii) que los sonidos que acontecen simultáneamente en el tiempo ocuparían el mismo punto del plano vertical del espacio gráfico.

(i) El primer requisito no se cumple básicamente por razones de economía gráfica: dado que la duración de un sonido no se expresa por medio de algún artificio gráfico que se prolongue horizontalmente, sino por la especial fisonomía del signo de la nota, una escritura proporcional supondría que después de una nota larga habría un amplio espacio en blanco en el pentagrama, y ese espacio sería mayor en la medida en que apareciesen figuras más breves en el texto: el hueco existente entre una semicorchea y la nota siguiente debería doblarse tras una corchea, cuadruplicarse tras una negra, etc. Si actualmente nos resulta impensable un desperdicio tal, en mayor medida lo sería en tiempos en que el papel (o el pergamino) era un material mucho más caro y precioso de lo que es en la actualidad.

Esta es la razón fundamental; pero también influyen ciertos usos primitivos en los textos musicales que, convertidos en tradiciones, se han mantenido a lo largo del tiempo. Por un lado, la música impresa presenta siempre una composición *justificada*

de las líneas, esto es, estas siempre son de la misma longitud; por otro, lo habitual es que el final de cada línea de texto coincida con la barra de compás: al contrario que la escritura del lenguaje, que ofrece la posibilidad de romper la continuidad de una palabra para que una parte de ella ocupe el final de una línea y otra el comienzo de la siguiente, la escritura musical no suele presentar compases incompletos. Cada línea podrá contener un número distinto de compases, en función de la cantidad de figuras musicales que cada uno de ellos albergue, pero (casi) siempre en un número exacto. Ello supone que, como en la composición justificada de los procesadores electrónicos de textos (que expanden o comprimen la distancia entre palabras y entre letras), la distancia entre las distintas figuras musicales podrá ampliarse o reducirse, con independencia del valor temporal que denoten, con vistas a cumplir con los dos requisitos mencionados para las líneas.

Un último factor que actúa en contra de una plena correspondencia entre la duración de los sonidos y la distancia que separa en el plano horizontal a las figuras que los representan es la necesidad de reflejar en el texto de una forma suficientemente clara la organización de las unidades métricas que lo conforman (compases y, en su caso, grupos de figuras unidas mediante barrados).

Ejemplo 5.11: D. Scarlatti, *Sonate per cembalo* en la menor, Libro VII (1754).¹⁴⁵



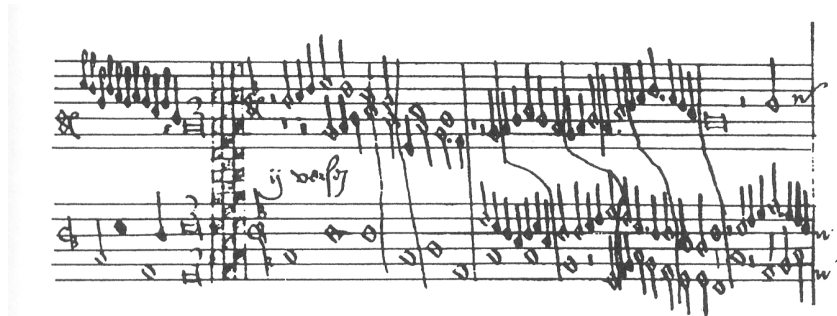
Las líneas divisorias que separan unos compases de otros suponen en todos los casos un aumento de la distancia entre la última figura de un compás y la primera del siguiente; del mismo modo, en el caso de las figuras unidas mediante barrados, la distancia entre figuras que pertenecen a un mismo grupo será menor que aquella que separa a la última figura de un grupo de la primera del siguiente. La consecuencia es que, como podemos ver en 5.11, un pasaje que musicalmente se desarrolla con total

¹⁴⁵ En *Monumenta Musicae revocata*, edición facsímil de L. Alvini, M. Castellani y P. Paolini. SPES, Florencia, 1992.

homogeneidad rítmica aparece representado por medio de un texto parcelado y discontinuo.

(ii) Por el contrario, la alineación vertical de los sonidos simultáneos es un principio, inflexiblemente mantenido en la grafía musical actual, y que ya aparecía tenido en cuenta en algunas de las primeras impresiones musicales. En realidad, en los textos antiguos podemos encontrar tanto ejemplos de una ausencia total de este criterio (ver el ejemplo 5.12, donde las retorcidas líneas de compás – sin duda añadidas posteriormente – buscan dar un mínimo de legibilidad al texto) como otros que presentan un cuidado extremo en la alineación vertical de las notas.

Ejemplo 5.12. Fragmento manuscrito para teclado. Londres, 1540, British Museum, Ms Add. 29996, p. 117. Recogido en Sloboda (2005: 59).



Todavía a principios del siglo XIX es posible encontrar ediciones impresas que desatienden esta norma, o que se rigen por otro tipo de criterios. Sloboda (2005: 60) muestra el ejemplo de una edición de uno de los *Conciertos* para órgano de Händel, publicada *circa* 1800, en la que las notas de cada línea discursiva se sitúan en el compás de un modo relativamente homogéneo, de manera que, si una de las voces presenta un único evento en ese compás, la nota se situará aproximadamente en el centro de este; cuando sean tres las notas, estas aparecerán distribuidas regularmente en su interior, etc.

Ejemplo 5.13. G.F. Händel: *Concerto* para órgano op. 4 nº 3. Editor desconocido.



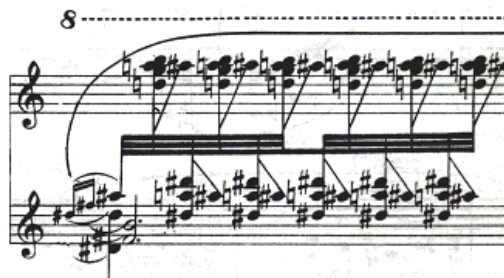
Este criterio gráfico (que, parcialmente también aparece tenido en cuenta en 5.11) sigue una lógica impecable, pero hace imposible, evidentemente, la alineación gráfica vertical de los sonidos coincidentes en el tiempo. Pero en general, en la música impresa en estos últimos dos siglos, el principio de la alineación vertical de los sonidos coincidentes en el tiempo solo se vulnera por razones de estricta imposibilidad gráfica. Tal imposibilidad puede venir determinada por distintas circunstancias:

- 1) Cuando los sonidos simultáneos se encuentran a una distancia interválica de 2ª (en cualquiera de sus categorías: *mayor* o *menor*, *aumentada* o *disminuida*), en el pentagrama deberán ocupar necesariamente una línea y su espacio interlineal adyacente: para preservar la integridad de las dos figuras (ya que la que se sitúa en el espacio interlineal ocupa toda la extensión de este, y la que está en la línea ocupa a su vez la mitad de ese espacio), se disponen una al lado de la otra.

Ejemplo 5.14a. M. Ravel: *Scarbo* (de *Gaspard de la nuit*). Paris: Durand (1909).



Ejemplo 5.14b. A. Scriabin: *Sonata* n° 10 op. 70, c. 220.



- 2) Esta restricción puede extenderse a acordes distintos cuando sus notas más próximas se encuentren separadas por ese mismo intervalo:

Ejemplo 5.15. A. Scriabin: *Sonata n° 7*, c. 10.



3) Cuando dos líneas discursivas distintas coinciden temporalmente en un mismo sonido, este puede venir consignado en el texto dos veces (esto ocurre con especial frecuencia cuando esos dos sonidos tienen valores – y, por tanto, figuras musicales – diferentes). En estos casos, la duplicación tendrá que producirse, lógicamente, en el plano horizontal:

Ejemplo 5.16. J. Brahms: *Capriccio op. 116 n° 3*, cc. 10-12.



4) Cuando resulte conveniente escribir notas coincidentes en el tiempo con plicas diferentes (porque, por ejemplo, sean elementos de líneas discursivas distintas o porque presenten funciones diversas en el desarrollo musical), tales plicas deberán tener direcciones contrarias, lo que podrá hacer inevitable también la ruptura de la estricta alineación vertical de las cabezas de las notas:

Ejemplo 5.17: Cl. Debussy, *Voiles* (de *Préludes I*), cc. 45-47.



En este caso, el problema se hubiese podido evitar simplemente escribiendo esas notas con plicas descendentes del pentagrama superior *por delante* de las que llevan las plicas ascendentes. Más difícil de solucionar es el problema siguiente:

Ejemplo 15.18: Cl. Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (de *Préludes* I), cc. 42-44.



Los inicios de estos tres compases son idénticos: el primer sonido de cada uno de ellos es un *Do #* repetido cuatro veces, en forma de una doble octava; pero, si en el primero y el tercero las cuatro figuras de esa doble octava aparecen perfectamente alineadas, no ocurre así en el segundo: la octava inicial del pentagrama inferior no deja sitio para las plicas descendentes del primer grupo de semicorcheas, por lo que estas aparecen ligeramente desplazadas hacia la derecha.

5) Como simple curiosidad, citaremos un caso encontrado en el primero de los *Préludios* de Debussy, que presentamos tal y como aparece en la primera edición de Durand (Paris, 1910).

Ejemplo 15.19: Cl. Debussy, *Danseuses de Delphes* (de *Préludes* I), cc. 11-12.



El hecho de que, en el segundo compás, las figuras de los dos pentagramas vengan conectadas por medio de un único barrado determina que sus plicas sean también

comunes (en rigor, se trata de una misma línea vertical que atraviesa la barra), con lo que tal plica compartida resultará ser *descendente* en relación a las notas del pentagrama superior, pero *ascendente* en relación a las del inferior; dado también que, en el primer caso, las notas deberán estar situadas a la derecha de la plica, mientras que en el segundo deberán hacerlo a su izquierda, como ocurre aquí, tenemos como consecuencia un ligero desajuste en la alineación vertical de las cabezas de las notas.¹⁴⁶

Terminaremos este punto con una particularidad de los textos pianísticos: aunque hemos señalado que la duración de las notas no se refleja en su separación horizontal, en las partituras dedicadas a este instrumento (y, en general, en todas aquellas que presentan un texto polifónico), la norma de la alineación vertical de los sonidos coincidentes trae consigo, colateralmente, el que podamos encontrar en muchos momentos un grafismo que también se acerca a lo proporcional en el sentido que hemos descrito en (i). Ello supone un importante refuerzo icónico de este aspecto de la información musical. En el ejemplo 5.16 podemos ver como la cadencia regular de aparición gráfica de las semicorcheas en el pentagrama inferior hace que, en el pentagrama superior, el espacio que separa cada nota de su siguiente sea prácticamente proporcional al valor temporal de esa nota.

Ejemplo 5.20. W. A. Mozart: *Sonata KV 545* (II).



4.3. Continuidad musical y contigüidad gráfica.

Una manera distinta en la que la dimensión “horizontal” de la música puede plasmarse icónicamente en los textos es mediante la relación entre la continuidad (o discontinuidad) de los eventos musicales y la que pueda presentar su expresión

¹⁴⁶ Casos como este son muy poco habituales, y, de hecho, este aspecto del texto aparece modificado en algunas ediciones posteriores (por ejemplo, la de Eberhardt Klemm para Peters [Leipzig, 1969] o la que publicó Schirmer [Nueva York, 1990]) en favor de una grafía más ortodoxa, simplemente empleando un barrado distinto para las notas de cada pentagrama

gráfica. Podemos hablar en este caso de un *iconismo discursivo* o *iconismo de la función*. La música, como el lenguaje, posee la propiedad de la discursividad; si un instrumento produce una única línea musical, y esta viene escrita en un solo pentagrama, la relación icónica entre ambas realidades será sustancialmente idéntica a la que se da entre una expresión del lenguaje oral y su manifestación escrita; pero, al contrario que el lenguaje, la música puede ser *pluridiscursiva* o *polifónica*, y venir fijada en distintos pentagramas. Esta diversidad de líneas hace que el concepto de “continuidad” en la música pueda contemplarse desde, al menos, dos perspectivas diferentes: desde el punto de vista de la producción de los sonidos y desde el de la percepción funcional de estos.

Pensemos en un cuarteto de cuerda: cada instrumento desarrolla una de las cuatro líneas discursivas simultáneas que conforman esa polifonía, y cada una de ellas viene expresada en su propio pentagrama: los sonidos sucesivos producidos por cada uno de los instrumentos aparecerán en el texto uno a continuación del otro, y, desde esta perspectiva, este resultará plenamente icónico. Pero imaginemos ahora que el primer violín inicia una melodía, y que esta, en un determinado punto, pasa a estar encomendada al violín segundo. La continuidad funcional no tendrá un correlato en el texto, ya que esa melodía habrá pasado de un pentagrama a otro, y los sonidos que a partir de entonces realice ese violín primero, que vendrán expresados a continuación de aquellos que constituían esa melodía, tendrán otra categoría funcional. Por razones obvias, el punto de vista productivo es insoslayable: los sonidos que habrá de producir un determinado instrumento aparecerán todos ellos, en línea con el tiempo, en un mismo pentagrama (sea cual fuere su estatus funcional), con lo que el iconismo funcional, en su sentido “horizontal”, no será posible en muchos momentos de las obras pluriinstrumentales. Pero en instrumentos polifónicos como el piano, el caso es muy distinto. El sistema de representación dispone de recursos suficientes para permitir que una determinada línea discursiva aparezca claramente diferenciada en el plano horizontal del texto, incluso cuando los distintos niveles de discurso se produzcan en unas zonas tímbricamente muy homogéneas. Por ejemplo, la duplicación del espacio gráfico mediante el uso de dos pentagramas con la misma clave permite expresar en cada uno de ellos las dos funciones musicales que se dan en este fragmento. En el conjunto de los dos pentagramas, la altura de las notas en el texto no es reflejo de su altura musical, ya que los sonidos del pentagrama

superior van envolviendo por completo a la melodía expresada en el inferior; lo que el texto muestra aquí es la diferenciación funcional entre unos sonidos y otros.

Ejemplo 5. 21: M. Ravel. *Ondine* (de *Gaspard de la nuit*), inicio.



En el capítulo 1 señalamos que las primeras indicaciones escritas sobre la altura de los sonidos pretendían ser una traducción gráfica de los movimientos melódicos de la voz. En tanto que los signos venían de algún modo motivados por dichos movimientos, aquellos neumas adiestemáticos ya pueden ser considerados como constructos indicativos de naturaleza icónica. El iconismo estricto se mantenía en el sistema de líneas y espacios de Guido, ya que cada grado de la escala poseía su propio lugar en ese ámbito. La llegada de la tonalidad y todas sus posibilidades modulatorias, que cambiaron radicalmente el estatuto de los sonidos cromáticos, pasando de variantes ornamentales a elementos estructurales del nuevo sistema de construcción musical, no supuso sin embargo una modificación sustancial y paralela del sistema de escritura: entonces, estos nuevos sonidos ya no poseían un lugar propio, y, gráficamente, siguieron presentándose como modificaciones (“alteraciones”) de los sonidos fundamentales. La evolución musical no fue seguida por una evolución similar en cuanto a su notación, y ello ocasionó una pérdida parcial de aquella casi perfecta homología entre la altura de los sonidos y su posición en el texto que exhibía el modelo del Aretino.

Pero, aunque en ciertos aspectos la evolución de la escritura musical haya reducido la respuesta icónica de la escritura ortocrónica tradicional respecto de la altura de los sonidos (al contrario de lo que ha sucedido con la otra dimensión icónica que hemos comentado, la que conecta el tiempo de la música con el espacio horizontal del texto gráfico), y por más que en estas últimas páginas nos hayamos dedicado a analizar las mínimas restricciones que dificultarían una concepción plenamente icónica del

núcleo predicativo del texto musical, no podemos pensar que esa percepción sea débil o poco operativa. Las disfunciones que hemos señalado apenas afectan a la extraordinaria productividad del iconismo de cara a una inmediata aprehensión de cómo tiene lugar el fluir de los sonidos musicales.

El iconismo “vertical” de los sonidos en función de su entonación y el “horizontal” según el eje del tiempo son propiedades sistemáticas del código de *representación* musical; pero encontraremos todavía una tercera perspectiva, ya de naturaleza pragmática, que aquí ha sido meramente apuntada: la que determina el ordenamiento de los sonidos en función de cuál sea su medio de producción. El piano es solo un instrumento, pero, por sí solo, puede funcionar como una pluralidad de ellos: el iconismo en función de la diversidad de los medios de producción sonora tendrá aquí su correlato en las dos manos que el pianista emplea para conseguir la pluralidad discursiva que normalmente tiene que hacer realidad. En el capítulo 12, cuando completemos el mapa del iconismo de los textos pianísticos, veremos en qué medida todas estas perspectivas son compatibles, y cómo muchas aparentes vulneraciones de alguno de estos principios responden a un simple cambio de perspectiva dentro de una concepción icónica global del texto. El iconismo es, en último término, el reflejo en los textos de algunos de los aspectos de la realidad que describen; puesto que toda realidad es compleja, un texto podrá ser icónico de maneras diferentes, en función de cuál de los aspectos de esa realidad sea el que se pretenda poner más de relevancia en cada caso.

6. LA PARTITURA PIANÍSTICA COMO CONSTRUCTO INDEXICAL

En el capítulo 2 habíamos señalado que, si en una partitura podemos identificar un propósito directivo (esto es, si podemos concluir que su producción está dirigida a establecer una comunicación con el intérprete para que este, por medio de las fuentes sonoras adecuadas, produzca un ejemplar de la obra musical que tal partitura representa), la dimensión representativa que necesariamente también habrá de poseer aparecerá subsumida en él. En el ámbito que nos ocupa, un hecho directivo implica siempre la existencia de un hecho representativo, aunque no a la inversa. Esto quiere decir que el hecho directivo, de darse, afectará al conjunto, al total de la entidad física que aparece como vehículo de esa comunicación (al margen de que pueda manifestarse también, de un modo particular, en alguno de sus detalles como realidad significante).

Y, en el capítulo anterior, vimos cómo los aspectos más importantes de la representación musical, las indicaciones de altura y duración relativa (lo que llamamos el *núcleo predicativo*), se configuran siguiendo una serie de arquetipos culturales con respecto a los cuales se encontrarían en relación icónica.

Ahora vamos a ver cómo este recurso al iconismo forma parte de un plan más vasto: el de lograr que la representación musical, como hecho directivo, se encuentre dotada de las características necesarias para funcionar en los procesos de comunicación como un *índice* en el sentido en que este término aparece en el pensamiento de Peirce.

1. El *índice* peirceano

Como es sabido, Peirce consideraba que la tripartición de los signos en iconos, índices y símbolos era la clasificación más fundamental que podía darse del signo en sí mismo. Lo que distingue a estos tres tipos de signos es una diversa relación del *representamen* (la parte material del signo) con el *objeto* (aquello que aquel

representa), que, si en el caso del icono es de semejanza y en el del símbolo es fruto de una ley general o de una convención, en el caso del índice se trata de una relación fáctica. Por la íntima relación que se da entre todas las tricotomías peirceanas, el índice sería característico de la *Secondness*, la categoría de la relación, centrada precisamente en esa noción de *objeto*. El pensamiento de Peirce no es en absoluto homogéneo a este respecto en toda su trayectoria: es conocido que, tras su salida de la Universidad, inició una importante revisión de su teoría de las categorías, revisión que afectó sobre todo al ámbito de la *Secondness* y, en consecuencia, supuso una renovación de su noción de *índice* (Fumagalli, 1996). Como es habitual en él, Peirce nos dejó a lo largo de sus escritos muchas definiciones de “índice”; una de las más claras, que ya muestra su versión teórica última y más depurada, es la siguiente:

[Un índice sería] un signo, o representamen, que se refiere a su objeto no tanto por alguna similitud o analogía con él, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto casualmente posea, sino porque está en conexión dinámica (que incluye la espacial) a la vez con el objeto individual, por una parte, y con los sentidos o la memoria de la persona a la que sirve de signo, por la otra (CP 2.305).

La principal novedad de esta concepción depurada es precisamente esa idea de que es el “objeto individual” el que debe estar en conexión con el concepto de índice; el índice, entonces, sería un signo que no puede remitirnos ya a la generalidad de un concepto, sino directamente la especificidad de un individuo. De ahí la relación que el propio Peirce establece entre el índice y el concepto escolástico de *haecceitas*.¹⁴⁷ Peirce señala del siguiente modo cuáles son las características específicas del índice:

Los índices pueden ser distinguidos de otros signos, o representaciones, por tres señales características: primero, que no tienen un parecido significativo con sus objetos; segundo, que se refieren a individuos, unidades individuales, colecciones individuales de unidades, o continuos individuales; tercero, que dirigen la atención hacia sus objetos mediante una coacción (*compulsión*) ciega (CP 2.306).

La ausencia de un “parecido significativo” con sus objetos lo distinguiría de los *iconos*; y ese impulso “ciego” hacia el objeto del que habla supone dejar de lado toda regla y, por tanto, toda interpretación, que sería la característica de la *Thirdness*, el ámbito propio de los *símbolos*.

¹⁴⁷ Duns Scoto llega a la teoría de la *haecceitas* para hacer compatibles la existencia a la vez de los universales y del individuo. “Scoto parte en su metafísica de lo que llama ‘esencia (o naturaleza) común’, que no es ni universal ni individual; la *haecceitas* sería “la determinación individuante, aquello que hace que la *natura communis* se determine en un individuo particular” (Fumagalli, 1996). Cfr. también Ferrater Mora, 2005:1546-7.

¿Cómo podríamos traducir este marco conceptual a nuestro caso? La partitura representa la música de un modo general: las notas representan a los sonidos en tanto que entidades abstractas, suma de cualidades y relaciones, y constituyen un *tipo* expresivo que puede concretarse en una multiplicidad de *ejemplares* distintos. La partitura, como *representación*, es una *res universalis*, y no puede ser otra cosa que un símbolo; pero, en cuanto acto directivo, es una *res singularis*, y solo en este sentido puede funcionar como un índice. Un acto directivo no puede darse “en general”: una nota, desde el punto de vista de la dimensión directiva (esto es, cuando el intérprete se coloca frente a ella para hacerla efectiva por medio de un instrumento), no es ya una cualidad sino, ahora sí, un objeto, ese diseño concreto que aparece en cada *ejemplar* de una partitura, pero también la tecla del piano que hay que pulsar para producirlo, o la posición de los dedos en el mástil y la del arco sobre las cuerdas en el caso del violín. Para Fumagalli (*ibid.*), “la distinción fundamental, dentro de los términos del lenguaje verbal, viene a ser la que existe entre palabras que indican objetos y palabras que significan cualidades. Estamos muy próximos a la distinción clásica entre significado y denotación”.

El índice no significa, sino que señala a su referente; como el propio Fumagalli hace notar, Peirce se sitúa con este planteamiento muy cerca del atomismo lógico de Russell, para quien el sentido de un nombre es la cosa que nombra. Así, los índices (como los nombres para Russell) “tienen referencia, pero no significado; *Bedeutung*, pero no *Sinn*; *suppositio*, pero no *significatio*” (*ibid.*).

El índice no afirma nada; solamente dice “¡Allí!”. Agarra nuestros ojos, por así decir, y los dirige a la fuerza hacia un objeto particular, y ahí se detiene. Los pronombres demostrativos y relativos son casi índices puros, porque denotan las cosas sin describirlas (CP. 3.361).

Es un caso de referencia sin que entre en juego el significado. En el concepto peirceano de índice no hay lugar para una semántica en su sentido habitual; la idea de un significado quedaría reducida, en estas circunstancias, al esquema behaviorista de estímulo-respuesta.

¿Puede una partitura funcionar de esta manera? Parece evidente que, al menos en alguna medida, sí. El modo, que no por habitual resulta menos asombroso, en la que muchos intérpretes son capaces de elaborar series muy complejas de movimientos, con un altísimo grado de precisión y velocidad, como respuesta a los signos que de un modo simultáneo van leyendo en la partitura muestra que los procesos mentales

que podríamos caracterizar mediante términos tales como “comprensión” o “descodificación” parecen quedar en un segundo plano frente a aquellos asociados a la idea de una respuesta automática ante la presencia de una señal que funcionaría como estímulo.¹⁴⁸ Y, sin acudir a los casos de altas capacidades lectoras, todos los profesores de piano sabemos que para un niño de corta edad, que aún no posee una elevada capacidad de pensamiento abstracto, una nota en el pentagrama es, sobre todo (remite a, es decir, *significa*), una tecla de ese piano; la dimensión representativa de los signos es prácticamente nula en esos niveles, donde todo es una invitación a la acción, un hecho directivo.

Pero para que esto sea posible, tendrán que cumplirse una serie de requisitos.

2. El principio de claridad sintagmática

Toda actividad humana presenta una tendencia natural a ser llevada a cabo con el mínimo coste posible, aunque esta tendencia estará siempre limitada por la necesidad del actuante de procurar la consecución del objetivo que persigue con esa actividad. En el caso de los procesos comunicativos, que no son una excepción a esta regla, podemos fijar el límite de esa tendencia a la economía en el punto en que una menor cantidad de señal supondría poner en riesgo el reconocimiento de dicha señal por parte del receptor.

La relación dialéctica que se establece entre estos dos principios rectores de la comunicación humana ha sido teorizada, en el caso del lenguaje, por George K. Zipf. Este sugirió que el lenguaje parece seguir una ley del mínimo esfuerzo, que afectaría tanto al emisor como al receptor de un mensaje: por un lado, el hablante desearía emplear el menor número posible de palabras; ello, sin embargo, obligaría al oyente a un esfuerzo enorme para descifrar el mensaje. Por otro lado, si el emisor utilizase un repertorio muy amplio e inequívoco, sería demasiado costoso para él. Zipf postuló la idea de que la evolución de las lenguas podría obedecer a un principio de

¹⁴⁸ Aunque, por supuesto, no desaparecer; ya sabemos que para Peirce todo signo participa, en mayor o menor medida, de las tres categorías. Cuando aquí hablamos de “índices” nos referimos a signos cuyo carácter indéxico predomina sobre el icónico o el simbólico.

compromiso entre ambas posturas: “ello explicaría el hecho de que ningún léxico esté formado por una sola palabra (coste mínimo para el emisor) pero tampoco por tantos vocablos como significados posibles (esfuerzo mínimo para el receptor)” [Solé y otros, 2013].

Podríamos decir, simplemente, que, en todo proceso comunicativo, la señal debe ser clara. Pero el concepto de “claridad” merece también algunas consideraciones.

A) Podemos hablar en primer lugar de una claridad en el nivel paradigmático, donde una señal será totalmente clara cuando remita de un modo inequívoco a su contenido; un signo no podrá ser claro paradigmáticamente si es ambiguo, si puede ser usado para referirse con él a realidades distintas. En este nivel, la claridad es un concepto absoluto, que se da o no se da. Las características físicas de la señal (su tamaño, complejidad o el coste de su producción o de su desciframiento) resultan aquí irrelevantes.

B) En el nivel sintagmático, el término adquiere un sentido distinto: una señal, como realidad presente en un determinado hecho comunicativo, será tanto más clara cuanto más fácilmente pueda ser reconocida como tal y distinguida de otras señales, cuanto de un modo más inmediato pueda el receptor aprehender su contenido o, dicho de otro modo, cuanto menor sea el coste de su desciframiento por parte de este; la claridad, así entendida, sería ahora un concepto relativo, que admitiría una diversidad de grados, y estará en función exclusivamente de las características físicas de la señal.

Por ejemplo, un número que se exprese mediante una cantidad elevada de dígitos será claro en el primer sentido, pero no en el segundo; para llegar a serlo también en el segundo, la señal deberá ser reducida, bien mediante la eliminación de los dígitos menos relevantes (su “redondeo”) o, si ello fuese posible, mediante su expresión mediante formas significantes más simples (en forma de potencia, etc.).

Situados ya dentro de este concepto de *claridad sintagmática*, es necesario especificar aún más:

C) Si un vehículo sígnico es o no sintagmáticamente “claro”, lo es o no *para alguien*, y, entre otros condicionantes, su claridad depende de las capacidades perceptivas y cognitivas del receptor: para el cliente de un supermercado, el código de barras de cualquier producto comercial, que está diseñado para ser siempre claro

en el primer sentido, no lo será en el segundo: el ojo humano no tiene capacidad para discriminar fácilmente el grado de grosor de las diferentes líneas que, sin embargo, son distintas en cada caso y características de cada tipo de objetos a los que se asocia; sin embargo, para un lector digital adecuado, la señal sería igualmente clara en los dos sentidos.

D) En el caso de las señales complejas, la velocidad con la que podemos identificarlas variará según resulten más o menos familiares para el receptor: su claridad estará en función de un hábito. En la lectura de un texto, pasamos rápidamente por los términos y las estructuras sintácticas más usuales, pero tenemos que detenernos ante un *hapax legomenon*, ante términos técnicos que no nos resultan familiares o ante construcciones sintácticas erróneas o poco habituales. Muchas de las palabras y frases que leemos y decimos cada día ya las hemos leído y dicho, al menos parcialmente, otras muchas veces: vivimos en la intertextualidad. En nuestro ámbito, Sloboda nos ha presentado el ejemplo de un texto musical que resulta referencialmente inequívoco cuando se interpreta en un piano, a pesar de presentar una grafía incompatible con las reglas del sistema tonal:

Ejemplo 6.1.a. Fuente: Sloboda, 2005: 6.



Este texto será más difícil de leer que otro que, denotando exactamente los mismos sonidos y las mismas teclas del piano, lo haga por medio de notas que reflejen además adecuadamente la estructura tonal que esta música - los sonidos iniciales del Himno Nacional inglés - posee, notas que conforman arquetipos básicos y muy repetidos de discurso tonal habitual.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Sloboda “hace trampas”, ya que, además de cambiar las notas del Himno (aunque no los sonidos que estas denotan), altera su métrica, cambiándole también el compás. Esto resulta totalmente innecesario para probar sus tesis; con el compás original, el texto-trampa que elabora seguiría siendo igualmente poco legible.

Ejemplo 6.1.b.



E) Algo será o no claro para alguien en relación con un determinado fin. Puesto que un acto comunicativo puede tener distintos propósitos, la claridad con la que el emisor consiga manifestarse respecto de uno de ellos podría suponer un detrimento en la perceptibilidad de los otros. En nuestro caso, ya que una partitura pianística tiene la doble finalidad de representar la música e indicar al intérprete cómo producirla, los procedimientos que permiten conseguir la máxima claridad en el aspecto representativo pueden suponer el oscurecimiento de aspectos específicos del hecho directivo, y viceversa.

En el siguiente ejemplo, el acompañamiento pianístico de la melodía vocal aparece escrito en cuatro pentagramas (nos referiremos a ellos numerándolos del 1 al 4, de arriba abajo). Los aspectos más fundamentales de la música que aquí se propone se encuentran en los dos inferiores: en el tercero se muestra la línea melódica, que repite el diseño que también realiza la voz, enriqueciéndolo mínimamente con algunas otras notas; en el cuarto, la armonía, cuya aparición viene revestida de una configuración rítmica muy característica. Los pentagramas 1 y 2 simplemente rellenan el tiempo de la nota larga de la melodía mediante una figura rítmica que, a la vez que imita la ya realizada por la voz (y el piano), refuerza la armonía reiterando su sonido fundamental en este punto (Si b). Las distintas funciones musicales presentes en este pasaje aparecen claramente diferenciadas mediante el agrupamiento de los sonidos que cumplen con cada una de ellas en pentagramas distintos: así, la música aparece *representada* con total claridad. Pero ello se consigue por medio de una señal que presenta un coste de producción muy elevado, y, en consecuencia, un coste de procesamiento por parte del receptor también muy alto. Cuatro pentagramas ocupan un enorme espacio en el plano vertical, espacio que supera con mucho del campo de visión normal del ojo humano a la distancia habitual en estos casos; ¹⁵⁰ la fóvea

¹⁵⁰ “El campo visual del ojo humano no es redondo, como induce a creer la redondez del globo ocular, sino alargado en anchura, como corresponde a la actitud vigilante, consciente de los peligros, atenta a los predadores que acechan a los lados; los músculos del ojo se desarrollaron adaptándose a esta circunstancia (en contraste con los peces y las aves, cuyos ojos reaccionan igual en todas las

tendrá que desplazarse más de lo que es habitual en un proceso de lectura, ya que la distancia entre los distintos niveles gráficos no permite que, cuando esta está focalizada en un punto, el resto del texto permanezca dentro de los límites de la visión periférica.

Ejemplo 6.2: Rodolfo Halffter, *Marinero en tierra* op. 27 (5 Canciones sobre textos de R. Alberti) n° 1, cc. 9-11.

The image shows a musical score for 'Marinero en tierra' by Rodolfo Halffter. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line starts with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment has a similar rhythmic pattern. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment has a similar rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like *Poco più lento*, *rit.*, and *m.s.*. There are also triplet markings over the eighth notes in both systems.

La situación es similar a cuando pasamos de un renglón a otro leyendo un texto lingüístico, con la diferencia, negativa en nuestro caso, de que el desplazamiento de nuestro punto de enfoque no tiene un destino predeterminado.¹⁵¹

En definitiva, el texto del ejemplo presenta graves inconvenientes como guía para la actuación del intérprete: se lee mal, a pesar del enorme esfuerzo empleado para que refleje con precisión la música. Sin duda sería posible encontrar otros modos de escritura, otra fisonomía textual, que permitiese un acercamiento más equilibrado a los dos propósitos que la partitura debe satisfacer.

Cada uno de los múltiples sistemas de comunicación utilizados por el hombre podrá conseguir ser sintagmáticamente claros en diversas medidas y de diferentes formas, según las características de sus señales y las de su campo de referencia; vamos a establecer ahora una comparación en este sentido entre la escritura de la música y el lenguaje.

direcciones). [...] El lector ve y percibe la anchura más que la altura” (Frutiger, 2007: 98). Vid. también el capítulo II del *Tratado del signo visual* del Grupo μ y Aicher (2004).

¹⁵¹ “Cuando avanzo de renglón a renglón, el ojo solo puede dar con seguridad el salto hasta el principio de la siguiente línea si todas empiezan a la misma altura a la izquierda, es decir, si el inicio de los renglones forman una línea recta uno debajo del otro” (Aicher, 2004: 151).

3. La partitura *en* el lenguaje

Hjelmslev definió el lenguaje como “la semiótica a la que pueden traducirse todas las demás semióticas – tanto las demás lenguas como las demás estructuras semióticas concebibles” (1985: 153); Benveniste, en la misma línea (aunque con una terminología distinta, de clara raíz peirceana) afirmó que “la lengua es el interpretante de todos los demás sistemas [semióticos], lingüísticos y no lingüísticos” (1977 II: 64).

Para Benveniste, los sistemas semióticos pueden presentar entre sí tres tipos de relaciones: (i) de *engendramiento*: se da entre dos sistemas distintos y contemporáneos, de igual naturaleza, cuando uno de ellos está construido a partir del otro y desempeña una función específica. Es el caso de las semias sustitutivas; (ii) de *homología*: cuando se da una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos (por ejemplo, la relación que señaló Panofsky entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico); (iii) de *interpretancia*, cuando un sistema semiótico (el interpretado) necesita recibir su interpretación de otro sistema (el interpretante): “los signos de la sociedad pueden ser íntegramente interpretados por los de la lengua, no a la inversa. De suerte que la lengua será el interpretante de la sociedad” (Ibid: 58).

¿En cuál de estos apartados se situaría la escritura musical? Esta, ya lo hemos dicho, no es una semia sustitutiva, una traducción del lenguaje, ni es homóloga con él; y todo usuario estaría de acuerdo en que tampoco necesita ser vertida a términos lingüísticos para ser operativa como instrumento de comunicación. Parece presentar una independencia respecto del lenguaje que no encontraremos fácilmente en el resto de sistemas semióticos.

Ello no es en absoluto obstáculo para que una partitura pueda ser expresada por medio del lenguaje. Esta “traducción”, que no resulta en absoluto necesaria y sí, por el contrario, poco habitual, ha sido sin embargo postulada como un procedimiento conveniente de cara al estudio en profundidad de las obras musicales. Así lo hizo el pianista y profesor Karl Leimer en su *Modernes Klavierspiel*.¹⁵² Leimer establece como pilar fundamental de su método pedagógico el entrenamiento del oído del

¹⁵² B. Schott's Söhne, Mainz 1931. Traducción española de Roberto J. Carman: *La moderna ejecución pianística*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951, por la que se cita.

pianista, para lo que resulta imprescindible, como requisito previo, el conocimiento exhaustivo de los datos de la partitura:

Una condición indispensable para ese adiestramiento del oído es el exacto conocimiento de la imagen escrita de la obra a estudiarse (...) Giesekig [el más renombrado alumno de Leimer, que aparece en el libro como “argumento de autoridad”], (...) no graba esas difíciles obras en su memoria (fenomenal según todos los músicos) tocándolas en el piano, sino exclusivamente leyéndolas (es decir, por medio de la reflexión). [p. 14].

Esa “reflexión” de la que habla Leimer supone la conceptualización de todos los datos presentes en el texto musical, es decir, su traducción lingüística. Y así lo hace el autor para ilustrar el trabajo que propone sobre los ocho primeros compases de uno de los *Estudios del Método* de Lebert-Stark:

Nos orientamos primero sobre compás y tonalidad: 2/4 y do mayor. La mano derecha comienza en la segunda semicorchea del primer tiempo con la sexta *mi-do*. Sigue en semicorcheas una escala de sextas descendentes recorriendo dos octavas hasta *mi-do*. En los compases 3º y 4º la sucesión de sextas sube a través de dos octavas desde *re-si* hasta *mi-do*. Los compases 5º y 6º son iguales al primero y segundo, pero con la diferencia de que aquí se ha agregado a cada sexta la tercera. El compás 7º es igual al 3º, también con la tercera incluida. El compás 8º es igual al 4º hasta la sexta *sol-mi* y termina con las dos sextas *fa-re* y *mi-do*. Como acompañamiento tenemos para esta parte en la mano izquierda el acorde perfecto de do mayor (arpegiado). En el primer compás tenemos en el primer tiempo un *do* negra, al cual sigue un silencio de negra. En los compases 2º, 3º y 4º figuran en negras las notas *mi*, *sol* y *do* respectivamente, seguidas de sendos silencios de negra. En la mano izquierda los compases 5º a 8º son iguales a los cuatro primeros (p. 16).

Ejemplo 6.3.

The image shows a musical score for a piano exercise in 2/4 time, D major. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4. The second system, starting with a measure number '5' above the first staff, contains measures 5 through 8. The right hand (treble clef) plays a sequence of sixths: in measure 1, it starts with a half note G4 (mi) and a quarter note F4 (fa) in the second half. In measures 2-4, it plays descending sixths: G4-A4, F4-G4, E4-F4, D4-E4. In measure 5, it plays ascending sixths: D4-E4, F4-G4, A4-B4, C5-D5. In measure 6, it plays ascending sixths: D4-E4, F4-G4, A4-B4, C5-D5. In measure 7, it plays ascending sixths: D4-E4, F4-G4, A4-B4, C5-D5. In measure 8, it plays ascending sixths: D4-E4, F4-G4, A4-B4, C5-D5. The left hand (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment: in measure 1, it plays a half note D3 (do) and a quarter rest. In measures 2-4, it plays half notes: G3 (mi), B3 (sol), D4 (do). In measures 5-8, it plays a constant accompaniment of a half note D3 (do) and a quarter note G3 (mi).

Pese a su notable extensión, esta descripción de la partitura no es completa: se nos dicen los nombres de las notas, pero no la octava a la que pertenecen (con lo que no

podemos saber a qué teclas del piano están referidas); tampoco se habla de los signos de *staccato* de cada una de las semicorcheas, o sobre cómo van agrupadas las figuras musicales por medio de los corchetes, o el pentagrama en el que aparecen. Pero, dado que, como entidades conceptualizadas, todos los signos que aparecen en esta partitura tienen un correlato en el sistema de la lengua, no tendríamos ningún problema para subsanar, siempre por este medio, las deficiencias detectadas (de hecho, lo acabamos de hacer parcialmente). Podemos concluir que el lenguaje es capaz de representar la música exactamente en la misma medida en que lo hace la partitura. ¿Por qué, entonces, no usamos el lenguaje para expresar la música, en vez valernos para ello de un código específico? Hay que decir, en primer lugar, que el texto lingüístico que hemos presentado describe la música de un modo mediató, a través de la descripción de la partitura; el lenguaje no podría expresar la música *de ese modo* sin la existencia previa del sistema de significación específico del que se ha dotado la música occidental. Del mismo modo que el Morse traduce el lenguaje por medio de una distinta sustancia de la expresión, el lenguaje puede traducir una partitura: en este caso, es este el que aparece como una semia sustitutiva de la partitura. A pesar de la importancia de este hecho, nuestra pregunta sigue sin respuesta; a ese respecto, la cuestión fundamental es que, si la música viniese expresada por medio de un texto lingüístico, no sería posible para el intérprete producir mediante un instrumento la música de modo simultáneo al proceso de su lectura.

A) Aunque lenguaje escrito y partitura comparten el arquetipo cultural que permite tratar el tiempo como una magnitud expresable en el sentido izquierda-derecha del plano horizontal de los textos, la linealidad del primero, mucho más estricta que la que se da en la partitura, no permite que aparezcan simultáneamente las indicaciones de sonidos que son coincidentes. Así, en el lenguaje, “*do – mi*” expresa mediante dos signos que aparecen consecutivamente dos sonidos cuyos correlatos en la partitura son dos figuras ovaladas situadas en un mismo punto del plano horizontal.

B) Esta diferencia entre la simultaneidad temporal de los sonidos y la distancia gráfica que separa los signos lingüísticos que los expresan es mucho más llamativa cuando miramos el conjunto del texto lingüístico propuesto por Leimer. La primera

nota del *Estudio* es un *do* grave, encomendado a la mano izquierda, pero la información sobre esa primera acción que el pianista debe realizar no aparece hasta la línea 10 (en nuestra traslación) del texto lingüístico. Leimer describe en primer lugar todo lo que se refiere a la mano derecha, y deja para después lo referente a la izquierda.¹⁵³

C) En el lenguaje no se emplea siempre la misma cantidad de señal para ofrecer la misma cantidad de información: la descripción por medios lingüísticos de lo que aparece en la partitura en el pentagrama superior referente a los compases 1 y 2 ocupa más de dos líneas, mientras que para describir los compases 3 y 4 se emplea poco más de una, a pesar de que en ambos casos tienen lugar la misma cantidad de eventos (hacemos abstracción de las indicaciones generales de compás y claves presentes en el primer compás). Lo que tiene que realizar el pianista con su mano izquierda en los cuatro primeros compases viene descrito a lo largo de cuatro líneas; para los cuatro siguientes, donde se hace exactamente lo mismo, se emplea una y media.

D) La razón de ello es que la partitura señala explícitamente, mediante el correspondiente signo de nota, cada uno de los sonidos, cada una de las teclas que el pianista debe pulsar: ya hemos dicho que una partitura expresa la música a través de sus elementos terminales e irreductibles; por el contrario, en la descripción lingüística se emplean siempre que es posible términos de carácter más general (en este caso, tenemos “escala”, “sucesión de sextas hasta ...”, etc.) que eluden en muchas ocasiones el señalar los hechos particulares en favor de expresiones referencialmente complejas y que, por ello resultan más económicas, y otras veces se recurre a remitir al lector a lo ya dicho (“el compás 7º es igual al 3º”, etc.), mediante construcciones con un cierto sentido anafórico o autorreferencial.

Podemos resumir los cuatro puntos anteriores en dos ideas básicas generales:

(i) En una partitura, las relaciones que se establecen entre las diversas entidades conceptuales de un texto no necesitan, como en el lenguaje, de un gran número de

¹⁵³ Así se hace también en la traslación al sistema Braille de las partituras pianísticas.

herramientas específicas para ser *dichas* porque, a consecuencia de la naturaleza bidimensional de la escritura musical, pueden ser perfectamente *mostradas* en ella. La linealidad del lenguaje tiene como consecuencia que las relaciones entre las distintas entidades presentes en un texto tengan que ser puestas de manifiesto por medio de elementos sígnicos específicos que se atienen a esa misma linealidad; el lenguaje necesita de conectores, morfemas sintácticos o adverbios para describir un estado de cosas determinado (que es mucho más que la simple enumeración de esas cosas); ya vimos, en el capítulo 5, que en una partitura no existe nada parecido a lo que Martinet llamaba *monemas funcionales*. Pero esta no es la única diferencia, ni siquiera la más importante: lo fundamental es que mientras el lenguaje tiene que presentar un objeto (que es necesariamente en el lenguaje una entidad abstracta, y, por consiguiente, viene expresada mediante un *símbolo*) y después caracterizarlo (definirlo espacio-temporalmente, señalar sus rasgos pertinentes, para así convertirlo en un *individuo*), la partitura, gracias a su bidimensionalidad y a la adecuación a ella de su sintaxis, puede simplemente mostrar todos esos datos. Es lo que, en el capítulo 5, definimos como *sintaxis icónica*.

(ii) Dentro de una visión de la partitura como hecho directivo (en la que el sema más importante o, en términos peirceanos, el *primer interpretante*, de cada signo de nota sería la tecla correspondiente del piano), la presencia efectiva en el texto musical de cada uno de los eventos sonoros que constituyen la obra satisface el requisito de individualidad establecido por Peirce para los índices. Si en la escritura manuscrita de un compositor, en sus esbozos, son muy frecuentes los signos *colectivos*, las abreviaturas, los signos capaces de denotar un conjunto más o menos amplio de notas, estos aparecen de un modo mucho más restringido en los textos destinados a la interpretación.

Vamos a mirar con cierto detalle este conjunto de sistemas de economía sintagmática de la escritura musical. Lejos de ser un aspecto marginal, su estudio resulta fundamental para una caracterización de la partitura como imagen, y creemos que este recorrido pondrá en evidencia aspectos muy relevantes de cara a lo que intentamos mostrar en este capítulo.

4. El problema de las abreviaturas

La descripción de una gran parte de las obras musicales (sobre todo a partir del s. XVII) podría realizarse satisfactoriamente por medio de conceptos tales como *repetición, variación y contraste* de elementos.¹⁵⁴ No podemos entrar aquí a explicar esta afirmación, ni a realizar una valoración de su alcance; nos limitaremos a señalar que la constante aparición de elementos similares entre sí en algunos de sus aspectos dentro del discurso musical trae como consecuencia lógica la aparición de fórmulas gráficas que permitan economizar su expresión. Estas formarían parte del conjunto de procedimientos de economía sintagmática que podemos encontrar en una partitura. Tradicionalmente, la teoría musical ha distinguido entre *signos de repetición y abreviaturas*; dado que los límites entre unos y otras no parecen claros, ya que hay procedimientos de escritura que podrían encuadrarse tanto en uno como en otro ámbito,¹⁵⁵ plantearemos aquí una taxonomía distinta, que, aunque no aparezca totalmente libre de ambigüedad, sí creemos que responde mejor a la realidad de los distintos objetos que pretende describir. Distinguiremos, entonces, entre:

A) Signos que indican la repetición literal del texto ya aparecido previamente; para el usuario de una partitura, suponen un proceso de re-lectura del texto anteriormente presentado. Lo característico de estos signos es que rompen con la linealidad natural (de izquierda a derecha y de arriba abajo) del proceso de lectura: la linealidad temporal del discurso musical ya no será correlativa con la del espacio gráfico, ya que el intérprete deberá detenerse en un punto del texto y volver atrás. Es el caso de los dos puntos antes de una doble barra divisoria, o de los signos que suelen llamarse *señalizadores de párrafo* (como /%/ o /⊕/), que, cuando aparecen

¹⁵⁴ Pensemos en la melodía de los violines con que se inicia la 4ª *Sinfonía* de Brahms: una misma célula (negra-blanca-silencio de negra) se repite a lo largo de ocho compases; el elemento variable es la entonación de los sonidos. O en el inicio de la *Sinfonía* en Sol m de Mozart: la fórmula dos corcheas-negra se repite tres veces y se interrumpe tras una nueva negra; y esta estructura global aparece repetida cuatro veces en los ocho primeros compases de la obra.

¹⁵⁵ Jofré (2003: 153) se da cuenta de los problemas de esta distinción; pese a ello, la mantiene, aunque estableciendo, dentro de las abreviaturas, una diferenciación entre las que se usan para la repetición de algún elemento y las usadas para la supresión de notas. Pero esta clasificación tampoco resulta del todo clarificadora, ya que, como el propio Jofré señala, las primeras también, de hecho, *suprimen* notas.

por segunda vez, indican que hay que volver al punto del texto en que esos mismos signos hicieron su primera aparición. Se usan normalmente cuando en una obra musical se da la repetición literal de grandes fragmentos textuales. Tales signos no pueden ser considerados de ningún modo como *sustitutos* del texto anterior, sino que *remiten* a un punto anterior de ese texto (aquel sobre el que se encuentra situado el primer *ejemplar* del señalizador o, en su caso, al comienzo de la obra), a partir del cual el intérprete debe volver a realizar lo ya hecho anteriormente. No parece, entonces, adecuado entender estos signos como poseedores de una naturaleza anafórica, ya que no están referidos a entidades del discurso a las que sustituyen, sino que funcionan a modo de unas llamadas textuales (como los asteriscos o los números de notas al pié de los textos lingüísticos) que remiten al lector a un signo similar que ya había aparecido previamente.

B) Signos que, aunque indican una repetición de elementos precedentes (con lo que podrían requerir también de una re-lectura del texto previo y, por consiguiente, provocar una discontinuidad en ese proceso de lectura), no suponen, sin embargo, una ruptura de la linealidad gráfica porque ellos mismos *ocupan el lugar* de ese texto precedente. Es el caso del el signo */Z/* (o alguna de sus variantes), que indica la repetición de un grupo de notas de extensión variable (desde una *parte* del compás hasta un máximo de dos compases completos).

Ejemplo 6. 4



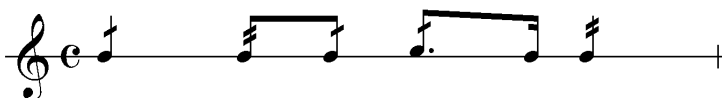
Este procedimiento, al contrario de los descritos en A), sí parece plenamente anafórico: estos signos son verdaderos sustitutos de los grupos de notas aparecidos previamente.

C) Signos que indican la repetición de una misma nota (o acorde), o de dos notas (o acordes) que se repiten alternadamente. A diferencia de los anteriores, no remiten a signos presentados previamente, sino que se refieren a notas efectivamente presentes en ese punto del texto. Se trata de la fórmula *una está por varias*, es decir, se evita tener que indicar cada una de las figuras cuando varias de ellas coinciden en altura, en valor, o en ambos parámetros. Podemos establecer aquí dos subgrupos:

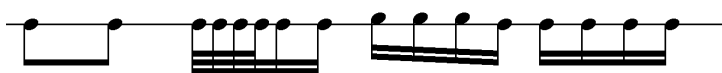
(i) Trinos y trémolos. Las figuras habituales indican la duración del conjunto de los sonidos, mientras que la cadencia de la repetición, bien es libre (caso de los trinos y de algunos trémolos) o bien viene señalizada por unos pseudo-corchetes añadidos a las plicas o sobre las notas - en el caso de repetición de una sola de ellas - o entre las dos figuras cuando se trata de una alternancia:

Ejemplo 6.5

Escritura:



Realización:



Ejemplo 6.6

Escritura:



Realización:



(ii) Un procedimiento similar, usado sobre todo en el caso de los acordes, consistiría en, dado uno de ellos, señalar para su repetición exclusivamente el valor durativo que poseen por medio de plicas y corchetes (con lo que solo será posible usarlo en figuras que poseen alguno de estos rasgos). Con ello se consigue evitar el volver a escribir en cada caso todas las “cabezas” de las notas.

Ejemplo 6.7



D) Por último, se encontrarían las abreviaturas con un significado fijo y normativo: un ejemplo claro serían los signos de ornamentación característicos del estilo francés del siglo XVIII, sistema que no parece necesario reproducir aquí.

La presencia de este tipo de procedimientos de economía en los textos pianísticos impresos es variable según los casos: los procedimientos descritos en A) son habituales en las partituras pianísticas de todas las épocas; los señalados en D) se usaron con profusión en la música para teclado del barroco tardío, pero paulatinamente, por razones que aquí no vienen al caso, perdieron poco a poco presencia a favor de su expresión en notas y valores explícitos en la notación habitual; respecto de C), la fórmula abreviada del trino es un tópico habitual en la escritura pianística; los trémolos abreviados de una nota prácticamente no se encuentran en las ediciones más recientes (aunque son frecuentes en las más antiguas;¹⁵⁶ esto es sin duda consecuencia de las ventajas de la tipografía sobre el grabado), mientras que los trémolos de notas alternativas son, por el contrario, bastante frecuentes; en cuanto a la abreviación de acordes repetidos, es una

¹⁵⁶ Por ejemplo, los acordes repetidos de los compases 10-15 y 18-19 de la *Fantasia* KV 475 de Mozart aparecen todos ellos explícitos en todas las ediciones que conozco desde la de 1878 de Breitkopf & Härtel; sin embargo, aparecen en escritura abreviada en la primera edición de Artaria (circa 1785).

posibilidad teórica que jamás he encontrado en un texto pianístico impreso. También resultan prácticamente inencontrables en los textos impresos modernos las indicaciones descritas en B).

Lo que aquí nos interesa es preguntarnos por qué, a pesar de su indudable utilidad como procedimientos de economía, y a pesar de que la univocidad representativa del texto no resulta en absoluto alterada por su uso, no todos estos recursos, habituales en la escritura manuscrita, son empleados de un modo igualmente cotidiano en los textos pianísticos impresos.¹⁵⁷ Y la respuesta creemos que se encuentra, al menos parcialmente, en que algunos de estos procedimientos de señalización suponen un obstáculo para una percepción indexical de los signos.

(i) No presentan problema alguno de cara a una percepción indexical del texto pianístico los signos de repetición descritos en A): su relación no es de *signo a texto* sino de *signo a signo*, y, en este sentido, podrían ser casos prototípicos de un funcionamiento indexical; el proceso de relectura que suponen no afecta para nada a este funcionamiento,¹⁵⁸ ya que la vista del pianista pasará dos veces por todos los signos de la partitura y estos volverán a impulsarlo *ciegamente* a realizar una determinada serie de acciones físicas.

(ii) Tampoco serán un problema la escritura abreviada de los trinos y trémolos, o los signos ornamentales citados en (D): todos ellos mantendrían la preponderancia de su dimensión indéxica, ya que, como hemos visto anteriormente, los índices pueden perfectamente remitir a “colecciones individuales de unidades, o continuos individuales”.

(iii) Pero lo que ocurre con los signos descritos en B) es bastante distinto. En la música pianística encontramos infinidad de momentos en los que una misma estructura se repite una y otra vez, pero ello ocurrirá con más frecuencia afectando solo a una parte del hecho musical total, a alguna de las varias líneas sintagmáticas de las que el texto pianístico suele constar; un ejemplo claro lo tenemos en ciertas fórmulas de acompañamiento melódico.

¹⁵⁷ Aunque sí en la escritura de otros instrumentos: los trémolos sobre una nota son frequentísimos en la literatura de los instrumentos de arco y en los de percusión.

¹⁵⁸ Aunque el momento de la vuelta atrás resulte incómodo para el intérprete: todos tenemos presente esos momentos (como al final de la sección de *exposición* del primer tiempo de una Sinfonía) en que la mitad de la orquesta - todos los segundos instrumentistas de cada atril - se desentiende de su instrumento para pasar hacia atrás con la máxima velocidad las páginas de su partitura.

Ejemplo 6. 8: Mozart, *Sonata* KV 310, cc. 68 – 70.



En este ejemplo, a partir de la mitad del compás 68, todas las notas indicadas en el pentagrama inferior podrían ser sustituidas por algunos de los signos de repetición descritos en B). De haberse hecho de esta manera, nos encontraríamos con que la vista del intérprete tendría que proseguir con la lectura de lo señalado para su mano derecha, pero no podría, simultáneamente, ver las notas que tiene que realizar con la izquierda; a diferencia de los signos de repetición de A), aquí no es posible la relectura: los diseños a los que los signos de repetición se refieren deberán ser recordados (y realizados a la vez). Pero este proceso de recuerdo (o, al menos, de remisión mediata) entra en contradicción con la idea de “impulso ciego” que es propia de los índices.

Además de la pérdida de una respuesta inmediata y automática, el uso de este tipo de signos de repetición tiene otra consecuencia de cara al modo de percepción del texto musical: le hace perder parte de su poder icónico. La ausencia de las *figuras musicales* trae consigo la consiguiente ausencia de los mecanismos icónicos que, como vimos en 5.4, vienen asociados a ellas, a saber: la relación entre la cantidad de señal y la cantidad de información facilitada (la sensación de inquietud que la cantidad y la velocidad de los sonidos de la mano izquierda proporcionan al fragmento presentado en 6.8 no sería acorde, en este sentido, con un texto prácticamente vacío de elementos significantes), la relación entre la altura de los sonidos y la posición de los signos en el pentagrama, el vínculo entre su duración y la distancia en el plano horizontal entre las distintas figuras, etc.

Hagamos una comparación entre el texto inicial de la *Sonata* KV 330 de Mozart tal y como aparece en todas las ediciones impresas que hoy podemos encontrar y ese mismo texto presentado de modo tal que se explotan al máximo las posibilidades de economía textual que hemos señalado:

Ejemplo 6.9: Mozart, Sonata en La M (I), cc.1-26

Parece evidente el paralelismo entre los distintos tipos de abreviaturas musicales que hemos visto y algunos de los procedimientos de economía sintagmática que encontramos en el lenguaje escrito. (i) Aunque la repetición de grandes unidades textuales, muy común en la música, no es un hecho habitual en el lenguaje, podemos encontrar algo parecido en la escritura de ciertas formas poéticas, como cuando se omite la reescritura de un estribillo: en estos casos, como en la escritura musical, algún tipo de *llamada* (el primero de sus versos, o una indicación expresa entre paréntesis) diigirá al lector al punto del texto en el que aparece explícitamente. (ii) Los signos de repetición musicales descritos en B) serían equivalentes en el lenguaje escrito a las *comillas* que remiten a lo que figura en el mismo punto vertical de la línea anterior; en ambos casos solo pueden referirse a aquello que ha aparecido inmediatamente antes, pueden ser repetidos sin límite mientras no se produzcan cambios en el texto, y, en ambos casos, pueden afectar a un número variable de elementos: en la lengua escrita, desde una palabra a una línea completa; en la escritura musical, como hemos dicho, desde una parte del compás (en unidades más pequeñas no resultaría operativo) hasta dos compases completos.

5. La redundancia sintagmática

Como hemos visto, un mismo contenido musical puede ser presentado en la partitura bien de una manera más económica (por ejemplo, usando en todo su potencial las posibilidades descritas en el punto anterior), cuando solo busca satisfacer el requisito de claridad necesario a un propósito representativo, o bien con un mayor coste en cuanto a la elaboración de la señal, cuando además pretende que esa claridad se extienda a su propósito directivo, cuando pretende constituirse en un *corpus* de instrucciones operativo para la elaboración de un ejemplar de esa obra, para lo cual es necesario tanto salvaguardar la dimensión icónica que la partitura es capaz de presentar como la posibilidad de funcionar perceptivamente como un signo preponderantemente indéxico. ¿Podrían explicarse las diferencias entre un texto y otro diciendo que el segundo es más redundante que el primero? Sin duda, pero solo desde el primero de esos puntos de vista, el de la transmisión de información.

Un grupo de notas repetidas expresadas en la partitura una a una será redundante en la misma medida en que lo es en un texto escrito el uso de palabras largas o muy usuales (como “Ayuntamiento”, o la conjunción inglesa “and”) que podrían aparecer bajo una forma más corta y económica (“Ayto.”, /&/) manteniendo íntegra su capacidad informativa. Pero el hecho de que en ambos casos hablemos de “abreviaturas” supone que la otra forma de la expresión, más costosa, es a la vez la que se considera “normal”; la ausencia de abreviaturas no puede entenderse como un esfuerzo especial por parte del codificador, que utilizaría una alta dosis de redundancia para minimizar el riesgo de que *ruidos* de algún tipo perturben la finalidad de la señal; por el contrario, es la escritura abreviada la que se presenta como un uso especial para aquellos casos en los que la producción habitual de la señal resulta especialmente costosa o innecesaria.¹⁵⁹ La redundancia está insertada en la norma. La escasa presencia de abreviaturas de este tipo en los textos pianísticos pone de manifiesto la preponderancia del aspecto directivo sobre el meramente representativo en estos casos. En el mismo sentido, Richaudeau (1987) ha señalado que la presencia de un cierto número de grafías complejas es necesaria para la rapidez del proceso de lectura, ya que actúan como puntos de anclaje.

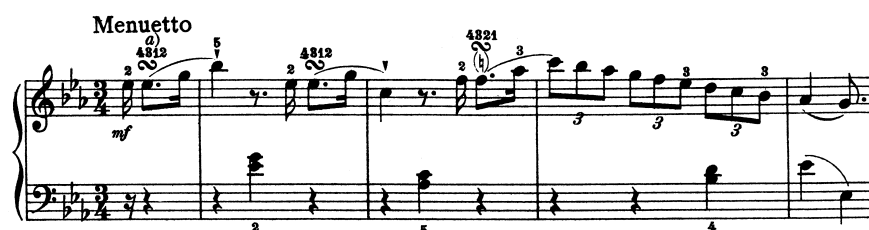
¹⁵⁹ Cómo no recordar la extraordinaria presencia de abreviaturas en las inscripciones antiguas esculpidas en piedra, que muchas veces suponen un desafío para el lector.

Por lo que respecta a las figuras musicales (nuestro “núcleo predicativo”), a todo lo señalado hasta ahora, habría que añadir algunos otros aspectos clasificables como redundantes; no son determinantes para la identificación de los sonidos, pero, como hemos visto en 5.4, colaboran para lograr una entidad significativa con un alto componente icónico.

a) Si, como sabemos, son las *figuras musicales* quienes determinan la duración relativa de los sonidos, la coincidencia en un mismo punto del eje de ordenadas (es decir, la coincidencia en el plano vertical) de las notas coincidentes en el tiempo es redundante. En el ejemplo 5.12, el caos geométrico que presentaba no era obstáculo para que su capacidad de denotación de un hecho sonoro determinado fuese idéntica a la que presentaría un texto más ordenado: en ambos casos llegaríamos hasta una misma realidad (aunque, en el primer caso, tras un ímprobo trabajo de descodificación por parte del intérprete).

b) Cuando, por el contrario, se produce esa exacta alineación en el eje vertical de los sonidos coincidentes, dado que la duración de las notas viene determinado por su figura, muchos de los signos de silencio resultan innecesarios. Podemos imaginar el siguiente ejemplo sin ninguno de los signos de silencio que presenta; sabríamos sin embargo en qué momento tocar cada una de las negras que aparecen en el pentagrama inferior, el destinado a la mano izquierda.

Ejemplo 6.10: F. J. Haydn, *Sonata* para piano Hob. XVI/32 (II).



Eso mismo debió pensar Erik Satie cuando puso por escrito sus *Véritables preludes flasques (pour un chien)*; en el número 3, los silencios están ausentes.

Ejemplo 6.11: E. Satie: *Véritables Preludes Flasques*, nº 3.

The image shows a musical score for E. Satie's 'Véritables Preludes Flasques', nº 3. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Aller lié' and 'pp'. The second system is marked 'Paululum'. The third system is marked 'Reprendre' and 'pp'. The music features complex, syncopated rhythms and a variety of chordal textures.

El ansia iconoclasta y provocadora de Satie le llevó a una escritura heterodoxa que, en este caso, supone una reducción del número de signos sin poner en riesgo su alcance significativo.

c) La agrupación de las figuras con corchetes en unidades métricas acordes con el compás, unido a la usual concordancia señalada en a), hace innecesaria en muchas ocasiones la indicación de los grupos artificiales. (En realidad es bastante frecuente encontrar en los textos *tresillos* o *seisillos* – los grupos más usuales – que no presentan la característica cifra indicadora).

La información redundante acerca del contenido musical aparece, además de en lo referente a las figuras musicales, en otros de los subsistemas sígnicos que conforman una partitura. Todas las indicaciones de carácter general que figuran al inicio de cada texto, a excepción de la indicación de *tempo*, son de un modo u otro actualizadas repetidamente en el devenir sintagmático:

a) la clave y la armadura vuelven a aparecer al comienzo de cada línea del texto; ello supone un refuerzo indéxico que facilita la lectura correcta de las notas señaladas a continuación.

b) La indicación de compás, situada al comienzo de la obra tras la indicación de *clave*, no vuelve a aparecer explícitamente, pero las líneas divisorias aparecen como sucedáneos suyos. Si nos encontramos en un compás de 3/4, la aparición de una línea

divisoria después de la tercera negra no aporta ninguna información nueva, aunque resulta fundamental para una percepción inmediata (indéxica) del punto de la estructura métrica en el que en cada momento nos encontramos.

c) Los barrados que, sustituyendo a los corchetes, conectan las figuras que van constituyendo los niveles métricos inferiores al determinado por el compás son también un elemento redundante en los casos en que metro y compás no entran en contradicción. Si la identidad métrica de las distintas notas que aparecen en el ejemplo 7.10a no es dudosa tras un detenido examen (conocida la indicación de compás), en la forma en que aparece en 7.10b podemos ver de entrada cómo cada serie de ellas se adscribe a cada una de las partes del compás y a cada una de las subdivisiones de estas.

Ejemplo 6.12 a



Ejemplo 6.12 b:



d) Las indicaciones de intensidad también aparecen en ocasiones actualizadas. Cuando su influencia se prolonga más de lo habitual o afectan a una zona amplia del texto, es usual encontrar indicaciones lingüísticas del tipo *sempre forte*, etc. Lo mismo ocurre cuando los cambios de intensidad o velocidad (expresados lingüísticamente por medio de gerundios) se prolongan a lo largo de una zona más o menos amplia del texto: las señales *rit*, *dim*, *cresc* (*ritardando*, *diminuendo*, *crescendo*), etc. suelen venir en estos casos seguidas de una línea de guiones que llega hasta el punto en el que ese proceso culmina. Se trata, en todos los casos, de asegurar el funcionamiento de la señal mediante la producción de nuevos índices que funcionen como refuerzo del signo primero.

A partir de todo lo anterior, es fácil entender por qué Leimer propugna la memorización previa de la partitura: un texto pianístico, en su formato habitual, se presenta de un modo tal que es posible para el intérprete pasar directamente de los signos de la partitura a una acción sobre el instrumento que produzca los sonidos allí expresados, sin pasar por la elaboración previa de un pensamiento musical que otorgue coherencia y un concepto unificado a ese conjunto de signos (del mismo modo que podemos leer mecánicamente un texto lingüístico sin entender nada de lo que dice). Entonces, se trataría precisamente de romper con ese “impulso ciego”, de impedir (o, al menos, de evitar que este sea el único medio de aprehensión cognitiva de una obra) el acto irreflexivo que conecta directamente los puntos de la partitura con las teclas del piano y que permite, hasta un cierto punto, poder tocar una obra al mismo tiempo que se lee. No se trata de presentar como algo negativo este tipo de funcionamiento, que es la clave del modo de ser de una partitura, sino de considerarlo por sí solo insuficiente para una lograr una interpretación que sea merecedora de tal nombre, es decir, una interpretación que proporcione algo más que una serie de sonidos: un concepto musical coherente en el que todos los elementos colaboran y se relacionan entre sí. Opinión que, más allá de lo discutible que pueda resultar el método, compartimos sin ningún género de dudas.

Ahora estamos en condiciones de presentar, valiéndonos de las categorías peirceanas, una nueva caracterización de la partitura musical: esta podría definirse como *un constructo representativo-comunicativo de los sonidos que constituyen las obras musicales, que utiliza para tal fin un cuerpo sígnico formado básicamente por símbolos que son ordenados icónicamente de tal modo que puedan ser aprehendidos por el receptor de un modo preponderantemente indéxico.*

7. SEMÁNTICA: SISTEMAS ANALÓGICOS Y DIGITALES

Una vez establecida la *función de signo* que las entidades gráficas de una partitura contraen, tenemos que mirar hacia las características precisas de esa función, que serán distintas según cada uno de los sistemas gráficos y de las entidades conceptuales o sonoras con las que estos entran en relación. En la Introducción hicimos notar cómo el objeto sonoro que los intérpretes construimos a partir de una partitura en muchas ocasiones no se corresponde exactamente con los datos que en ella se nos ofrecen codificados según las reglas que la teoría musical tiene establecidas. Y en el capítulo 2 señalamos que toda partitura es, entre otras cosas, un *acto representativo*: uno de sus *propósitos* sería la “descripción” por medio de signos de una cierta realidad sonora. Llegados a la dimensión *semántica* del sistema de representación musical, es el momento de intentar encontrar respuesta a una serie de preguntas básicas: (i) ¿por qué dos interpretaciones de una partitura pueden llegar a ser muy diferentes? (ii) ¿En qué aspectos se manifiestan estas diferencias? O, más concretamente, esas diferencias ¿afectan a los aspectos reflejados en la partitura o, por el contrario, a otros aspectos que esta no contempla? Si la respuesta es afirmativa en el primer caso, (iii) ¿las diferencias se encuentran en *todos* los aspectos que la partitura refleja o sólo en algunos de ellos? Si es el segundo caso, (iv) ¿cuáles son esos aspectos y por qué es el caso en ellos?

Podemos adelantar ya un principio de respuesta a casi todas estas cuestiones: en cuanto a (i), el mero hecho de que la partitura sea una *descripción* de la música supone, como muy certeramente ha señalado Martinet (1960: 42), que solo podrá tomar en consideración algunos aspectos de ella.¹⁶⁰ En cuanto a (ii) y (iii), es una

¹⁶⁰ “Toda descripción supone una selección. Un objeto (...) puede manifestarse en una infinita complejidad. Ahora bien, una descripción es necesariamente finita, lo que quiere decir que sólo se podrán obtener ciertos rasgos del objeto que se va a definir. Todas las descripciones serán aceptables a condición de que sean coherentes, que estén hechas desde un punto de vista determinado. Una vez

evidencia plenamente aceptada que las diferencias entre distintas interpretaciones de una partitura afectan de un modo sustancial a algunos de los aspectos que efectivamente aparecen contemplados en ella. En palabras de Jean – Pierre Marty (1996):

Entre todos los signos e indicaciones de la notación musical tradicional, son muy pocos los que transmiten mensajes inequívocos. De hecho, aparte de las notas mismas que escribe el compositor - Re (no Do o Fa), o un Sib determinado (no el de la octava superior o inferior)-, *casi* cualquier otro elemento de la notación musical requiere algún tipo de interpretación (p. 3).

Marty establece una distinción entre las notas y “todos los demás” aspectos gráficos de la partitura, lo que ya es una respuesta parcial a (iv), pero no explica por qué unas señales son inequívocas y otras no lo son. Esta misma distinción la encontramos en Rosen (2002), quien ha señalado cómo un intérprete puede alterar las indicaciones del compositor en cuanto a dinámicas, fraseo, pedal o tiempo sin inmutarse, pero no se atrevería a tocar una sola nota de Chopin o Beethoven. Para Rosen, esto se explicaría como la huella actual de un antiguo prejuicio estético según el cual “la obra musical debería concebirse no directamente como un sonido material sino como una forma abstracta” (p. 26).

Ambas opiniones coinciden en que, salvo en lo que respecta a las indicaciones de la altura de los sonidos, la indeterminación, o cierto grado de indeterminación, sería un rasgo básico de la partitura. En las siguientes páginas vamos a intentar dar una explicación de por qué esto es así. Intentaremos establecer qué aspectos de la partitura son imprecisos (para eliminar ese perturbador *casi todos* que Marty deslizaba en su afirmación), por qué lo son y en qué medida; ello nos mostrará con claridad cómo la explicación de Rosen, sin ser falsa, es subsidiaria para entender por qué las “notas” de una partitura son intocables.

Recorreremos esta dimensión semántica de la partitura de la mano del que es tal vez el estudio más lúcido y profundo llevado a cabo desde el ámbito filosófico acerca del mundo de los textos musicales: las breves páginas que Nelson Goodman dedica, en el cuarto capítulo de *Los lenguajes del Arte*, a establecer una *teoría de la notación*.

adoptado este punto de vista, hay que retener ciertos rasgos llamados pertinentes; los otros, que no son pertinentes, deben ser debidamente descartados”.

1. Goodman y los sistemas *notacionales*

Para adentrarnos en el mundo terminológico de Goodman es conveniente retroceder hasta sus planteamientos básicos. Su punto de partida es el hecho de que, allí donde las obras artísticas son transitorias o requieren de varias personas para su producción, se precisa de una *notación* para trascender las limitaciones del tiempo y del individuo. Define un *sistema de símbolos* como un organismo compuesto por la correlación entre un *cuerpo simbólico* y un *campo de referencia* que se *ajusta* con él; para que un sistema de símbolos sea plenamente *notacional* es necesario que cumpla con una serie de requisitos sintácticos (es decir, del cuerpo simbólico) y semánticos (del campo de referencia).

Las condiciones sintácticas que Goodman plantea son:

(i) *Disyunción*: todas las inscripciones de un carácter dado deben ser sintácticamente equivalentes (o *caractero-indiferentes*). Esto quiere decir que cada inscripción (cada *ejemplar*, *token*, o *sinsigno* en la terminología de Peirce) posee una indiferencia de carácter respecto a otras inscripciones de ese mismo carácter (en tanto que *tipo* o *legisigno*). Por ejemplo, los caracteres a, a, a, a, A, A, ... (cada uno de ellos *ejemplar* de un *tipo* “a”) son entre sí caractero-indiferentes, pero deben ser caractero-diferentes respecto a cualquier ejemplo de otro carácter. El resultado de esto es que ninguna señal puede pertenecer a más de un carácter y que los caracteres deben ser disjuntos.

(ii) *Diferenciación finita* de los caracteres: supone que una determinada señal pueda ser siempre identificada como perteneciente a un carácter.¹⁶¹

Y las condiciones semánticas:

(i) *No ambigüedad*: “una señal que sea inequívocamente una inscripción de un carácter único será ambigua si posee varios ajustes en diversos momentos o en diversos contextos, lo mismo si sus varios abarques resultan de usos literales

¹⁶¹ “La diferenciación finita ni implica ni viene implicada por un número finito de caracteres. Por una parte, un cuerpo puede proporcionar un número infinito de caracteres finitamente diferenciados, como ocurre en la numeración fraccionaria árabe. Por otra parte, un cuerpo puede consistir en dos caracteres no finitamente diferenciados – supóngase, por ejemplo, que todas las señales inferiores a un centímetro pertenecen a un carácter, y que todas las señales más largas pertenecen al otro” (p. 145).

diferentes o de usos literales y metafóricos diferentes” (p. 156). Un sistema notacional tiene como primera condición el no ser ambiguo, es decir, tiene que tener una dirección de ajuste invariable.

(ii) *Disyunción* semántica: las clases de ajustamiento en que se divide el campo de referencia han de ser disjuntas para impedir que una misma inscripción pueda tener dos ajustes en clases-de-ajustamiento distintas (lo que quiere decir que en un sistema notacional no pueden existir términos mutuamente intersecantes: si el sistema contempla la existencia del término “man”, no puede contener el más específico “englishman”, por citar un ejemplo del propio Goodman). Los caracteres de un sistema notacional deben ser semánticamente segregados.

(iii) *Diferenciación finita* semántica: para cualquier objeto del campo de referencia debe ser posible determinar si se ajusta o no a un determinado carácter.

En resumen,

(...) las propiedades exigidas para un sistema notacional son la no ambigüedad y la disyunción y diferenciación sintáctica y semántica. Un sistema es notacional si, y sólo si, todos los objetos que se ajustan a las inscripciones de un carácter dado pertenecen a la misma clase de ajustamientos y si podemos, teóricamente, determinar que cada señal pertenece a, y que cada objeto se ajusta a las inscripciones de, por lo menos un carácter particular (p.164-5).

Si un sistema es sintáctica y semánticamente denso, será un sistema *analógico*; si es diferenciado sintáctica y semánticamente, será un sistema *digital*. Evidentemente, hay una gran cantidad de sistemas que no pertenecen a ninguno de estos dos tipos:

Cuando un sistema es sintácticamente pero no semánticamente denso, (...) el resultado suele ser o bien un amplio desperdicio, o una amplia redundancia. Cuando un sistema es semánticamente pero no sintácticamente denso, el resultado puede ser insuficiencia o ambigüedad: o bien algunas clases de ajustamiento requeridas se quedan sin nombre o muchas comparten el mismo nombre. (p. 170).

Si la ambigüedad (la multiplicidad de clases de ajustamiento de un carácter) no es admisible, ¿qué ocurre con su contrario, la redundancia? La redundancia, la multiplicidad de caracteres de una misma clase de ajustamiento, es considerada por Goodman como inofensiva, en tanto preservar la identidad del carácter es accesorio frente a la necesidad de preservar la clase de ajustamiento. Esto permite que en un sistema notacional sea posible la sinonimia.

Lo que Goodman llama “sistema notacional” es idéntico a lo que en teoría de la información se conoce como “sistema digital”: una correlación término a término entre elementos de un sistema de la expresión y elementos de un sistema de contenido. Hjelmslev, como ya sabemos, lo llamaría un sistema *conforme*.

2. Notacional y analógico

Por lo que se refiere a su entonación, los sonidos de la música occidental parecen formar un conjunto finito y discreto de realidades acústicas (diferenciación semántica): si así se confirmase, mediante un sistema gráfico también finito y discreto (el pentagrama, las claves, las alteraciones y el signo de nota: diferenciación sintáctica) sería posible hacer un trasvase inequívoco de un mundo a otro. La entonación de los sonidos se reflejaría en la partitura de un modo digital. Veamos de un modo más detallado si efectivamente se cumplen las condiciones prescritas por Goodman:

A/ Condiciones sintácticas. El aspecto más relevante del sistema de líneas y espacios es que posibilita que lo que hemos llamado *signo de nota* goce de disyuntividad en esta dimensión. Puede darse el caso de *ruidos* en el canal de transmisión de la señal (tales como imperfecciones tipográficas o una escritura manuscrita descuidada) que nos hagan dudar sobre si un determinado signo de nota pertenece al dominio de la línea o del espacio; lo que sabremos con seguridad, en virtud de esa disyuntividad sintáctica, es que *no pertenece a ambos*.

B/ Condiciones semánticas. Hemos establecido que el significado de un signo de nota situado en un lugar determinado de un pentagrama dominado por una clave tiene como significado primario, (i) en tanto representación musical abstracta, un *sonido* con una frecuencia precisa dentro de un determinado sistema de afinación; (ii) en tanto instrucciones de cara a la interpretación (y dirigido por tanto a un instrumento determinado), también una tecla del piano, o una cuerda del violín limitada en su extensión por la acción del dedo en un punto del mástil, etc.

En el caso del piano ambos significados coinciden plenamente: el sistema *temperado* ha parcelado el ámbito de la octava en doce entidades discretas, que se corresponden con las doce teclas que el piano posee en ese mismo ámbito. Si cuando pulsamos la tecla *la*³ producimos un sonido con una frecuencia de 440 hercios, tenemos que los sonidos pertinentes en el sistema vecinos de este son al mismo tiempo las teclas vecinas, el *lab* (415'35 Hz) y el *la#* (466'16 Hz): no existe posibilidad de escapar de la entonación prefijada por el afinador en el instrumento, y el sistema es plenamente digital.

Cabría plantearse si la situación es la misma en el caso de las fuentes sonoras sin entonación prefijada como la voz o los instrumentos de arco. Estas son fuentes sonoras *densas*, capaces de producir un número infinito de sonidos entre dos dados: un violinista, al contrario que un pianista, puede producir un número indeterminado de sonidos en ese lapso de 22'16 hz. que existe entre el *la* y el *la#*; dado que el sistema de representación de la entonación musical es idéntico en este aspecto para todos los instrumentos (con lo que, también para las fuentes sonoras densas, cumple con las condiciones sintácticas de Goodman, es decir, es *sintácticamente digital*), tenemos que, si la desviación de un sonido respecto de alguno de estos polos resulta perceptivamente notoria, al no existir realidades sonoras musicalmente pertinentes entre ambos, ese sonido debería ser percibido como *desafinado*. Así, si un violín produjese un sonido con una frecuencia de 458 hz., un oído sensible percibiría tal sonido no como una realidad autónoma y posible sino como un *la#* demasiado bajo, y hablaríamos de *desafinación*. De esta manera, parecería que, en principio, *la no pertenencia de un sonido a una de las unidades del sistema siempre sería percibida como defecto, como error de ejecución*.

Pero en la práctica tenemos la evidencia de que esto no siempre es así: al no estar constreñidos por razones de construcción a la rigidez del sistema temperado, las fuentes sonoras *densas* tienden bien a una afinación *natural* (caso de los cobres de los instrumentos de viento) o bien a una afinación pitagórica, basada en los ciclos de quintas (caso de las cuerdas). En ambos sistemas, *inscripciones* distintas como *Do#* y *Reb* tienen también *ajustes* distintos (el *Do#* estaría más cerca de *Re*, mientras que *Reb* lo estaría de *Do*). Podríamos salvar la dirección de ajuste única si consideramos que una inscripción en una partitura estará normalmente destinada al violín o al piano (o a cualquiera otra fuente sonora), pero no a ambos a la vez; desde este punto de

vista, el hecho de que en un violín dos inscripciones distintas tengan clases de ajustamiento también distintas, mientras que en el piano esas mismas dos inscripciones tienen necesariamente un ajuste único, no tendría repercusión alguna de cara a la notacionalidad del sistema: afectaría exclusivamente al grado de redundancia observable en la escritura destinada a uno y otro instrumento. Pero es muy distinto el hecho, incontestable también, de que un violín o una voz humana pueden traducir una misma inscripción a sonidos distintos sin que esa desviación del canon temperado resulte perceptivamente impertinente; un determinado *Do#* emitido por un violín podrá estar más próximo a *Re* o más próximo a *Do*: en un contexto armónico en el que el papel funcional de ese *Do#* sea el de *sensible* en una tonalidad de *Re*, su aproximación a ese *Re* (su *tónica*) sería no solo posible sino también deseable; esa desviación hacia arriba resultaría, sin embargo, poco conveniente en un contexto armónico distinto, como el de una *7ª disminuida*, que requeriría más bien una desviación en el sentido contrario.

En un estudio clásico, Small (1936) demostró, a partir de ejecuciones violinísticas debidas a grandes virtuosos, que un séptimo grado que desemboca en la tónica era elevado en el 85 por 100 de los casos, mientras que un cuarto grado que desciende al tercero es reducido en el 80 por 100 de los casos.¹⁶² La música tonal se basa en relaciones de reposo o estabilidad frente a otras de tensión, y otras más cuyas funciones son puramente transitivas; dado que las funciones de reposo se corresponden con ciertos grados de la escala (el primero, el quinto y, en menor medida, el tercero) y las de transición con otros (segundo y séptimo, cuarto y sexto), se producirá un fenómeno de atracción por parte de las notas más estables respecto de las más inestables, que serán elevadas o rebajadas según sean más altas o más bajas que la nota estable a la que se dirigen. Dicho de otro modo, “el intervalo formado por las notas transitorias y las notas estables es disminuido por una ligera alteración de las primeras, siguiendo el sentido de las segundas” (Francès et al: 103). Estas desviaciones, en el caso de que fuesen apreciables, no podrían ser calificadas en ningún caso como errores o *desafinación*, sino, a lo sumo, como el paso de una *afinación temperada* a una *afinación natural*. Y este hecho sí que resulta decisivo para la naturaleza notacional del sistema en este tipo de instrumentos: si una misma *inscripción* puede, para un mismo instrumento, presentar ajustes diferentes

¹⁶² Cfr., también para el caso del violín, el interesantísimo análisis que aparece en Colomer (2000).

dependiendo del contexto (en este caso, del contexto armónico dentro del marco tonal), esa inscripción será necesariamente ambigua: no se cumpliría para ella la condición de disyunción semántica. Pero todavía hay más, ya que la frecuencia de un sonido no es estable en todos los momentos de su existencia: cuando se trata de instrumentos de sonidos variables, es posible distinguir entre una fase inicial de ataque, una segunda de transición y una tercera de llegada a un punto de estabilidad en la que se produce el ajuste del tono; por otra parte, fenómenos como el *vibrato* producen una alteración en la frecuencia que puede llegar hasta el semitono. Entonces, la nota musical habría que entenderla como una unidad abstracta en la que se dan un conjunto de alturas diferentes que podrían ser distinguidas en unas condiciones de percepción analítica distintas a las que tienen lugar en la escucha musical. Francès (1985: 99) llama *abstracción notal* al proceso psicológico a consecuencia del cual estas frecuencias distintas son mediadas, separadas de las fases de ataque y de transición, y llevadas finalmente a una identidad común incluso si su altura física es diferente según los instrumentos; se sabe, en efecto, que, comparada a la del piano, la altura de ciertas notas como el *Mi*, el *La* y el *Si* es más elevada en el violín y menos en la trompa.

Sólo podremos aceptar la naturaleza notacional del sistema de representación de la altura musical si la postulamos a partir de un determinado umbral: un *Reb* podrá (o no) estar más cerca de *Do* que un *Do#*, y esa cercanía podrá ser regulada de modo que resulte más o menos estrecha, pero ese *Reb* no podrá nunca llegar a ser *Do*; no podrá superar un determinado límite, un *punto de catástrofe* (Petitot, 1985), ese momento a partir del cual un objeto deja de ser (o de percibirse) como una cosa y pasa a ser (o a ser percibido) como otra.¹⁶³

Cuando nos limitamos al caso específico del piano, el sistema de representación de la altura no es ambiguo (ya que cada elemento del plano de la expresión se corresponde

¹⁶³ Para ser exactos, las fuentes sonoras densas producen básicamente “una modulación periódica de frecuencia alrededor de una línea imaginaria llamada *vibrato de altura*” (Francès et al., 1985: 97), que puede llegar a las dimensiones de un semitono temperado, sin que ello provoque en los oyentes sensación alguna de imperfección. La línea imaginaria que cortaría por su centro la serie de ciclos de este *vibrato* no haría sino denotar una “tendencia general” de altura. Además, las notas no presentan una entonación estable durante toda su duración: Francès trae a colación un trabajo de Seashore “An objective análisis of artistic singing” (*University of Iowa Studies in the Psychology of Music*, 1936, IV, 12-157), donde concluye que el 25 por ciento de las notas del canto no está jamás a la altura exacta según los criterios físicos, el 55 por ciento lo está durante un lapso más o menos grande de su duración y solo el 20 por ciento lo está durante toda su duración; ninguna de estas desviaciones son detectables en las condiciones habituales de percepción, sino únicamente en trabajos de laboratorio.

con un único elemento del plano del contenido, sin ninguna de las restricciones señaladas para los instrumentos de entonación variable); pero sí es redundante, puesto que cada elemento del plano del contenido puede ser expresado por una multiplicidad de elementos del otro plano. Nos encontramos ante una relación *unívoca* pero no *biunívoca*. Un mismo sonido, como hemos visto en 3.1, puede ser representado de siete modos diferentes mediante la combinación pentagrama/claves, y, además, el *temperamento igual* ha determinado para este instrumento la identidad referencial de entidades sintácticamente distintas como *Do#* y *Reb*.¹⁶⁴

Si parece claro que la señalización de la altura de los sonidos en la escritura pianística es un sistema plenamente notacional, resulta igualmente claro que los formados por las indicaciones de *tempo*, de intensidad y de timbre (los que contienen en sus paradigmas caracteres numéricos y alfabéticos) no lo son. Por lo que respecta a la dinámica, no resulta extraño que hasta el s. XVIII no se generalizara el uso de indicaciones en la partitura al respecto. Por un lado, como señala Dorian (1986), la intensidad es un atributo del *carácter* de una determinada música, tan propio e inequívoco que durante mucho tiempo no se consideró necesaria su indicación explícita: “La cólera, el entusiasmo, la felicidad o la sorpresa provocan demostraciones más ruidosas que la ternura, la delicadeza y los niveles más sutiles de la experiencia interna. Lo poderoso exige la mayor intensidad de sonido, y el *fortísimo* surge de ello como un corolario musical” (p. 135). Así, una vez identificado el *afecto* de una determinada pieza, la intensidad apropiada surgía como una consecuencia natural de este. Por otro lado, difícilmente hallaremos una parte de la interpretación musical tan a merced de las condiciones de la escucha como la dinámica; la intensidad es una *sensación*, con lo que se sitúa en el ámbito del oyente y no del productor del sonido. Dart (2002) señala que, si bien desde Perotin (s. XIV) hasta Mozart y Haydn (S. XVIII) la música era cuidadosamente modelada por los compositores en función del entorno acústico al que iba destinada,¹⁶⁵ en los últimos

¹⁶⁴ La identidad referencial de esos dos signos en el piano, pese a su disimilitud sintáctica, nos remiten claramente a la distinción propuesta por Frege entre *Sinn* y *Bedeutung*. Del mismo modo que expresiones como *el lucero del alba* y *el lucero vespertino* no son equivalentes (no tienen el mismo *significado*) a pesar de referirse a un mismo objeto, *Do#* y *Reb* son entidades sintácticas no conmutables, no pueden aparecer en el mismo contexto, pese a que en el piano “son” una misma tecla y, por consiguiente, también un único sonido.

¹⁶⁵ Dart divide de un modo general las acústicas musicales en “resonantes”, “de cámara” y “al aire libre”: “Purcell distinguía el estilo de la música que compuso para la Abadía de Westminster del de la que escribió para la *Chapel Royal*; ambos estilos difieren del de su música escénica, destinada a un

siglos se ha ido perdiendo la sensibilidad de los autores ante este tipo de cuestiones. Sin duda se trata, más que de una falta de sensibilidad, de un profundo cambio tanto de la función social de la música (a partir del siglo XIX raramente se escriben obras destinadas a un lugar concreto, como Bach escribía sus *Cantatas* para la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig o Perotin para *Nôtre Dame* de Paris) como el propio concepto de obra musical. En cualquier caso, la variabilidad actual de los entornos de producción de la música obliga a los intérpretes a ajustar, para una adecuada recepción, los aspectos que tradicionalmente se han asociado al “cómo se dice (entre ellos, el aspecto dinámico). Todo ello hace que resulte absurdo el plantearse siquiera una asociación de las indicaciones de intensidad de una partitura con escalas de sonoridad precisas (disyunción semántica).

3. La densidad semántica de las indicaciones de *tempo*

La apertura del paradigma de los términos lingüísticos que indican el *tempo* imposibilita de entrada el cumplimiento de la condición de diferenciación sintáctica finita; Goodman presenta como ejemplo la nómina de indicaciones temporales que encontró en los programas de una serie de conciertos realizados en el transcurso de un corto festival de verano: hasta veintidós expresiones, simples o compuestas.¹⁶⁶

Incluso si se salvara, por milagro, la no ambigüedad, no se podría salvar la disyunción semántica. Y ya que un tempo puede prescribirse como rápido, o como lento, o como entre rápido y lento, o como entre rápido y entre rápido y lento, y así sucesivamente sin límite, la diferenciación semántica se echa también por la borda (p. 192).

Los términos lingüísticos usados tradicionalmente no determinan la duración exacta de la unidad de tiempo, sino que, a lo sumo, establecen lo que podríamos llamar un “campo de posibilidades” de límites muy imprecisos. Si los límites semánticos de las

entorno completamente “seco”. Las formas que emplearon Mozart y Haydn en su música de cámara son idénticas; pero los detalles del estilo (contrapunto, ornamentación, ritmos, disposición de los acordes y la frecuencia de los cambios de armonía) varían según estuvieran componiendo música de cámara, música de concierto o música al aire libre”. (p 91-92).

¹⁶⁶ Estos términos son: *andante*, *allegro*, *adagio*, *presto*, *allegro vivace*, *allegro assai*, *allegro spiritoso*, *allegro molto*, *allegro non troppo*, *allegro moderato*, *poco allegretto*, *allegretto quasi-minuetto*, *minuetto*, *minuetto con un poco di moto*, *rondó alla Polacca*, *andantino mosso*, *andantino grazioso*, *fantasia*, *affetuoso e sostenuto*, *moderato e amabile*.

distintas expresiones no están definidos con claridad, lo máximo que estos signos podrán lograr es caracterizar distintas franjas de un cuerpo denso, pero en ningún caso articularlo: las indicaciones verbales de *tempo* no tienen por sí mismas poder para parcelar digitalmente su campo semántico de referencia.

Pero hemos visto que la partitura tiene dos maneras de denotar los aspectos relativos al *tempo* musical: además de los términos de la lengua, se utiliza también el código numérico en las indicaciones metronómicas. El metrónomo es un péndulo invertido accionado por un mecanismo de relojería cuyas oscilaciones se gradúan por medio de un contrapeso móvil, tras el cual se sitúa una tabla numérica (que va actualmente del 40 al 208) que señala el número de oscilaciones por minuto que el mecanismo puede realizar. Así, si colocamos el contrapeso a la altura del nº 60, el péndulo realizará 60 oscilaciones por minuto. De esta manera, si el compositor-codificador establece una equivalencia entre un número de los que se encuentran en el metrónomo y una figura musical, se consigue definir con precisión la duración de los sonidos: una negra ya no será simplemente una magnitud relativa (el doble que una corchea o la mitad de una blanca), sino que, si al comienzo de la partitura vemos la indicación ♩ = 120, sabremos que allí una negra tiene una duración precisa de 0'5 segundos, y, una corchea, de 0'25 segundos. De este modo sí es posible articular el *continuum* temporal en unidades discretas, con lo que se consigue la diferenciación semántica del campo de referencia y, con ello, se convierte en digital la representación musical del *tempo*.

El trasvase de las indicaciones lingüísticas analógicas a señales digitales ha sido un empeño recurrente por parte de los teóricos de la música durante siglos. En los tiempos pre-metronómicos, la referencia para la objetivación del *tempo* era el pulso humano: la coincidencia del latido del corazón con el pulso musical era el llamado *tempo giusto* (tiempo justo). Este principio permite a Joachim Quantz, en su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) establecer un sistema que precisa el valor absoluto de las figuras musicales mediante la vinculación de las indicaciones de movimiento con una cadencia de 80 pulsaciones por minuto (“le battement du pouls à la main d'un homme qui se porte bien”).¹⁶⁷ Quantz establece que, en un compás de 4/4, un *Allegro assai* iría a la velocidad de un pulso cada

¹⁶⁷ Capítulo XVII, Sección VI, §47; p. 265 de la primera edición francesa de 1752.

medio compás (equivalente a una indicación metronómica de $\text{♩} = 80$); en un *Allegretto* cada negra ocuparía un pulso ($\text{♩} = 80$), mientras que en un *Adagio cantabile* lo sería cada corchea ($\text{♪} = 80$) y en un *Adagio assai* cada corchea tendría una duración equivalente a dos pulsos ($\text{♪} = 40$). Pero estos valores cambiarían según el compás y las figuras empleadas: en un *Alla breve* las figuras serían el doble de rápidas que en un 4/4, y en un *adagio cantabile* el pulso podrá coincidir con la negra o la corchea dependiendo de cuáles sean las figuras usadas en la voz principal.

El propio Quantz admitía que este sistema solo era aproximado. Y con la llegada del metrónomo tampoco cambiaron mucho las cosas: son numerosísimas las anécdotas sobre cómo los autores se quejaban amargamente de los *tempi* elegidos en muchos casos por los intérpretes hasta que estos les hacían notar que estaban siguiendo escrupulosamente sus propias indicaciones metronómicas. No es de extrañar, así, que en muchos casos los intérpretes no concedan a estas un rango de *fuera directiva* vinculante, al contrario de lo que ocurre con las indicaciones de altura.

A pesar de ello, en ocasiones sí resulta posible postular una delimitación exacta para ciertas expresiones. Rosen (2005) ha demostrado que la indicación *Allegretto* en Beethoven y Brahms puede identificarse con una indicación de metrónomo precisa, es decir, ha conseguido *digitalizar* ese término al menos para unos casos particulares.

Pero incluso una indicación metronómica que podamos considerar plenamente fiable no nos definirá por completo el devenir del pulso musical sino, exclusivamente, el del *tempo* inicial, por cuanto (como hemos visto en 3.2.3), este sufrirá con toda probabilidad diversas modificaciones a lo largo de la obra,¹⁶⁸ y las expresiones lingüísticas que las indican no consiguen mejores resultados que las ya citadas que afectan al *tempo* en general: un *retardando* o un *accelerando*, como un *Allegro* o un *Andante*, pueden realizarse de muchas maneras distintas, con lo que el campo de referencia no estará nunca inequívocamente parcelado. La realidad es que, en la práctica interpretativa, el pulso se modifica sin necesidad de que aparezca en la

¹⁶⁸ En el manuscrito de su canción *Nord oder Süd*, Beethoven dejó escrita la siguiente anotación: “100 según Maelzel. Pero esto es solo aplicable a los primeros compases, ya que el sentimiento tiene también su tempo y éste no puede ser completamente expresado con esa cifra” (citado en Dorian, 1986: 160). Berman (2010) señala cómo la indicación $\text{♩} = 84$ del primer tiempo del *Concierto* op. 54 de R. Schumann nunca es seguida por ningún intérprete más allá de los primeros tres compases.

partitura indicación alguna al respecto. Carl Czerny, el gran codificador de la técnica pianística y de la interpretación de la primera gran edad de oro del piano, señalaba en su *Pianoforte-Schule* (1839) hasta once situaciones en las que resultaría necesario, adecuado o al menos posible realizar una ralentización del pulso:

1. En aquellas notas que supongan la vuelta al tema principal.
2. En aquellas notas que constituyan un pasaje aislado dentro de una melodía.
3. En aquellas notas largas que deben ser tocadas con especial énfasis y que están seguidas por notas cortas.
4. En el paso a un *tempo* diferente o a una frase completamente diferente a la anterior.
5. Inmediatamente delante de un calderón.
6. En el *diminuendo* de un pasaje anterior muy vivo, así como en pasajes brillantes en los que aparece de repente un pasaje suave y delicado.
7. En ornamentaciones consistentes en muchas notas rápidas que no podrían ser encajadas en el *tempo* adecuado.
8. A veces también en un gran *crescendo* de notas especialmente marcadas que llevan a una frase importante o a un final.
9. En frases muy caprichosas y fantásticas, con el fin de acentuar más su carácter.
10. Casi siempre que el compositor haya indicado el pasaje como *espressivo*.
11. Al final de cada uno de los trinos largos con calderón en una cadencia cuando contienen un *diminuendo*, así como en cualquier cadencia suave.¹⁶⁹

Por su parte, Ferguson (2003: 65) señalaba que

(...) el ritmo metronómico raramente es un ideal al que deba aspirarse en una interpretación, salvo casos como las danzas rápidas y las marchas. Casi cualquier otro tipo de música, y especialmente la romántica, “respira” de un modo que le resulta completamente extraño a una máquina.

¹⁶⁹ “a. In jenen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden. b. In jenen Noten, welche zu einem einzelnen Theilchen eines Gesangs führen. c. Bei jenen gehaltenen Noten, welche mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden müssen und nach welchen kurze Noten folgen. d. Bei dem Übergang in ein anderes Zeitmass, oder in einen, vom Vorigen ganz verschiedenen Satz. e. Unmittelbar vor einer Haltung. f. Beim *Diminuendo* einer früher sehr lebhaften Stelle, so wie bei brillanten Passagen, wenn plötzlich ein *piano* und *delicat* vorzutragender Lauf eintritt. g. Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmass hineinzwängen könnte. h. Bisweilen auch in dem starken *crescendo* einer besonders markirten Stelle, die zu einem bedeutenden Satze oder zum Schluss führt. i. Bei sehr launigen, *capriziösen*, und fantastischen Sätzen, um deren *Charakter* desto mehr zu heben. j. Endlich fast stets da, wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat; so wie k. Das Ende eines jeden langen Trillers, welcher eine Haltung und *Cadenz* bildet, und *diminuendo* ist, wie auch jede sanfte *Cadenz* überhaupt.” (Capítulo 3, §25). Agradezco a M^a del Valle Robles su traducción del texto alemán.

Así parecía pensarlo también Clara Schumann, que, en una carta a Brahms, dice, refiriéndose a dos de las obras más emblemáticas de su esposo Robert:

Carnaval y Fantasietücke están por fin de camino a Härtels [el editor], tras varios días de preocupación con el metrónomo. Me compré un reloj con un minuterero, pero, resumiendo, tuve que rendirme. Tenías mucha razón, este trabajo es una auténtica tortura. Hace que uno se desespere. Quien comprenda las obras, las tocará correctamente. Y no es necesario preocuparse por aquellos que no las comprendan”.¹⁷⁰

Ante palabras como estas, poco queda que añadir.

En general, las indicaciones numéricas del *tempo* han ido ganando en fiabilidad a la vez que la música se iba alejando de las características “expresivas” inherentes al sistema tonal, que es tanto como decir desde que va abandonando sus conexiones con el lenguaje hablado. Un compositor como Béla Bartók, con unos principios estéticos ajenos a cualquier referencia lingüística y que concedía una importancia extrema a la precisión del parámetro temporal, añadía con frecuencia a las indicaciones de metrónomo la duración exacta de la obra expresada en minutos y segundos, como un intento desesperado de forzar al intérprete a una exactitud que este no siempre habrá sentido como imperativa al abordar obras de características y autores distintos.

Nos queda por examinar lo relativo a la duración relativa de los sonidos: veamos qué ocurre con las *figuras* musicales.

4. La variabilidad temporal de las figuras musicales

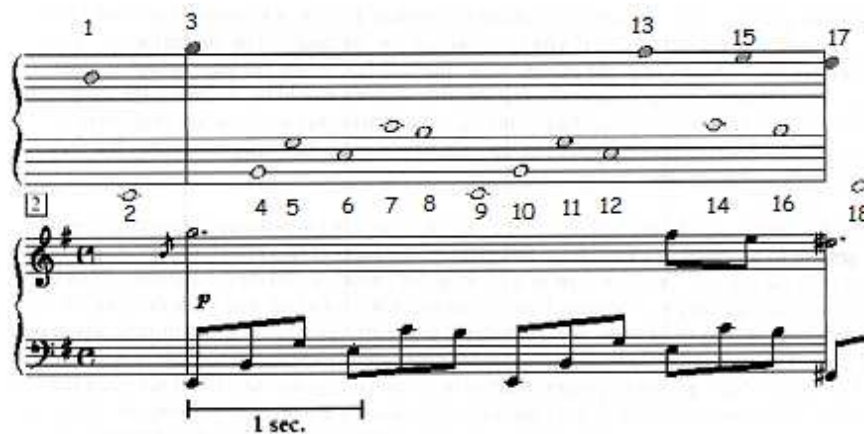
La variabilidad de valores temporales que pueden presentar *figuras* musicales de un mismo rango en una determinada interpretación es un hecho evidente que ha sido repetidamente examinado y, en ocasiones, medido (por ejemplo, Repp, 1998; Colomer, 2000; Nettheim, 2010; Goebel, 2001; Goebel et al. 2009).

Examinemos uno de estos casos. Nettheim ha analizado diversas interpretaciones de un mismo fragmento musical, el inicio del *Nocturno* op. 72 nº 1 de Chopin, y ha conseguido tanto una plasmación analógica – una imagen - como una traducción

¹⁷⁰ Citado en Berman, 2010: 99.

digital – una medición cronométrica – de lo que distintos pianistas realizaban a partir de ese texto.¹⁷¹ Las imágenes son particularmente elocuentes por sí mismas. El pianista polaco Vladimir de Pachmann realizaba así este inicio:¹⁷²

Figura 7.1. Chopin, *Nocturno* en Mim, c. 2, interpretado por V. de Pachmann:



El pentagrama inferior, que reproduce la imagen de una edición impresa, muestra una serie de corcheas que, teóricamente, deberían tener todas ellas la misma duración; esa isocronía ideal teórica se refleja claramente en la partitura, que presenta las distintas figuras en intervalos espaciales regulares.¹⁷³ Pero lo que de Pachmann produce a partir de ese texto, reflejado analógicamente aquí en los dos pentagramas superiores, es algo muy distinto. Las notas de la melodía (destinadas a la mano derecha del pianista, las que aparecen en los pentagramas superiores de cada *sistema*) prácticamente coinciden en el plano vertical en uno y otro caso a excepción de la primera (nº 1). En los dos pentagramas inferiores, destinados a la mano izquierda, se observan sin embargo notorios desajustes. Esto tiene como una de sus consecuencias el que sonidos que, según la partitura, deberían producirse a la vez (2-3, 12-13 y 17-18) no lo hagan; de hecho, algunas de las desviaciones más importantes se producen precisamente entre esos sonidos que deberían ser coincidentes.

¹⁷¹ Los valores cronométricos aparecen presentados en el texto de Nettheim de un modo bastante poco claro, al contrario que las imágenes analógicas, algunas de las cuales reproducimos aquí a modo de ejemplo; no haremos lo mismo con los primeros, que poco clarificarían nuestros argumentos. Sin embargo, para reforzar nuestras tesis, remitimos a Colomer (2000), que, basándose en otros fragmentos musicales, realiza una medición del mismo tipo, y expuesta con la máxima claridad en una serie de cuadros.

¹⁷² CD Dante HPC 056 (1996), grabado en Londres en noviembre de 1927.

¹⁷³ Por lo que nos sirve de guía en este ejemplo para observar los grados de desviación de la regularidad que se producen en la interpretación.

¿Por qué se producen estas anomalías? Hay que empezar descartando el error mecánico: no se trata de que Pachmann “se equivoque” en su interpretación del texto; también descartamos, al menos para las desviaciones más importantes, la idea de que se produzcan de modo no intencionado. Lo que tenemos aquí es el fenómeno conocido con el nombre de *rubato* (literalmente, “robado”), que constituye uno de los capítulos más fascinantes y debatidos de la interpretación musical. Aunque la explicación completa del ejemplo supondría un análisis en profundidad de las características puramente musicales de este inicio del *Nocturno*, algo que escapa al propósito de este trabajo, es necesario comentar una serie de aspectos funcionales, perceptuales y mecánicos que subyacen en la aparentemente inocente serie de doce corcheas encomendadas aquí a la mano izquierda del pianista:

(i) los distintos sonidos que configuran una de las varias líneas sintagmáticas de un hecho musical, que normalmente se expresan en la partitura en forma de una línea discursiva reconocible, no se relacionan necesaria y exclusivamente con aquellos que aparecen en el tiempo (y visualmente en la partitura) como sus vecinos inmediatos, sino que en ocasiones están relacionados (Hjelmslev diría *contraen función*) con otros sonidos, anteriores o posteriores, algunos de los cuales podrían encontrarse muy alejados de ellos tanto temporal – en el discurso musical- como textualmente – en la partitura. El *Mi* (nº 2) con que comienza el discurso de la mano izquierda cumple con la función de marcar el campo tonal de la pieza y es, a la vez, la base armónica del acorde sobre el que se construye toda la realidad musical de ese compás; si bien la continuación temporal y visual de este *Mi* es la corchea siguiente, *Si* (nº 4), su siguiente en el orden estructural y musical no es esa nota, sino el *Fa#* (nº 18) con el que comienza el segundo compás, que coincide con nuestro primer sonido en cuanto a zona y características tímbricas y es también la base de una armonía distinta que se mostrará a lo largo del nuevo acorde desplegado. Una posible explicación a la separación temporal que Pachmann establece entre 2 y 4 sería que esta distancia propiciaría una ruptura de la conexión perceptiva entre esos dos sonidos consecutivos para facilitar así la percepción de la verdadera conexión estructural de 2, la que tiene con el *fa#* (18). Esta hipótesis se ve confirmada al observar cómo en la segunda mitad del compás, que reproduce exactamente lo escrito en la primera, el comportamiento del pianista es totalmente distinto: la enorme distancia que vimos entre 2 y 4 no se vuelve a producir entre 9 y 10; y es que el *Mi* 9 es muy distinto al *Mi* 2 pese a su

similar apariencia. Puesto que ya han sido establecidos tanto el marco tonal como la base armónica de este primer compás, el *Mi* 9 no ha de cumplir con esas labores funcionales, es un simple *mantenerse en lo ya dicho*, con lo que concederle el mismo espacio resultaría redundante, un comportamiento enfático sin motivo y, por consiguiente, un uso del tiempo musical estilísticamente poco recomendable.

(ii) Una segunda causa del alargamiento de ese *Mi* 2 es el evidente interés del pianista por “dejar hueco” para que el comienzo de la melodía, expresada en el pentagrama superior, se produzca en solitario, facilitando así la percepción de su relevancia. Estos “huecos” se reproducen en el acompañamiento cada vez que tiene lugar un sonido en la mano derecha, y se logran mediante el alargamiento de los sonidos (12, 14, 16) que preceden y siguen a los que conforman la melodía. Así, en este caso, es la presencia cotextual de la melodía la causante de que los sonidos del acompañamiento tengan una duración muy superior a sus correspondientes de la primera mitad del compás (6, 7 y 8). La no coincidencia de sonidos que sobre el papel debieran producirse de forma simultánea es generalmente denominada como “*rubato* no sincronizado” (Rowland, 1994; Rosenblum, 1994), aquel que se produce cuando no es el total musical el que presenta una relación de confrontación o desvío respecto de un pulso previamente definido, sino cuando cada línea discursiva (cada *nivel sintagmático*) establece, en función de sus características, su particular manera de fluir en el tiempo, pudiendo llegar a crear un pulso propio no siempre coincidente con los que crean los sonidos que forman los otros niveles discursivos.

(iii) Otras desviaciones del valor exacto de las notas indicado por la partitura que aquí se observan pueden ser consecuencia de factores extramusicales, puramente mecánicos o topológicos, como la magnitud de las distancias a recorrer por parte del instrumentista para llegar en cada momento a las teclas correspondientes según las notas prescritas en el texto. La distancia temporal entre 8 y 9, más allá de posibles razones estructurales que también podrían darse en este punto, es sobre todo achacable al desplazamiento que el brazo del pianista debe realizar para llegar a ese segundo sonido.

El desarrollo de la composición de Chopin lleva a que, unos compases más adelante, se repita el mismo fragmento con solo dos diferencias, íntimamente conectadas entre sí: ahora el matiz es *forte*, y las notas de la melodía, las de la mano derecha, aparecen

dobladas a la octava. Las corcheas de la izquierda no presentan en el texto novedad alguna: pese a ello, la interpretación de Pachmann introduce también en ese nivel variaciones interesantes.

Figura 7.2. Chopin, *Nocturno* en Mim, c. 10, interpretado por V. de Pachmann:

Por lo que respecta a lo realizado por la mano izquierda, si bien en sus aspectos principales es consecuente con lo ya hecho en el inicio, podemos observar una distancia aún mayor entre 11 y 13; este aumento podría venir provocado por la mayor intensidad ahora requerida: el sonido más potente de la melodía necesita de un mayor espacio a su alrededor que ayude a poner de manifiesto su naturaleza enfática.¹⁷⁴ La segunda diferencia importante es que, si antes la asincronía entre 16 y 17 se producía por el retraso de la entrada de la nota del bajo, ahora esta se produce con antelación respecto a la nota de la melodía con la que debería coincidir. Estos nuevos datos nos llevan a dos conclusiones: la primera, que las diferencias en el aspecto dinámico pueden tener repercusiones en el ámbito de la duración (es un caso evidente de esa interdependencia entre los distintos aspectos del hecho sonoro de la que hemos hablado en 4.3); la segunda, ciertamente sorprendente por cuanto resulta por completo ajena a las prescripciones del código, que la duración de los sonidos puede ser un rasgo subsidiario de su función estructural y perceptiva: en ocasiones parece no

¹⁷⁴ Podríamos decir que nuestra percepción utiliza procedimientos metonímicos. El concepto de “volumen” en los objetos remite a la cantidad de espacio que estos ocupan. Cuando decimos que el sonido, que no es un objeto sino una perturbación del medio físico, aumenta o disminuye de volumen hacemos un uso metafórico de ese término. Este trasvase léxico lleva aparejado el de sus características perceptivas.

importar si un sonido se produce antes o después con tal de que su presencia en un cierto punto temporal favorezca una determinada finalidad perceptual y expresiva.

En cuanto a la línea discursiva de la melodía, aparecen ahora unos desajustes que, pese a su similar apariencia respecto de los anteriores, son sustancialmente distintos: los dos sonidos de las octavas (2, 12, 14, 17) no tienen lugar tampoco de modo simultáneo, sino que la nota superior se produce, en un grado mínimo, antes que la inferior (0'03 segundos). Este desfase es tan pequeño que no resulta perceptible como tal para el oído. Los trabajos sobre la biomecánica de la interpretación pianística coinciden en distinguir entre las asincronías que son consecuencia de la acción desfasada del pianista sobre el teclado (*melody lag* o *bass lead*), asincronías conscientes y voluntarias (o al menos postulables como tales, dado que son claramente perceptibles al oído), que suelen producirse entre las dos manos del pianista (como todas las que hemos comentado hasta el momento), y asincronías mucho menores, como estas de las que ahora hablamos, que no superan los 30 ms, no perceptibles directamente por el oído y que suelen aparecer entre sonidos realizados por los distintos dedos de una misma mano. Estas pequeñas diferencias son consecuencia de la distinta respuesta del mecanismo del piano ante modos de pulsación de las teclas diversos. La realidad de la música pianística, que presenta a la vez una pluralidad de eventos sonoros con distintas funciones y con distintos grados de relevancia estructural, hace que constantemente sea necesario poner de especial relieve algunos de ellos respecto de los otros; el pianista necesitará enfatizar ciertas líneas (*melody lead*), y para ello actuará físicamente de una determinada manera que producirá que, aunque sus dedos lleguen a la vez a la superficie de esas distintas teclas que deberían hundirse simultáneamente, lo hagan en cada caso con una distinta posición o con distinta fuerza; el sistema de palancas del instrumento transmitirá estos estímulos diferentes, y se obtendrá como respuesta final una distinta velocidad del macillo en cada caso, con lo que estos llegarán a las cuerdas del instrumento en momentos también distintos (*velocity artifact*). Así, el sonido que queremos destacar sonará algo más fuerte que los otros, pero también sonará *antes que los otros*, y este dato es de gran relevancia de cara a la nitidez de su percepción (Goebel, 2001; Parncutt y Troup, 2003).

5. Los límites del código

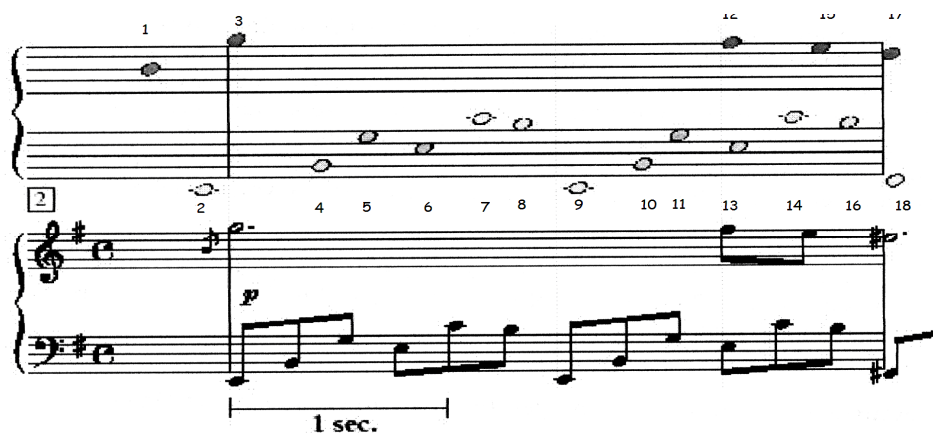
La pregunta evidente es: si los sonidos que constituyen una obra musical contraen diversas funciones y necesitan en muchos casos de una temporalidad que, con relativa independencia de la duración que sus figuras determinan, permita al oyente percibir las características y la naturaleza de sus relaciones estructurales, ¿por qué no precisar esos datos con exactitud, dado que el sistema gráfico (como hemos dicho en 3.2.1) tiene capacidad para hacerlo? Hay al menos tres respuestas, procedentes de perspectivas distintas y complementarias entre sí que pueden arrojar luz sobre esta cuestión.

A). El coste de la emisión. La razón de proporcionalidad que rige en la serie de figuras musicales hace que expresar un sonido que, en la concepción del compositor, precise una duración de $7/5$ en relación al que le precede tenga un coste de codificación enorme en comparación a otro cuya relación sea, por ejemplo, de $2/3$; la diferencia entre ambas magnitudes es solamente de $1/10$. El compositor valorará la relación entre la necesidad de precisión de los valores para el fin estético que pretende y el coste de su codificación, y actuará en consecuencia. Si ciertas diferencias temporales, por pequeñas que sean, resultan fundamentales para la idea estética que el compositor pretende elaborar, sacrificará la economía del mensaje y su claridad gráfica en función de la precisión de la información. Pero también puede optar (y esto es, en muchas etapas históricas de la escritura musical, lo más frecuente) por escribir la grafía más económica y confiar en que el intérprete infiera de otra serie de parámetros la relación temporal adecuada. Resulta sorprendente observar cómo la inmensa mayoría de las grandes creaciones musicales de nuestra cultura vienen expresadas mediante partituras que muestran un número muy reducido de valores temporales distintos, valores, además, que suelen ser expresables por medio de relaciones matemáticas muy simples.

B). En muchos casos, al margen de lo costoso que pueda resultar reflejar unas duraciones que no se ajusten con exactitud a los niveles métricos que corresponden a las figuras musicales, es que *no existe un único punto temporal en el que la presencia de ese sonido sea pertinente de cara a una determinada función.*

Volvamos a Nettheim para observar ahora los resultados obtenidos al analizar lo realizado en el mismo *Nocturno* por otros intérpretes.

Figura 7.3: Chopin, *Nocturno* en Mi m, c. 2, interpretado por A. Rubinstein.



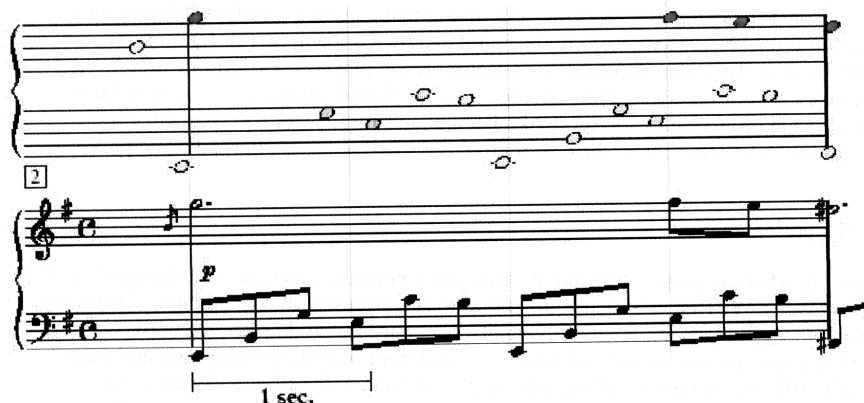
La interpretación de Artur Rubinstein¹⁷⁵ coincide con la de Pachmann en la anticipación de 2 con respecto a 3, aunque la diferencia es aquí mucho menos acusada (0'16 segundos en la medición de Nettheim, frente a 0'37 segundos de asincronía en el caso de Pachmann); pero Rubinstein toca al unísono 12 /13 y 17/18, mientras que Pachmann establecía allí notorios desajustes (0'20 y 0'16 segundos respectivamente).

Vladimir Horowitz¹⁷⁶ produce un desajuste mucho menor entre 2 y 3 (0'09 segundos, muy poco más que el desfase que hemos visto en las octavas de Pachmann: el pianista ucraniano pulsaría las dos teclas prácticamente a la vez, aunque con distinta fuerza); el *Si 4* no aparece registrado, sin duda un error de ejecución; y (como Pachmann, y al contrario que Rubinstein) adelanta 13 con respecto a 12; sin embargo (como Rubinstein y al contrario que Pachmann), toca juntos 17 y 18.

¹⁷⁵ LP EMI Electrola C 187-00 162/63, grabado en abril de 1937.

¹⁷⁶ LP RCA VH 018 (1975), grabado en febrero de 1953.

Figura 7.4: Chopin, *Nocturno* en Mi m, c. 2, interpretado por V. Horowitz.

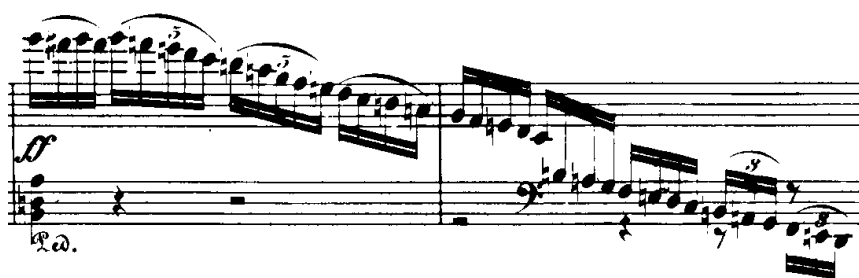


Las diferentes interpretaciones analizadas por Nettheim nos muestran cómo una serie de sonidos consecutivos que en la partitura aparecen expresados mediante figuras teóricamente idénticas pueden tener en la práctica valores cronométricos distintos; esas notas se separan de la duración exacta expresada en la partitura, en ocasiones, para hacer evidente a la percepción la naturaleza estructural de la obra, las conexiones funcionales entre los sonidos, o bien por razones expresivas, del mismo modo que el lenguaje podemos detenernos en una sílaba especialmente significativa; otras veces las diferencias vienen determinadas por cuestiones biomecánicas o topológicas derivadas de la relación texto-instrumento-intérprete. En todos esos casos tenemos que, en un contexto preciso y para un sonido dado, no podrá precisarse una única posición en la que tal sonido necesariamente debería aparecer (de ser así, el sistema gráfico podría precisarla aunque necesitase un sobreesfuerzo en cuanto al coste de la emisión); entonces, existirían infinitas posiciones temporales – dentro de unos límites más o menos precisos- en las que ese sonido podría encontrar acomodo sin que diera la sensación de “impertinencia” en ese contexto musical, lo que significa que la notación de la temporalidad relativa de los sonidos es parcialmente densa. Esos signos serán ambiguos, ya que pueden presentar distintos ajustes en diversos momentos o contextos, y en ningún caso podrá hablarse de traición al texto. Todas las versiones del comienzo del *Nocturno* de Chopin que acabamos de mostrar, diferentes entre sí, son perfectamente plausibles.

C). Esto es así porque, en muchas ocasiones, lo pertinente no es la relación temporal de los sonidos entre sí, sino la simple presencia de una determinada serie de sonidos dentro de una división del pulso musical. En el primer tiempo de su Concierto op. 37,

Beethoven utiliza por dos veces (en los procesos cadenciales con los que concluyen tanto el desarrollo como la reexposición) unos imponentes descensos que nos llevan desde la dominante, desarrollada en la zona más aguda del teclado, a la tónica, en la zona más grave. El efecto musical que este movimiento provoca en el oyente no es el de una serie de sonidos distintos dispuestos sucesivamente en la línea del tiempo según una determinada proporción, sino (siguiendo a Arnheim) el de un único sonido que se precipita desde las alturas por un inexorable efecto gravitatorio.

Figura 7.5. Beethoven, *Concierto para piano nº 3, I*, cadencia final de la reexposición.



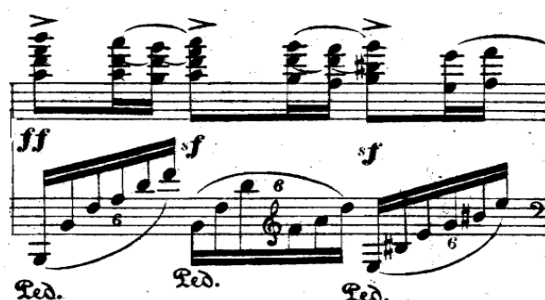
En un contexto tal, resultaría absurdo empeñarse en que los grupos de cinco notas sean algo más rápidos que los grupos de cuatro, aunque menos que el grupo final de seis; lo realmente fundamental es que, en el lapso exacto de esos dos compases, tiene que producirse ese efecto de caída: el pulso deberá mantenerse con precisión para que al final coincida la última nota del piano con la entrada de la orquesta, pero la exactitud o proporcionalidad de los valores más pequeños carece por completo de relevancia; en todo caso, podría considerarse adecuada una progresiva aceleración en la producción de los sonidos que concuerde con esa característica física propia de los cuerpos sometidos a una caída libre. Esta misma idea la podemos ver con claridad en la interpretación de Arthur Schnabel del *Concierto nº 1 op. 15* del propio Beethoven: en el mismo punto de la obra que en el ejemplo anterior (la cadencia que enlaza el final del desarrollo con la reexposición), la partitura prescribe un descenso de semicorcheas que ocupa un compás y medio; Schnabel retrasa el inicio de ese descenso hasta después de la entrada del bajo en el segundo compás (convirtiendo así la blanca + semicorchea que figura en el texto en un valor superior al de una redonda) con el fin de convertir en un *glissando* rápido con las dos manos lo que debería ser un lento *glissando* de octavas, factible en los pianos de la época de Beethoven pero imposible de conseguir en los instrumentos actuales.

Ejemplo 7.6. Beethoven, *Concierto para piano* nº 1, I, cadencia final de la reexposición.




Un aspecto distinto de la irrelevancia que, en ocasiones, puede presentar la posición temporal de los sonidos por debajo del pulso principal lo tenemos en el ejemplo siguiente. En el punto culminante de su *Triana*, Albéniz diseña para la mano izquierda del pianista una serie de notas muy rápidas que hay que realizar a lo largo de una zona bastante amplia del teclado.

Ejemplo 7.6. Albéniz, *Triana*, c. 68.



Para realizar las seis primeras semicorcheas, el pianista necesitará, en algún momento, cambiar la mano de posición; dada la velocidad del pasaje, ello imposibilitará *de facto* que todas ellas sean iguales; además, no todos los sonidos de ese grupo tienen la misma función y, por tanto, las mismas necesidades expresivas: la primera semicorchea requerirá una mayor duración que las otras en virtud de su importancia estructural (es el soporte armónico y tímbrico de los once sonidos siguientes; su siguiente en el orden estructural será el Mi, la primera semicorchea de la tercera parte); si planteamos para el pasaje una digitación 5-1-5-4-2-1, tal vez la más lógica y natural, la distancia temporal entre la segunda semicorchea y la tercera tendrá que ser amplia también, porque entre ambas tendrá que producirse ese desplazamiento de la mano; tras la última, la mano del pianista deberá volver

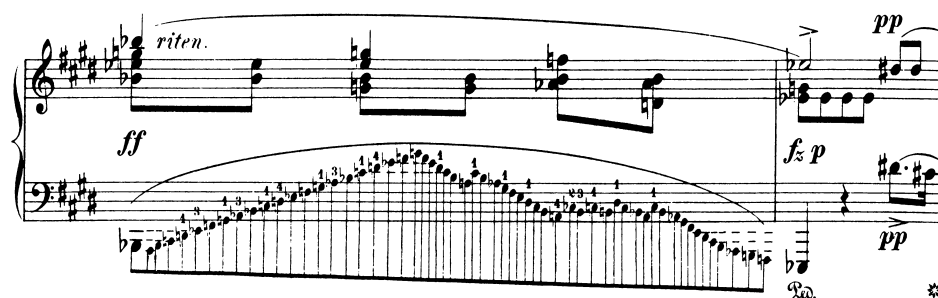
rápidamente a la zona grave para pulsar la primera nota del segundo grupo; así, las tres semicorcheas restantes (nº 3, 4 y 5) se verán necesariamente comprimidas en el tiempo para posibilitar la regularidad del pulso, que aquí sí resulta una exigencia inexcusable por el carácter rítmico del pasaje. Entonces, las seis semicorcheas, teóricamente iguales, que aparecen en la partitura se habrán transformado en algo parecido a .¹⁷⁷

D). Pero, si los puntos anteriores son relevantes, el más determinante sin duda es la realidad de que todo estímulo que llega a nosotros tiende a ser inmediatamente clasificado en categorías ya conocidas: es lo que se llama *percepción categorial*. Los trabajos de psicolingüística demuestran que el ser humano percibe el habla de forma discreta a pesar de que los estímulos lleguen hasta él en forma de *continuum*. Y, a la vez que se produce ese proceso de *discriminación* en unidades categorizadas, tiene lugar otro de *identificación*, de tal modo que “cuando dos estímulos físicos diferentes representan dos fonemas distintos son perfectamente diferenciados en los tests de discriminación; mientras que si los dos estímulos físicos distintos representan el mismo fonema, entonces no se suele distinguir entre ellos” (Martínez Celdrán, 1993). Chopin no se habrá planteado siquiera la posibilidad de expresar mediante figuras diferentes las diferencias de duración de los sonidos de la mano izquierda de su *Nocturno* simplemente porque, en relación con los niveles métricos de la obra y la indicación de compás, categorialmente todos esos sonidos son “corcheas de tresillo”; y también el oyente percibirá esos sonidos de diferentes duraciones como elementos de una misma categoría métrica (lo cual no quiere decir en absoluto que no sea sensible a las diferencias que se producen en distintas interpretaciones, del mismo modo que quien oye una misma palabra dicha por personas diferentes cataloga como *la misma palabra* dos realidades fónicas que percibe claramente como diferentes, y con independencia de que esas diferencias puedan proporcionar datos de otro nivel: si el hablante es hombre o mujer, si pregunta o afirma, si está enfadado o alegre, etc.).

¹⁷⁷ Por supuesto, la elección de digitaciones alternativas daría lugar a variaciones parciales distintas en la parte central de este diseño; en cualquier caso, la igualdad prescrita por el texto no solo resulta prácticamente imposible de conseguir, sino que ni siquiera sería estéticamente aceptable.

De todo lo señalado no cabe sino llegar a una conclusión aparentemente sorprendente: las *figuras* musicales no siempre nos dicen la duración de los sonidos. ¿Qué es, entonces, lo que podemos afirmar que *siempre* nos dicen? Exclusivamente el número de sonidos que entran en cada unidad de pulso. En el capítulo 1 hemos señalado que el pulso es una abstracción inferible a partir de la disposición de los eventos sonoros que una obra presenta, y lo hemos asociado con una regularidad temporal perceptible. Los datos examinados nos llevan a matizar esta idea: el pulso de la música viene dado, efectivamente, por un patrón de regularidades, pero estas regularidades son de otros muchos órdenes además de las que directamente se refieren al aspecto temporal: y son estas otras regularidades las dominantes, las que determinan, y destruyen en ocasiones, la regularidad temporal del pulso. El *Estudio* op. 25 n° 7 de Chopin nos permitirá ver esto con claridad:

Ejemplo 7.7. Chopin, Estudio op. 25 n° 7, c. 27.



Al comienzo del *Estudio*, Chopin presenta un nivel métrico regular de corcheas, por encima y por debajo del cual tienen lugar dos desarrollos melódicos independientes. El pulso es aquí regular, como corresponde a una fase de exposición en la que no se dan eventos particularmente relevantes. Y esta es la estructura métrica que un virtual oyente percibirá desde los primeros compases. Pero, a partir del compás 21, la música comienza a inquietarse: van apareciendo figuraciones cada vez más rápidas que culminan en el c. 27 con un enorme despliegue sonoro en la línea más grave. Ahora, las negras y corcheas de la mano derecha serán necesariamente mucho más lentas que las que aparecieron al principio; sin embargo, nuestro oyente sabrá adaptar la velocidad del pulso al ritmo de aparición de los eventos que ha aprendido a reconocer como los determinantes de la estructura. El pulso, en este punto, se desprende de todo condicionante temporal y queda sujeto exclusivamente a regularidades texturales y estructurales.

¿Todo lo dicho hasta aquí supone que, cuando leemos una partitura, hay que poner sistemáticamente en entredicho la disposición temporal de los eventos que esta nos presenta? La respuesta es: en ciertas ocasiones sí, y en otras no. Si Arnhem tiene razón, la duración de un sonido no es algo así como una de las propiedades que posee un objeto, sino un proceso dinámico, la dirección de una “fuerza”. Entonces, una obra musical no es, esencialmente, una estructura estática de entidades físicas ordenadas de una manera determinada (que es lo que el sistema de representación parece indicar), sino que la partitura nos muestra un determinado *sistema de producción de fuerzas* en el que cada evento, cada uno de los sonidos que producimos, se relaciona tanto con los anteriores y posteriores de su propia línea discursiva como (en el caso del piano y de todos los instrumentos polifónicos, o de aquellos que, siendo esencialmente homofónicos, en ciertos casos pueden simular la existencia de una polifonía) con los sonidos que tienen lugar en las demás líneas que conforman, solidariamente con ella, el conjunto de esa obra musical. La producción de cada nuevo sonido modificará el estado del sistema y condicionará la manera en la que deberemos producir el sonido siguiente, que, a su vez, condicionará la naturaleza “dinámica” de los que vendrán a continuación.

En este sistema de fuerzas en progreso juegan un papel decisivo tanto la intensidad relativa de los sonidos (cuya representación se lleva a cabo en la partitura mediante un sistema que carece de disyuntividad tanto sintáctica como semántica, por lo que sus efectos sobre ese sistema de fuerzas resultará en todos los casos imposible de predecir) como la naturaleza de la contribución de cada uno de ellos al total de la obra, lo que podemos llamar su “función”. Todos estos factores inciden en esa unidad de tiempo, teóricamente estable, en la que se insertan los sonidos con sus diferentes duraciones, que se ve sometida a un conjunto de presiones que pueden llegar a deformarla. Y, según el tipo y el alcance de esa deformación, tendremos una pluralidad de productos finales, todos ellos perceptivamente diversos.

Estas presiones serán muy distintas según el caso. Como producto humano, en la música podremos encontrar un reflejo de todos aquellos estados psicológicos que afloran de un modo paradigmático en la infinita variedad de los usos del lenguaje: no podemos olvidar que el inicio de su camino en la tradición occidental está unido a la prosodia, y muchas obras musicales siguen un *modelo lingüístico*; pero la música también ha sabido *informar* (esto es, ha conseguido dar una determinada forma) a

aquellos aspectos *mecánicos* que forman parte tanto de nuestro ser interior como de nuestra experiencia cotidiana.¹⁷⁸ Si la fuerza que constituye una obra musical se nos aparece como reflejo de un modelo dinámico *mecánico*, se adaptará bien a la rigidez digital del sistema de representación, y el pulso básico de la música podrá mantener su fortaleza, ya que las presiones de sus constituyentes serán básicamente convergentes con sus latidos; en este tipo de obras (o de momentos de una obra), la representación de los valores temporales será digital hasta el punto que puede serlo, teniendo en cuenta que tanto el productor del texto como su receptor se encuentran sujetos a un marco conceptual categorializado y a unos límites en cuanto a su capacidad de discriminación perceptiva. Pero cuando la música se comporta como aquel “lenguaje de los sentimientos” que durante siglos se ha considerado que era su “ser” esencial (o, en otras palabras, cuando su referente es un modelo en último término lingüístico), las cosas son muy diferentes: una *frase*, tanto lingüística como musical, podrá ser dicha más lineal o más enfáticamente; hablaremos más quedo y más despacio cuando hacemos una confidencia que cuando exponemos objetivamente unos hechos; a veces gritaremos y otras suspiraremos, o nos detendremos en un punto que resulte especialmente “significativo” o “expresivo”. Y todo ello podría tener lugar en cada una de las diferentes líneas de discurso que un instrumento polifónico como el piano puede desarrollar simultáneamente. En estas circunstancias, el pulso difícilmente podrá conservar su impasible regularidad, y serán las fuerzas de la expresividad “lingüística” de la música las que determinen cuándo dejamos un “arsis” para entrar en una “thesis”, cuándo y a qué paso el tiempo musical puede seguir fluyendo.

Por eso en determinadas obras, o en determinados momentos de una obra, una interpretación que refleje con exactitud total los valores métricos expresados en la escritura resultará idónea y convincente, mientras que en otros casos, si el intérprete

¹⁷⁸ Estos dos modelos proceden, en último término, de los dos orígenes de la música: la danza y la declamación. La primera necesita de patrones métricos bastante precisos y constantes; la segunda, en principio, no necesita más distinción que la existente entre vocales (o sílabas) largas y breves (o tónicas y átonas). La plasmación musical de esta realidad se reduciría simplemente a la diferencia entre sonidos largos/cortos, sin que la precisión exacta de esa relación sea, en principio, inexcusable. No son los únicos modelos que una obra musical puede seguir: otro muy utilizado sería el de la descripción de hechos naturales o de acontecimientos, mediante la imitación de las características sonoras que, natural o convencionalmente, aparecen asociadas a ellos. Fuera ya del ámbito de la escritura ortocrónica, la música ha sabido responder también a otros tipos de *fuerzas* como el desorden (Ligeti), el caos (Xennakis) o el azar (Cage).

procede de esa manera, será tachado de “frío” o “inexpresivo”, y la versión que elabora de “maquinal” o “estilísticamente inaceptable”; y ello será porque en ocasiones el *continuum* temporal habrá sido plenamente “digitalizado” o “discrecionalizado”¹⁷⁹ mientras que en otras el campo de referencia funcionará como realidad parcialmente *densa*.

Volvamos al texto de Goodman: la conclusión final a la que este llega es que

(...) el corpus principal de los caracteres particularmente musicales del sistema aparece, globalmente, cumpliendo tanto las condiciones semánticas como las sintácticas de la notación. No puede decirse lo mismo de todos los caracteres numéricos y alfabéticos que se dan también en las partituras” (p. 190).

Cuando Goodman habla de los “caracteres particularmente musicales” se está refiriendo sin duda a los sistemas de entonación y duración relativa. En virtud de los datos expuestos, no podemos estar plenamente de acuerdo con estas conclusiones: sólo en el caso de los instrumentos de entonación prefijada puede hablarse en rigor de *notacionalidad* en la indicación de la altura de los sonidos. Estamos, a pesar de ello, dispuestos a aceptar la naturaleza notacional de la altura como una característica general de todo hecho musical en nuestro ámbito, por cuanto las desviaciones de la entonación que hemos señalado no son, normalmente, perceptivamente identificables como tales; pero, por lo que se refiere a la duración relativa de los sonidos, su relativa variabilidad (fruto de las distintas *funciones* que un sonido puede protagonizar en el entramado melódico-armónico) se nos aparece, junto con el manejo de los *tempi* y la configuración dinámica general de la obra, una de las principales herramientas puestas a disposición de la creatividad del intérprete y, a la vez, una de las mayores fuentes de goce estético por parte de los oyentes. Por su medio se consigue que pueda aparecer como nueva la escucha de una obra cuya configuración general sea ya perfectamente conocida.

La duración relativa de los sonidos no es, pues, un sistema digital (como pensaba Goodman), aunque sí *digitalizable*: no solo porque cumple con los requisitos sintácticos requeridos por un sistema notacional, sino porque cualquier grado de precisión en la referencia que sea requerido es teóricamente alcanzable mediante la

¹⁷⁹ Eco diría que el mundo que esa partitura expresa ha sido modelado por el código, el compositor “es hablado por las reglas de los signos que utiliza” (1973: 166).

combinación de los elementos del *corpus* sígnico. Pero, por algunas de las razones que ya hemos comentado y por otras que aparecerán en la tercera parte del trabajo, esa relación *término a término* entre elementos de la expresión y elementos del contenido, característica de los sistemas digitales, no es un hecho real, y es muy lógico que así suceda.

8. PRIMERAS CONCLUSIONES

Más nos valdría confesar que no sabemos gran cosa de la música.

P. Schaeffer.

1) La finalidad de esta segunda parte del trabajo era, en último término, ofrecer las razones que, a nuestro juicio, justificarían la viabilidad (y, por qué no, también la conveniencia) de una visión pragmática de los textos pianísticos. Según nuestros planteamientos, ello se lograría si pudiéramos poner en evidencia que una perspectiva que examine la realidad de los textos concretos – y no solo la realidad abstracta del código- sería capaz de aportar algo nuevo de cara a la comprensión de los procesos de comunicación de las ideas musicales. Si, intuitivamente, parece poco operativo plantear una pragmática de la comunicación en Morse o de la que se establece por medio del lenguaje simbólico de las matemáticas, ello es simplemente porque esa perspectiva no añadiría nada al conocimiento que ya proporciona la mera descripción gramatical de esos códigos. Si, en un sistema de significación dado, cada señal se corresponde con una única entidad de contenido y, a la inversa, toda entidad de contenido puede ser expresada por medio de una (y solo una) entidad de la expresión, nos encontramos ante un sistema totalmente digital (que sería *notacional*, en términos de Goodman, y *conforme* según Hjelmslev); ese carácter notacional no se perdería en el caso de un sistema en el que conceptos simples e inanalizables pudiesen ser expresados por una pluralidad de significantes: sería un sistema inequívoco, aunque redundante; ni tampoco en un sistema en el que vastas porciones de contenido correspondiesen a una sola señal, que podría ser igualmente notacional, aunque ambiguo en este caso. Para que esa mirada desde el lado de los hechos concretos de comunicación resulte productiva de cara a la comprensión de un determinado sistema de significación, parece necesario un margen de variabilidad en

ambos planos, tanto del lado de los elementos que operan como representantes como del lado de aquello que es representado.

(i). En lo que atañe al ámbito del significante, es necesario que haya más de una posibilidad de expresar una determinada entidad del contenido: solo si una entidad del contenido puede ser expresada por medio de significantes distintos (o de un mismo significante que pueda presentar de forma variable alguno de sus aspectos) podrá ser objeto de discusión pragmática, ya que entonces el hecho de que se emplee uno u otro podría, bajo determinadas condiciones, resultar relevante desde el punto de vista de la comunicación. Así, la operatividad de una pragmática de un sistema de comunicación va unida a la posibilidad que ofrezca ese sistema de ser empleado según un *estilo*, tal y como este concepto fue caracterizado por Barthes y Prieto. En definitiva, un sistema sónico solo requerirá (admitiendo el *principio de simplicidad* de Hjelmslev) de la dimensión pragmática si es redundante.

(ii). En cuanto a los requisitos de lo representado, es necesario que su realidad no sea totalmente recogida por alguno de los signos del código, que el campo semántico de alguno de ellos no agote la totalidad de los aspectos que lo representado puede ofrecer. En nuestro caso, tenemos que toda realidad musical es densa, es decir, inagotable en su descripción; entonces, si toda diferencia perceptible entre dos ejemplares de una misma “obra” es una diferencia pertinente (ver Goodman), siempre podremos hallar aspectos susceptibles de ser tenidos en cuenta de cara a su inclusión en una descripción de esa realidad, bien entendido que después de ser sometidos a una reducción categorial.

Estos dos requisitos resultan aparentemente contradictorios entre sí. Por un lado, exigimos la posibilidad de que una misma cosa pueda “ser dicha” por medio de diferentes términos (lo que supone, en palabras de Eco, que debe existir, al menos en algún nivel, más *res extensa* que *res cogitans*), y a la vez pedimos que la expresión no agote todas las posibilidades de lo representado (con lo que la *res cogitans* debe poseer un conjunto de características que sobrepasen lo denotado por la *res extensa*). Pero no hay tal contradicción. Nuestro segundo requisito solo exige que no tengamos un término distinto para cada realidad específica, es decir, se necesita que el sistema de significación opere por medio de *generalia*, de entidades abstractas o *tipos* capaces de acoger realidades que puedan ser muy distintas desde cualquier punto de

vista que no sea específicamente el que ese tipo determina. Entonces es perfectamente compatible el que podamos expresar distintamente algunas realidades con el hecho de que muchas de esas realidades sean expresables mediante un mismo *tipo expresivo*, aunque cada una de ellas posea una infinidad de características particulares que, aunque resulten indiferentes desde el punto de vista de ese tipo expresivo, seguirán siendo potencialmente expresables de uno u otro modo (parafraseando a Hjelmslev, podríamos decir que la *materia* siempre está disponible para convertirse en *sustancia* de una nueva *forma*).

2) Por lo que respecta a la redundancia que, a distintos niveles, presenta el código gráfico de la música, su evidencia es una de las principales conclusiones que es posible extraer tanto del análisis morfológico realizado en el capítulo 3 como, ya en un nivel textual, de la explicación de la partitura como índice llevada a cabo en el 6. La posibilidad de “decir lo mismo” de diferentes maneras la hemos encontrado tanto en el sistema de representación de la altura de los sonidos como en el de la duración relativa. Recordemos que, respecto del primero, podemos representar una misma entonación

- por medio de diferentes claves;
- dentro del radio de acción de una misma clave, usando o no el sistema de cambio de octava;
- un mismo sonido del piano puede corresponder a entidades sintácticamente diferentes dentro del sistema tonal y, en consecuencia, puede figurar en el texto bajo la forma de notas también diferentes.

En el de la duración, hemos visto que solo una de las *figuras musicales* presenta una forma invariable, la *redonda*, ya que es la única que posee un solo rasgo gráfico; respecto de las demás:

- las distintas figuras musicales pueden sumarse unas a otras de dos maneras diferentes y no totalmente excluyentes unas respecto de las otras; entonces, una misma duración relativa será siempre expresable de maneras distintas: una negra podrá aparecer como tal o bien como

la suma de dos corcheas; un valor ternario puede ser representado mediante una figura con puntillo o con una figura (de división binaria) ligada a otra figura también binaria que represente la mitad del valor de la primera, etc.

- las plicas pueden conectarse a la cabeza de la nota en distintos puntos y con distintas direcciones, y los corchetes pueden cerrarse sobre cada una de las plicas en particular o pueden aparecer, convertidos en barras, conectando grupos de notas, y todo ello sin que resulte afectado su valor *qua* figura.

Además, la combinación de las figuras musicales con las indicaciones de *tempo* posibilita que, teóricamente, cualquier unidad de tiempo objetiva pueda tomarse como equivalente a cualquiera de las figuras musicales del sistema gráfico, con lo que una misma secuencia temporal de sonidos puede aparecer expresada por medio de un número indeterminado de entidades significantes distintas (ver lo dicho referente a las indicaciones de compás en 3.2.2). Por lo que respecta a las indicaciones de intensidad y timbre, la íntima interrelación que existe entre las distintas características de los sonidos permite que, como veremos más adelante, indicaciones que normalmente calificaríamos como tímbricas puedan aparecer bajo la forma de indicaciones de intensidad o de duración, que indicaciones de intensidad se señalen mediante figuras musicales, etc. Por otro lado, lo habitual es que no todas las notas de una partitura aparezcan caracterizadas en cuanto a intensidad y timbre: en estos casos, al menos teóricamente, es lícito suponer que una nota que en la partitura solo aparece caracterizada en cuanto a su altura y su duración deberá acoger en su campo de referencia, en tanto que *señal*, todas las posibilidades tímbricas y dinámicas que en ella puedan darse en una interpretación.

Veamos un ejemplo que puede aclarar todo lo dicho hasta aquí: Robert Schumann realizó en 1850 una profunda revisión de sus *Impromptus op. 5*, escritos 18 años antes; la pieza que en la primera versión ocupaba el número 6 (número 5 en la de 1850) sufrió en esa revisión una curiosa metamorfosis. Si comparamos los dos momentos iniciales,

Ejemplo 8.1a. R. Schumann: *Impromptus* op. 5. Editados por Clara Wieck (1832):

Ejemplo 8.1b. R. Schumann: *Impromptus* op.5. Publicados por F. Hofmeister, Leipzig (1850).

notaremos importantes diferencias en su forma gráfica: varían las figuras de duración, el tipo de compás (y, por tanto, el número de estos) y las indicaciones de *tempo*; la primera versión prescribe ciertos aspectos dinámicos que no aparecen en la segunda, y en esta, por el contrario, hay unas indicaciones de pedal no presentes en la primera: cada una de ellas es más explícita que la otra en algún aspecto, sin que esto suponga contradicción alguna entre ellas. En la primera versión aparecen desde el principio en el pentagrama superior dos niveles discursivos, y todas las plicas del motivo rítmico que protagoniza uno de ellos descienden respecto de la cabeza de la nota; el primer compás de la versión de 1850 solo refleja uno de esos niveles (el otro solo aparecerá en el segundo compás), y las plicas son ascendentes, de acuerdo con las normas ortográficas, aunque en contraste con lo que ocurrirá con la grafía de esa voz en los compases siguientes.

A pesar de este gran número de diferencias, (a) en tanto que las relaciones de valor entre unos sonidos y otros permanecen idénticas, (b) en tanto que estos sonidos, en cuanto a su altura, no han sufrido modificación alguna y, (c) por lo que se refiere a las indicaciones de *tempo*, una es precisa (*digital*) y la otra no (con lo que el campo de referencia de la primera podría ser uno de los puntos posibles del ámbito de

denotación de la segunda), sería muy razonable pensar que la música que ambos textos representan no ha variado en absoluto, es decir, que estas dos formas significantes distintas nos están remitiendo a una misma realidad sonora.

Este ejemplo deja claro cómo, mediante ciertas combinaciones de elementos de los distintos subsistemas sígnicos, podemos conseguir distintos significantes con un mismo campo de referencia, es decir, podemos crear formas significantes sinónimas.

3) En lo referente al contenido, hemos visto (capítulo 1) que los cuatro rasgos que conforman la realidad de todo sonido musical (altura, intensidad, duración y timbre) se presentan como *características* de ese sonido, o, lo que es lo mismo, tienen un marcado carácter *adjetivo*. Pero, si todo son cualidades, ¿a qué entidad están referidas? La cultura occidental, de un modo general, ha sustantivado la característica “altura” de los sonidos, ha convertido sus diferentes puntos en *entidades* y les ha puesto un nombre. Ello no es obstáculo para que, en ocasiones, algunas de las características no sustantivadas del sonido puedan aparecer como los aspectos constructivos primarios (ya hemos hablado, en 1.2.2, de la capacidad de caracterización motívica del ritmo, y de la “melodía de timbres”). Culturalmente hemos convenido que dos sonidos con la misma altura, aunque sean diferentes en todos sus otros rasgos, son “el mismo sonido”, pero no ocurre lo mismo a la inversa. Parece evidente que la influencia del lenguaje no ha sido ajena a este sistema conceptual que define la supremacía ontológica de la entonación en el sistema musical: también los fonemas de un lenguaje mantienen su identidad conceptual en el sistema, al margen de cuáles sean en el habla efectiva su duración, su intensidad o ciertos aspectos de su timbre.

Esta es la razón de que, si todo sonido musical debe indicar en el texto su altura, no siempre sea indispensable el que se precisen el resto de sus características (ni siquiera, como vimos en 3.1, las de duración relativa).

Exactamente igual que ocurre en el lenguaje, en tanto que objeto, como realidad densa, cualquier interpretación de una obra musical *muestra* (en el sentido wittgensteiniano del término) mucho más de lo que su partitura *dice* sobre ella. Pero cualquiera de esos aspectos mostrados aunque no “dichos” podría, en un determinado momento, ser considerado por el compositor como pertinente de cara a la identidad

de la obra musical y, en consecuencia, aparecer consignado en la partitura. La frontera entre lo decible y lo indecible es móvil: hemos visto cómo, a lo largo de la historia, los signos del código de la escritura de la música han visto incrementado su número con el objetivo de poder subsumir dentro del campo de lo decible ciertos aspectos de la música que, hasta entonces, solo podían ser mostrados en el momento de la interpretación. Pese a esa ganancia, todavía no es mucho lo que la partitura realmente nos *dice* de la música por medio del valor convencional de los signos del sistema de representación: apenas es capaz de ir más allá de caracterizar, casi siempre parcialmente, sus elementos mínimos, los sonidos individuales.

4) La escritura musical, tal y como se ha realizado durante siglos, nos ofrece, entonces, una representación *limitada* de la música: existen distintos aspectos de una obra musical que no aparecen recogidos (o, al menos, no son agotados) por el texto de la partitura.

LÍMITE 1. *La partitura precisa (cuando lo hace) las características de los sonidos hasta un determinado punto, por debajo del cual, en todos los sistemas de representación, encontramos un más o menos amplio campo de indeterminación (o densidad semántica).*

En tanto que representación, una partitura es el *reflejo categorial* de un objeto musical. La construcción de objetos musicales exige la conceptualización, la *formalización*, de las propiedades del sonido, su conversión en entidades diferenciadas para que puedan convertirse en *materiales* aptos para esa construcción. La reducción a un marco categorial de las diversas propiedades del sonido, que es esencialmente una realidad *densa*, se ha ido llevando a cabo históricamente en la medida y al ritmo en que cada una de ellas iba apareciendo como material constructivo pertinente. Así, hemos visto (cap. 1) cómo históricamente este proceso escalonado ha ocurrido en primer lugar en el ámbito de la entonación, después en el de las relaciones temporales, y por último, y de un modo menos preciso, en el de la intensidad y en el de ciertos aspectos de la sonoridad o de los *modos de producción* del sonido que hemos convenido en calificar como tímbricos.

La categorización de una realidad va necesaria e inmediatamente asociada a la creación de medios para su comunicación: no se puede testar la existencia de una entidad conceptual si no es por medio de sus modos de representación, que, entre otras cosas, posibilitan su comunicación más allá de procedimientos puramente ostensivos, para poder así sobrepasar ese *ámbito manipular* del que hablaba Escarpit (1975). Pensamiento y lenguaje van indisolublemente unidos, desde el *λόγος* griego hasta las *Four incapacities* de Peirce: en términos hjelmslevianos, formarían una *solidaridad*, sin que esté en absoluto clara una primacía ontológica de uno sobre el otro: del mismo modo que Eco afirma repetidamente que *somos hablados por el lenguaje*, en el ámbito musical se puede afirmar que, en la mayoría de los casos, se concibe la música que podemos escribir.

Los distintos *continua* de donde son extraídos los formantes de un sonido han sido segmentados en unidades por el sistema musical solo hasta el punto en que esta división resultaba necesaria en cada momento de cara a la construcción de objetos musicales, de modo que en cada uno de ellos han sido identificados y utilizados en distintas etapas históricas un número también distinto de elementos. Cada uno de estos elementos o unidades se nos aparecen como *generalia*, entidades abstractas o *tipos* que pueden acoger realidades que desde otros puntos de vista (por ejemplo, el estrictamente físico) pueden ser muy distintos: estamos ante el eterno conflicto entre las *ideas* y las *cosas*, ante esa “enfermedad del discurso” de la que el propio Eco hablaba (2000: 32).¹⁸⁰ En cada uno de esos *continua*, las diferencias que quedan por debajo del umbral de segmentación resultan inexpresables por el significante asignado a esa unidad de contenido; entonces, como hemos visto en el capítulo 6, realidades distintas desde muchos puntos de vista pueden concurrir en una misma entidad significativa.¹⁸¹ Pero, además, las fronteras entre unas y otras son en muchos

¹⁸⁰ “Nosotros tenemos pocos nombres y pocas definiciones para una infinitud de cosas individuales. Por lo tanto, el recurso al universal no es una fuerza del pensamiento sino una enfermedad del discurso. El drama es que el hombre habla siempre en general, mientras que las cosas son individuales (...) El lenguaje nombra oscureciendo la insoslayable evidencia de lo individual existente”.

¹⁸¹ Es sabido que Chopin nunca se encontraba satisfecho con la manera en que sus alumnos interpretaban el comienzo de su segundo *Scherzo*. Sin duda al menos muchos de ellos tocarían el pasaje de manera acorde con lo que la partitura prescribía, pero lo que Chopin tenía en la cabeza, lo que esperaba oír, no era una cualquiera de las posibilidades que el texto ofrece, sino exactamente la que él había imaginado. Mientras el alumno tenía presente una *categoría*, Chopin tenía en mente algo mucho más específico, un *objeto*. El desdichado alumno se desesperaría pensando que él estaba haciendo exactamente lo que venía escrito, mientras que el profesor buscaría afanosamente la manera de explicar, mediante el lenguaje o mediante la ostensión, aquello que el código no le permitía

casos tremendamente inestables (entidades de la expresión disyuntas pueden presentar campos de referencia con un ámbito de intersección más o menos amplio porque estos últimos carecen de una similar disyunción semántica), con lo que también una misma realidad podrá ser asignada a significantes distintos.

Ciertas características del contenido no recogidas por un determinado tipo expresivo podrán, sin embargo, ser recogidas por otro tipo expresivo distinto que, añadiéndose al primero, lo precise o complemente. Así, en muchos casos sería posible acercarnos progresivamente a algunas de las características de una entidad sonora determinada, aunque sin llegar nunca a agotarla por completo.

LÍMITE 2. El código escrito que estudiamos representa algunos aspectos de la música, pero no nos dice directamente (casi) nada acerca de la actividad física que el intérprete debe desarrollar para llevar a cabo la ejecución instrumental.

El *corpus* de signos utilizado para describir la música occidental es, en general, único y común para todas las fuentes sonoras utilizadas en ese ámbito: esto significa que está diseñado para expresar algunas de las características de la música en tanto que tal, pero no para referirse a otros muchos aspectos relevantes para la reconstrucción de las obras musicales que son específicos de cada medio instrumental en particular. Pero la partitura es un útil en el sentido de que, como dijimos en el capítulo 2, sirve para una serie de propósitos. Los dos que allí señalamos como más relevantes fueron el *doxológico* o *representativo*, el de dar cuenta de un determinado estado de cosas, y también el *directivo*, por cuanto pretende actuar de diversos modos sobre el receptor. La teoría lingüística de los *actos de habla* postula que el tipo ilocucionario de una preferencia se refleja en su aspecto locucionario; entendemos que la importancia de la dimensión icónica de la ordenación de los signos que hemos descrito en el capítulo 5 y la búsqueda de un funcionamiento indexical de estos (cap. 6) son ya un aspecto de ese reflejo del acto directivo en la partitura.

expresar (o que él no era capaz de expresar por su medio). Del mismo modo, a pesar de las diferencias entre las distintas corcheas de la mano izquierda del inicio del *Nocturno* op. 72 n° 1 que hemos podido ver en las distintas interpretaciones analizadas en el capítulo 7, todas ellas no pueden ser sino corcheas, igual que una misma palabra pronunciada por personas distintas *será la misma palabra* a pesar de todas las diferencias que, como puro hecho sonoro, podamos encontrar entre unas emisiones y otras.

Este iconismo es simplemente una ayuda para captar eficientemente la información ofrecida: las necesidades perceptivas del intérprete, quien tiene que compaginar la lectura del texto con la actividad física necesaria para traducirlo a sonidos, pasan por que sea posible la máxima inmediatez en la captación de la señal; pero, por sí solas, las variables textuales elegidas por su idoneidad icónica no añaden ninguna nueva información. Sin embargo, hay muchos aspectos de la actividad del intérprete frente a un instrumento determinado que carecen de vehículos sígnicos específicos para ser consignados en el texto a pesar de que, si la partitura es también un hecho directivo, esa actividad formará parte necesariamente de la *sustancia del contenido* de los signos, y también podría *mostrarse* en su realidad significante. Una de las tareas que afrontaremos en los capítulos siguientes será ver cómo esto se consigue.

LÍMITE 3. *Los signos del código ofrecen una información insuficiente acerca de la organización formal de la música que representan, y nula acerca de cuáles son sus características estilísticas.*

En la escritura del lenguaje encontramos que todo texto aparece visualmente dividido en párrafos, y las distintas frases separadas por puntos (separación que se manifiesta más claramente por la norma de comenzar cada una de ellas con una letra mayúscula); unidades sintácticas menores pueden ir delimitadas por comas; además, el lenguaje tiene otro tipo de unidades morfológicas de las que la música no dispone, las *palabras*, que se identifican visualmente por estar separadas unas de otras por espacios en blanco. Por insuficiente que esto pueda parecer, es mucho más que lo que nos ofrece una partitura, cuyos elementos gráficos se nos aparecen con una continuidad desconcertante: es cierto que existen algunos signos con funciones de delimitación formal, como las dobles líneas divisorias, o que hablamos cotidianamente de *frases musicales* que muchas veces aparecen reconocibles en el texto gráfico porque las notas que las constituyen están unificadas bajo un arco de ligadura; pero en otras muchas ocasiones nada de esto aparece explícito, y solo será posible reconocer los diferentes niveles estructurales de la música tras un análisis relativamente profundo del texto y la confrontación de los datos observados con un conjunto más o menos amplio de conocimientos previos y esquemas generales aprendidos.

LÍMITE 4. *La partitura no nos ofrece información sobre el papel funcional de los distintos sonidos que representa.*

En una obra musical compleja, habitualmente podremos escuchar cómo ciertos eventos poseen un mayor grado de pregnancia que otros: en una orquesta, percibimos que los sonidos realizados por ciertos instrumentos son *la melodía* (mientras que los secuencias realizadas por otros serán situadas perceptivamente en un nivel distinto), o que cierta estructura rítmica se presenta como *característica* o *definidora* de un determinado pasaje frente a otras relaciones de duración menos caracterizadoras o menos llamativas. Pero si nos asomamos a la partitura orquestal que refleja esa música, la primera sensación es de pérdida casi absoluta: todas las notas se nos muestran iguales, los pentagramas destinados a los distintos instrumentos aparecen en una disposición que es normativa y no dependiente de la relevancia de aquello que se realiza en cada momento. Igual sucede en una partitura pianística: vemos notas dispuestas en diferentes pentagramas, a distintas alturas y con duraciones también diversas, acordes que reúnen tres, cuatro o cinco sonidos, pero el papel que cada una de estas unidades juega en la gran estructura musical solo podremos deducirlo tras una fase de análisis en la que será preciso emplear una serie variable de conocimientos extratextuales, y que puede llegar a ser bastante trabajosa.

LÍMITE 5. *La partitura solo es capaz de reflejar en una pequeña medida lo que podríamos llamar el aspecto “energético” de la música, su realidad como sistema de fuerzas.*

Es sabido que un solo sonido no es música; y que si dos sonidos pueden ser ya el embrión de una obra ¹⁸² no es por lo que son en sí mismos, sino por la relación que se establece entre ellos. A través de las cuatro características físicas que son sus formantes, los sonidos establecen una red de relaciones *dinámicas* (en el sentido de Arnheim), una estructura de fuerzas que puede encontrar su equilibrio de múltiples maneras en función de las características de cada uno de esos componentes en un momento dado. Pero todo ello viene traducido en la partitura en forma de un simple

¹⁸² Como sucede con el primer tiempo de la 4ª *Sinfonía* de Brahms, el de la *Sonata* op. 109 de Beethoven o el de la *Fuga* en Si bemol menor del primer libro de *El Clave bien temperado* de Bach.

sistema de puntos y líneas, poco más que un gráfico, un esquema, que, pese a que pueda ser capaz de sugerir, mediante ciertas estrategias, algunos aspectos de ese sistema de fuerzas (como hemos visto en el capítulo 5), supone en este sentido una insoportable reducción: la partitura hace perder por completo a la música su naturaleza, de tal modo que aquella no puede ocupar el lugar de esta en ningún sentido razonable. El hecho de que los sonidos vengan representados por medio de elementos gráficos individuales favorece una concepción *cósica*, y no *energética*, del hecho musical. Hemos hablado hasta ahora, por simplificar, de “objetos musicales”, pero el hecho de que la música es una pura estructura y no un objeto cerrado y bien definido queda claro cuando vemos que, exactamente igual que una figura geométrica en un plano, puede ser sometida a diversos tipos de homotecias sin que ello produzca una pérdida de identidad: su proyección en el campo de la entonación (por los cambios de diapason, o mediante la transposición de una obra a tonalidades distintas), su expansión o contracción en los de la intensidad o el *tempo*, incluso su completa transformación tímbrica, son hechos que cualquier oyente de música experimenta habitualmente.

Dicho en términos hjelmslevianos: la estabilidad del código de la escritura ortocrónica choca con la variabilidad que a lo largo del tiempo ha afectado tanto al concepto estético de la obra musical como a su *forma* efectiva, e incluso a la *materia* que esa *forma* convierte en *sustancia*. Muchos de los nuevos conceptos musicales que en cada momento histórico se han categorializado han sido, a la vez, dotados de nuevos significantes (las ya citadas ampliaciones del código a lo largo de la historia); pero resulta inevitable que esa ampliación de la *forma del contenido* que históricamente ha afectado a la música occidental haya buscado también en la redundancia del sistema expresivo o en otros aspectos de su *forma de la expresión*, el vehículo para establecer nuevas funciones que permitan comunicar algunas de las nuevas entidades conceptualizadas. Cuando las entidades significantes encargadas de esas nuevas funciones son las mismas que ya aparecían como *funtivos* en relaciones previamente establecidas, lo que ocurre es que un nuevo nivel de significación se

superpone a ese nivel denotativo primario que hemos analizado en los capítulos 3 a 7. Pero, en tanto que ese nivel de significación no siempre se encuentra presente o actualizado, no podemos considerar los nuevos significados como un simple incremento de ítems en algunas de las entradas del diccionario de los signos; no podremos recurrir al código para entender muchos de esos nuevos significados, ya que solo serán detectables por ciertas características del modo en que se presentan los signos en cada realidad comunicativa concreta. Es en este sentido en el que vamos a abordar, a partir de aquí, una serie de cuestiones que atañerían a una visión pragmática del texto musical.

LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA

9. LA PARTITURA DESDE LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA

On peut se demander pourquoi, ce serait tellement plus simple, on ne parle pas, toujours, littéralement. Catherine Kerbrat.¹⁸³

Habíamos abandonado nuestra visión pragmática de la partitura tras situarla dentro de la teoría de los actos de habla en el capítulo 2. Ese modelo, que nos permitió caracterizar los dos propósitos de los textos musicales que articulan básicamente nuestro trabajo, no nos dejó, sin embargo, llegar mucho más lejos; se ha señalado que los teóricos de los actos de habla se han caracterizado por su afán descriptivo, taxonómico; sin embargo, las distintas clasificaciones de actos de habla que desde allí se han propuesto no nos aclaran de un modo suficiente los procedimientos que permiten la comunicación, ni nos dan cuenta de cómo se produce la asignación de sentido a los enunciados del lenguaje.

En los capítulos 3 a 7 hemos intentado mostrar algunos aspectos de cómo esto se lleva a cabo en una partitura musical, limitándonos al caso de su significado sistemático y explícito, aquel que el receptor transfiere convencionalmente a los elementos de un sistema estructurado de grafías que operan como significante. Para ello nos servimos de algunos de los conceptos propios de la tradición estructuralista y de algunos otros que han demostrado resultar operativos en los trabajos sobre la semiótica de las imágenes. Ha llegado el momento de volver a la pragmática en busca de nuevas herramientas para pasar al terreno de aquellos significados que pueden expresarse a través de una partitura de un modo no convencional, ya que los procesos mediante los que esto se logra resultan difícilmente explicables desde las perspectivas más sistemáticas que hasta aquí habíamos adoptado.

¹⁸³ 1977, p. 8.

Las posiciones que la filosofía del lenguaje adoptó en el pasado siglo respecto del problema del significado podrían agruparse, en general, en uno de estos dos bloques: por un lado, el de los que podríamos llamar “teóricos de la intención comunicativa”; por otro, el de los partidarios de una semántica formal.¹⁸⁴ Para los primeros, no se podría explicar adecuadamente la noción de “significado” sin hacer referencia al hecho de que los hablantes tienen ciertas intenciones frente a su auditorio; los significados particulares de palabras y oraciones son, en buena parte, un asunto de reglas y convenciones, pero la naturaleza de tales reglas y convenciones solo puede entenderse en referencia al concepto de “intención comunicativa”. Para los segundos, las reglas sintácticas y semánticas que permiten que exista al menos una cierta regularidad entre lo que la gente quiere comunicar al emitir ciertas oraciones y lo que esas oraciones significan convencionalmente no serían en absoluto reglas *para* comunicar: pueden usarse para ello, pero este uso quedaría fuera de su carácter esencial: la posibilidad de comunicar creencias es una posibilidad secundaria, algo añadido, “un beneficio extra y conceptualmente fuera de contrato que queda completamente al margen de la descripción de lo que es haber dominado las reglas de significación del lenguaje” (Strawson, 2005: 372).

El campo de los significados no explícitos que se dan en la comunicación humana es central para la pragmática lingüística. En este capítulo haremos un recorrido a vista de pájaro por algunos de los planteamientos que la primera de estas dos perspectivas ha aportado al respecto (aunque ese vuelo será en buena parte circular, alrededor de la figura de Grice) y veremos los resultados de su confrontación con un nuevo objeto, el texto pianístico.

1. Descodificación e inferencia

La producción e interpretación de los enunciados del lenguaje humano se han querido explicar durante mucho tiempo como el resultado de procesos de codificación y descodificación: el hablante encontraría una equivalencia entre lo que

¹⁸⁴ Sigo aquí el clarificador resumen que ofrece Strawson en “Significado y verdad” (en Valdés Villanueva, 2005: 356-373).

quiere transmitir (*grosso modo*, el mensaje o contenido) y una serie determinada de señales físicas que serían producidas por él para que el oyente, que conoce esa equivalencia, pudiese acceder al contenido previsto. La lingüística estructural, centrada en los aspectos sistemáticos del lenguaje y apoyada en su concepción de este básicamente como instrumento de comunicación, no puso en entredicho tal modelo. Sin embargo, basta una mirada a lo que ocurre cotidianamente en la actualización del lenguaje por medio del habla para que resulte evidente que no es posible explicar de ese modo muchos de los hechos que protagonizamos habitualmente por su medio.

La idea del lenguaje como código es a la vez fruto y origen de una visión restringida del término “comunicación”, que lo consideraría equivalente a la idea de “transmisión de información”; pero, sin duda, por medio del lenguaje hacemos más cosas:

Es necesario admitir que las relaciones subjetivas inherentes al habla no se limitan a la comunicación considerada en sentido estricto, es decir, al intercambio de conocimientos, sino que, por el contrario, incorporamos en ellas una gran variedad de relaciones interhumanas, a las cuales la lengua proporciona no solo la circunstancia y el medio, sino también el marco institucional, la regla. La lengua ya no es pues únicamente un punto de contacto de los individuos, sino que somete este contacto a unas formas muy determinadas. La lengua ya no es únicamente una condición de la vida social, sino que se transforma en un modo de vida social. Así, pues, ya no definiremos más la lengua según Saussure, como un código, es decir, como un instrumento de comunicación. La consideraremos, por el contrario, como un juego, o, mejor aún, como lo que establece las reglas de un juego, de un juego que se confunde bastante con la existencia cotidiana (Ducrot, 1982: 10).

Ducrot utiliza el concepto de “juego lingüístico”, tomado de Wittgenstein. En efecto, podemos localizar uno de los orígenes de esta nueva perspectiva en el “giro lingüístico” llevado a cabo en las primeras décadas del pasado siglo en el ámbito de la filosofía analítica. Pero su principal desarrollo y las propuestas que siguen siendo la base del actual estado de la cuestión se produjeron algo más tarde, y fueron consecuencia del trabajo de una serie de filósofos de Oxford que elaboraron una línea de pensamiento conocida como la “filosofía del lenguaje ordinario”.

La idea básica que constituye su punto de partida, como ya señalamos (cap. 2), es considerar que el lenguaje está constituido por una serie de acciones racionales; estas acciones se definen como una actividad corporal (en este caso, la emisión de sonidos o la producción de signos gráficos) causada por creencias e intenciones de aquel que

las realiza. Austin se dio cuenta de que ambas cosas, creencias e intenciones, se encuentran en *todas* las preferencias lingüísticas. En su concepción, todas las expresiones lingüísticas poseen características proposicionales, esto es, reflejan lo que podríamos llamar “estados del mundo”; pero además, dado que son entidades por medio de las cuales se llevan a cabo actos racionales (actos que pueden resultar o no *afortunados*, es decir, que pueden lograr o no sus propósitos), poseen además *fuerza* ilocutiva. Si las características proposicionales necesitan atenerse a las convenciones lingüísticas, tanto Austin como Searle vincularon también la *fortuna* del acto lingüístico al cumplimiento de una serie de procedimientos convencionalmente regulados.

Una de las primeras grandes aportaciones de Grice fue poner en entredicho esta última idea: los procesos de comprensión de los enunciados no requieren necesariamente que las acciones que realizamos mediante su emisión estén sometidas a un sistema de convenciones (a un *código*). Por el contrario, Grice señala en “Meaning” que el significado de un signo necesita ser explicado en términos de lo que quienes lo utilizan quieren decir con él en ocasiones particulares:

“A quiso decir_{nn} algo mediante *x*” es (aproximadamente) equivalente a “A tuvo la intención de que la emisión de *x* produjese algún efecto en una audiencia mediante el reconocimiento de su intención” (1957/1991: 488).

Un proceso de este tipo daría lugar a lo que Grice denomina *significado_{nn}* (o *significado no natural*, el más habitual dentro de los enunciados lingüísticos). Para que podamos hablar de significado_{nn} tienen que darse tres condiciones:

- Que exista la intención de significar por parte del emisor (es decir, tiene que tratarse de una acción racional; este criterio permite dejar fuera todos los significados no intencionales, que constituirían hechos de significación naturales, como el del humo respecto de la existencia del fuego).
- Que esa intención de significar sea manifiesta para el oyente.
- Que sea precisamente el reconocimiento por parte del oyente de esa intención del emisor lo que permita el cumplimiento (la *satisfacción*) del acto comunicativo.

En palabras de Searle, “si intento decirle algo a alguien, entonces (...) en cuanto él reconoce que intento decirle algo y qué es precisamente lo que intento decirle, he tenido éxito en decírselo. Además, en tanto él no reconozca que intento decirle algo y qué intento decirle, no tendré un éxito completo en decírselo”;¹⁸⁵ y Récanati añade:

Significar_{mn} algo (...) es significarlo por medio del reconocimiento por parte del receptor de la intención que se tiene de significarle algo; y tener la intención de significar algo, es tener la intención de significarlo mediante el reconocimiento de esta intención (1979: 151).

Como han señalado Sperber y Wilson (1994: 39), la originalidad de Grice no se encuentra en la sugerencia de que la comunicación humana implica el reconocimiento de una intención: eso es simple sentido común; lo realmente importante es la sugerencia de que ese simple reconocimiento pueda ser suficiente: “mientras exista alguna forma de reconocer las intenciones del emisor, entonces la comunicación será posible.” La consecuencia de ello es que, en el caso del lenguaje, es posible encontrar situaciones de comunicación satisfactorias sin necesidad de usar convenciones lingüísticas específicas. Esta es la base de lo que conocemos como “modelo inferencial”, según el cual la comunicación (en sentido amplio) se conseguiría no mediante procesos de codificación/descodificación de mensajes, sino mediante procesos de producción e interpretación de pruebas acerca de las intenciones del emisor: el emisor proporcionaría una serie de indicios acerca de sus intenciones, y el receptor reconocería esas intenciones infiriéndolas a partir de tales indicios (Ibid: 13 y 38).

2. Implicaturas

La ventaja del modelo inferencial sobre el modelo del código es que el primero es mucho más comprehensivo: puede dar cuenta, ahora desde otro punto de vista, tanto de aquellos hechos de comunicación que ya tenían una explicación plausible según este último como de aquellos otros que no lograban encontrar un fácil acomodo en él.

¹⁸⁵ Citado en Récanati, 1979: 151.

Aunque el modelo inferencial ofrecía la posibilidad de dejar de lado por completo la idea de un código y contemplar el hecho comunicativo en su totalidad desde una perspectiva radicalmente nueva, Grice no hace intención alguna de dar ese último paso: por el contrario, en sus siguientes trabajos presenta una serie de conceptos como el de *significado ocasional del hablante*¹⁸⁶ (ya esbozado en “Meaning”, como opuesto a la significación *estándar* de un enunciado) o el de *implicatura conversacional* que suponen, de un modo no del todo tácito, el reconocimiento de que el modelo del código no ha desaparecido. La búsqueda de lo implícito supone conservar la idea de que existe algo que es explícito, algo que los elementos del lenguaje deben señalar de un modo generalmente reconocible y convencionalmente aceptado; y el interés por el significado *ocasional* de las expresiones de un hablante no implica que no se reconozca la existencia de otro significado, que sería el *atemporal*, es decir, el habitual, normativo y compartido. Existiría una noción central, una significación primaria, en contraste con los significados secundarios que derivan de ella (Grice, 1989: 358).¹⁸⁷

Grice subsume todo aquello que pertenece al significado convencional de las oraciones en el ámbito del *decir*, y, frente a esto, introduce, como término técnico, el verbo “implicar” (*implicate*) y los sustantivos “implicatura” (aquello que implica) e *implicatum*, aquello que es implicado, el significado inequívocamente intencional que es posible inferir de lo que se dice. De este modo, las implicaturas se nos aparecen como una dimensión *pragmática* del significado (Reyes: 62), es decir, el objeto específico de este capítulo del estudio de la comunicación humana.

Las implicaturas se caracterizan básicamente porque están directamente conectadas con lo que efectivamente *se dice*. En la concepción de Grice, si esta conexión entre lo que se dice y lo implicado es una derivación del significado convencional del enunciado, se trataría de *implicaturas convencionales*; por el contrario, si lo implicado se deriva de lo dicho por medio de la aplicación de una serie de reglas pragmáticas o “leyes del discurso” que proveen las necesidades básicas del

¹⁸⁶ Esto es, el significado de un término u oración en una *ocasión* particular; este no tiene por qué ser idiosincrásico o anómalo (aunque podría serlo), sino que podría ser coincidente la mayoría de las veces con ese significado estándar, el que presentan esas mismas palabras u oraciones en otras ocasiones. Lo que este concepto supone es colocarse en los hechos del habla y no ya en la lengua.

¹⁸⁷ Esto ha hecho que se considere a Grice como *minimista*, frente a otras teorías del significado de la época como la de Strawson; el *minimismo* postula que la diferencia entre lo que significa lingüísticamente una oración y lo que se dice con ella cuando la proferimos es mínima (Chaves, 2004: 352).

intercambio informativo, determinando así el *sentido* del enunciado, su *fuerza*, aquello que se quiere decir, serían *implicaturas conversacionales*.

2.1. *Implicaturas convencionales*

“En algunos casos, el significado convencional de las palabras usadas determinará qué es lo que se implicó, además de ayudarnos a identificar lo que se dijo” (Grice, 1975: 523-4). Una implicatura convencional sería, entonces, aquella que aparece como consecuencia de un enunciado, derivable mediante inferencia del significado literal de este, y que solo precisa tomar en consideración ese significado literal para llegar a su *implicatum*.

Grice prestó una atención muy escasa a las implicaturas convencionales, posiblemente porque, para él, este concepto afectaba a un tipo poco significativo de casos. El rasgo que personalmente nos parece más destacable de estas implicaturas según la definición propuesta por Grice es que, por un lado, son difícilmente cancelables (por cuanto se derivan *necesariamente* del significado de los términos), pero a la vez, en tanto que aportan significados no estrictamente explícitos, el emisor siempre conserva la posibilidad de negar haber dicho aquello que se deriva *lingüísticamente* (no *lógicamente*) de sus palabras: tenemos a diario decenas de ejemplos de ello en las declaraciones de nuestros políticos.¹⁸⁸

2.2. *Implicaturas no convencionales*

El segundo tipo de *implicaturas* sería el de las *no convencionales*; la diferencia respecto de las primeras sería que, aquí, la derivación de la implicatura “requiere esencialmente utilizar elementos no convencionales, concernientes al contexto de

¹⁸⁸ La distinción entre implicación lógica e implicatura convencional es subrayada por Levinson (1983: 118): “Las implicaturas convencionales son inferencias no condicionadas veritativamente que no se derivan de principios pragmáticos de rango superior como las máximas, sino que simplemente, por convención, están vinculadas a elementos léxicos o expresiones concretas”. Como señaló Strawson como cierre de su artículo “Sobre el referir”: “Ni las reglas aristotélicas ni las russellianas dan cuenta de la lógica exacta de cualquier expresión del lenguaje ordinario, porque el lenguaje ordinario no tiene lógica exacta” (en Valdés, 2005: 84).

uso” (García-Carpintero: 494-5). Grice solo contempla una subclase dentro de este apartado, las *implicaturas conversacionales*. ¿Sería postulable la existencia de otras implicaturas, que fuesen a la vez no *convencionales* y distintas a las *conversacionales*? Grice no dice nada al respecto, aunque, como veremos, otros autores han realizado propuestas sobre cómo rellenar este hueco del modelo.

El principio que sirve de base a estas implicaturas es que aquellos que participan en un intercambio lingüístico tienen un objetivo común, que podríamos caracterizar como un “interés mutuo en la comunicación” (Ibid: 495). Esto supone que cada interlocutor espera del otro un comportamiento que no perjudique a ese interés común. Grice expone esta expectativa en forma de una “máxima”, a la que denomina “Principio Cooperativo”: “Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga” (Ibid: 524). De este principio derivan nueve máximas de cooperación, agrupadas en cuatro categorías: *cantidad* – dar la cantidad de información requerida, ni más ni menos-; *calidad* – no dar información falsa-; *relación* – ser relevantes, ser pertinentes, “ir al grano”-; y *modo* – ser claro y escueto. Una descripción más pormenorizada de estas máximas, sobradamente conocidas, no parece necesaria aquí.¹⁸⁹

Por supuesto, estos requisitos no siempre se cumplen en los intercambios lingüísticos: normalmente esperamos que el significado *ocasional* de las expresiones con las que alguien se dirige a nosotros coincida con su significado *literal*, pero hay ocasiones en las que postular esa coincidencia supondría que se ha vulnerado algunas de estas máximas. El caso que interesa a Grice es aquel en el que la violación de alguna de las máximas no supone, sin embargo, el abandono del Principio Cooperativo: cuando el significado literal de la intervención de uno de los interlocutores choca con alguna de las máximas, y el otro interlocutor carece de razones para pensar que el primero no quiera cumplir con el Principio Cooperativo, pensará que su interlocutor tiene buenas razones para esa vulneración, y buscará una alternativa al significado literal que suponga la preservación de dicho Principio:

¹⁸⁹ Puede acudir al propio texto de Grice (1975/2005: 520-537) o a las magníficas exposiciones de García-Carpintero (1996) o García Suárez (*Modos de significar*, Tecnos, Madrid, 1977).

La idea de Grice es, en resumidas cuentas, que una implicatura conversacional es un significado distinto al convencional que el hablante intenta transmitir con sus palabras, basándose para hacerlo en que la hipótesis de que eso es lo que está haciendo es el único supuesto razonable que permitiría convertir en meramente aparente el conflicto con las máximas conversacionales; mientras que la hipótesis alternativa y más natural de que está dando a sus palabras el significado que convencionalmente tienen provoca un conflicto inexplicable con las máximas de la conversación (García - Carpintero: 497).

Grice plantea una nueva división dentro de este tipo de implicaturas: una implicatura conversacional no tiene que ser necesariamente un hecho particular ligado a un contexto específico; hay expresiones que dan lugar a una determinada implicatura conversacional de un modo general y cotidiano, sin necesidad de que se den circunstancias especiales: son las *implicaturas generalizadas*. Es evidente que son estas las que le interesan, ya que a las otras ni siquiera las provee de un nombre: por analogía, suele hablarse de *implicaturas particularizadas*.

El procedimiento arriba citado de reconocer lo que el emisor quiere comunicar por medio de la formulación por parte del receptor de hipótesis acerca de las intenciones del primero es lo que Peirce había llamado *inferencia abductiva*: “una hipótesis construida sobre la base de premisas inciertas, que exige que sea comprobada por medio de inducciones sucesivas y de controles deductivos” (Eco, 1973: 132).¹⁹⁰ Grice afirma lo mismo cuando señala que una implicatura conversacional debe ser accesible por medio de un procedimiento argumentativo.

¿Cómo distinguir los distintos ámbitos del significado del hablante? ¿Cómo distinguir una implicatura conversacional de una convencional? La accesibilidad por medio de un argumento es la primera de las seis condiciones que habría de cumplir una implicatura conversacional. Las otras cinco son: (i) dado que el hablante puede no seguir el Principio Cooperativo, una implicatura conversacional generalizada puede cancelarse en un caso particular (frente a las *convencionales*, que serían no-cancelables); (ii) el “principio de indesligabilidad”: una implicatura conversacional debe ser “indesligable” (*undettachable*), lo que significa que el uso de cualquier otro

¹⁹⁰ El término *abducción* también lo encontramos en los planteamientos semánticos de Donald Davidson: para Davidson, por encima del código que emisor y receptor se supone que comparten, la interpretación será posible en función de la capacidad del receptor para crear teorías plausibles sobre la intención del emisor. Para una confrontación entre los planteamientos de Peirce y Davidson, vid. Uwe Wirth.

signo con el mismo significado literal que el empleado deberá dar lugar a la misma implicatura. Es decir, la implicatura estaría vinculada con el significado literal de las palabras, y no dependería de su significante; (iii) los *implicata* conversacionales no son parte del significado de las expresiones a cuyo uso se adhieren; (iv) dado que lo que se dice puede ser verdadero y lo que se implica falso, o viceversa, la implicatura no va unida a lo que se dice, sino “al decir lo que se dice expresado de esa manera”; (v) un *implicatum* puede quedar indeterminado si existen varias explicaciones capaces de salvaguardar el Principio Cooperativo (o si no se encuentra ninguna).

La evidencia de que algunos de estos rasgos aparecen en procesos inferenciales de otros tipos hizo que Grice matizase más tarde el alcance de estas reglas, en el sentido de no considerarlas estrictamente como una prueba de la existencia de implicaturas, sino simplemente como un dato que puede favorecer su presencia.

Hasta aquí una visión muy resumida de lo que podríamos denominar *el modelo griceano*. Evidentemente, estos planteamientos no agotan el campo de los significados implícitos (en absoluto era este su objetivo). En efecto, además de *lo que decimos*, que se corresponde convencionalmente con un significado, y de *lo que queremos decir* (la fuerza ilocucionaria, el objeto básico de la pragmática, quien debe proporcionar los principios que permitan explicarla), se encontraría *aquello que decimos sin querer decirlo*. En principio, todo lo que sale fuera del campo de la intencionalidad quedaría fuera del interés de los modelos teóricos que sustentan la concepción clásica de la pragmática (aunque no siempre esté fuera del interés de la pragmática lingüística). Si desde el lado más resueltamente filosófico parece resultar fundamental el hecho de que los significados sean intencionales, desde la orilla lingüística, desde el punto de vista de la explicación de los hechos de comunicación, ello parece ser mucho menos determinante (así ocurre también, como veremos, en el modelo de Sperber y Wilson). La intencionalidad es una propiedad del emisor, mientras que, en la comunicación, la figura del receptor es de una importancia equivalente y, para él, cualquier información que pueda extraer de un enunciado percibido podría ser relevante con independencia de que el emisor tenga intención o no de ofrecerla o sea (o no) consciente de que la está ofreciendo.

En este terreno de *lo dicho sin querer* encontramos, entonces, territorios que la pragmática no contempla, como, por ejemplo, aquellos significados connotados por los rasgos fónicos e idiolectales de una expresión lingüística acerca de aspectos

socioculturales relacionados con el emisor; pero también se encontrarían allí muchos ejemplos de *presuposiciones*, que sí constituyen un capítulo habitual en los estudios de este ámbito; otro concepto, habitual en la pragmática lingüística pero ajeno al modelo griceano, es el de *sobreentendido*. Tal falta de concordancia puede explicarse fácilmente observando cómo ambos conceptos aparecen en los trabajos que adoptan una perspectiva más lingüística que filosófica.¹⁹¹

3. Presuposiciones y sobreentendidos

El concepto de *presuposición*, tal y como suele entenderse, no puede aparecer en el modelo griceano porque su ámbito escapa, al menos en parte, del terreno del *significado no natural* que Grice estableció como punto de partida de este. Sin embargo, no resulta en absoluto extraño que sea una presencia ineludible en la pragmática de tendencia más empírica, la predominante en el ámbito lingüístico, ya que las presuposiciones son sin duda un aspecto fundamental para entender cómo se producen los hechos de comunicación: uno de los supuestos básicos de la economía discursiva es que, cuando comunicamos lingüísticamente un hecho, decimos solo una pequeña parte de la realidad total de ese hecho, aquello que resulta más relevante, mientras que otra serie de datos, menos relevantes, se deducen o están de algún modo incluidos en aquello que decimos. Además, todo enunciado, como producto de un emisor, es resultado del total su conjunto epistémico, y puede contener una infinidad de supuestos de las naturalezas más diversas y conectados más o menos cercanamente con aquello que efectivamente dice.

¹⁹¹ La razón de estos diferentes criterios podría nacer de la diferenciación (que nace precisamente en Grice, y se mantiene y amplía en trabajos posteriores como los de Sperber y Wilson) entre *intención informativa* e *intención comunicativa*. La primera se definiría como el intento de informar al oyente de algo o, más formalmente, la intención de “hacer manifiesto o más manifiesto para el oyente un conjunto de supuestos” (Sperber y Wilson: 77); la segunda se cumpliría al informar al oyente de nuestra intención informativa (esta es, recordemos, la segunda de las condiciones que Grice establecía para los significados no naturales). En el primer caso, el énfasis se sitúa en ese “conjunto de supuestos”, mientras que, en el segundo, el foco apuntaría precisamente a la *intención de comunicar* y a su reconocimiento. La intención comunicativa es la base del *modelo ostensivo-inferencial* de Sperber y Wilson. Sin embargo, cuando nos situamos en el terreno de la transmisión de información, la cuestión de la intencionalidad deja de estar en el centro de la cuestión.

Hay distintas maneras en las que un significado puede venir presupuesto en lo dicho convencionalmente. Una de ellas es que lo implícito sea un presupuesto lógico de lo explícito: si decimos “X había dejado de fumar”, de nuestro enunciado se presupone lógicamente, entre otras cosas, la existencia de X; este tipo de significados inferidos no pueden ser cancelados: ante un enunciado como “X había dejado de fumar, pero X no existe”, nos encontraríamos ante una contradicción lógica.

Otra categoría de presuposiciones se nos aparece cuando es posible derivar el significado de aquello que *se dice* en virtud de la aplicación de alguna de las reglas del intercambio lingüístico, distintas, por un lado, de las lógicas, y distintas también, por otro, de las *conversacionales* (por lo que, por un lado, no serían derivables a partir del contexto y, por otro, tampoco serían cancelables). Partiendo del mismo ejemplo, si lo completamos ahora diciendo “X había dejado de fumar, pero yo no lo creo”, el enunciado no presenta contradicción lógica alguna, ya que el hecho de que X haya dejado de fumar es independiente lógicamente del hecho de que yo lo crea o no. Lo que hay aquí es una *contradicción pragmática*, por cuanto el hablante estaría incumpliendo una de las leyes básicas del discurso, aquella según la cual el hablante se compromete con la veracidad de aquello que asevera (la “regla de sinceridad” de Searle). Pero si quitamos al locutor la responsabilidad de la primera afirmación (“Z dijo que X había dejado de fumar, pero yo no lo creo”), obtendríamos un resultado perfectamente aceptable.

Sin duda las presuposiciones más productivas para la comunicación son estas que se derivan *lingüísticamente* de lo que se dice: con ellas nos encontraríamos muy cerca de las *implicaturas convencionales* de Grice.¹⁹² La convencionalidad de las presuposiciones es un hecho generalmente aceptado: lo único que las separaría del concepto griceano sería su naturaleza intencional, que resulta más que dudosa en el caso de muchos ejemplos de presuposiciones pragmáticas. El receptor solo podría derivar esa intencionalidad si el hecho de la enunciación presentase algún rasgo que

¹⁹² Esto hace que, aunque en general las presuposiciones suelen constituir un capítulo separado del de las implicaturas, Gallardo Paúls las coloque explícitamente dentro del modelo griceano de significado “no natural”, y, concretamente, en el apartado de las *convencionales*. No podríamos catalogar esta postura como ilegítima, básicamente por la vaguedad de la caracterización que nos dejó Grice, aunque parece, a tenor del (único) ejemplo que aportó de estas implicaturas convencionales, que estaba considerando para esta categoría un tipo de casos bastante más específico.

la hiciese autorreflexiva (u *opaca*) en este sentido.¹⁹³ Las presuposiciones pertenecen al ámbito del emisor, mientras que el receptor solo podrá hacer conjeturas sobre la presencia o ausencia de intencionalidad en la comunicación de los contenidos que advierte como presupuestos. Si lo que se considera como fundamentalmente característico de las presuposiciones es el hecho de que se deriven del significado convencional del enunciado, el requisito de la intencionalidad podría dejarse de lado. Así, en la definición propuesta por Kerbrat, no hay referencia alguna a la intencionalidad:

Todas las informaciones que, sin estar abiertamente puestas (es decir, sin constituir en principio el verdadero objeto del mensaje que se transmite), son sin embargo automáticamente entrañadas por la formulación del enunciado en el que se encuentran intrínsecamente inscritas, sea cual sea la especificidad del cuadro enunciativo.¹⁹⁴

Si las presuposiciones pertenecen al ámbito del emisor, los *sobreentendidos* se adscribirían al del receptor. En la literatura pragmática, este concepto se usa con frecuencia en su sentido más general, como un término no marcado, con lo que podría acoger prácticamente a todo el conjunto de los significados implícitos cuando estamos situados en esa perspectiva semasiológica: se convertiría en un sinónimo de “inferencia”. Pero también se han hecho propuestas conceptuales que de cara a su uso en un sentido más restringido. Ducrot, dando un primer paso, afirmaba que mientras “la presuposición es parte integrante del sentido de los enunciados”, el sobreentendido “conciene a la manera en que el destinatario ha de descifrar ese sentido” (1977: 46). Avanzando un paso más, Gallardo Paúls propone completar con los sobreentendidos uno de los huecos del esquema de las implicaturas de Grice. En esta concepción, el sobreentendido, ya como tecnicismo, tendría dos rasgos generales característicos: (i) la no *convencionalidad* y (ii) la no *conversacionalidad*.

(i) Si la inversión semántica que concede valor comunicativo principal al sentido derivado es exclusivamente atribuible al receptor, ello es porque dicho sentido no es un hecho de lengua, no es producto de una convención. Y no lo es porque el

¹⁹³ En el ejemplo de Grice “es un latino, por lo que es muy temperamental”, la autorreflexibilidad del enunciado se muestra explícitamente en la expresión conectiva “por lo que”, que establece una implicación pragmática (y no lógica) entre el ser latino y el ser temperamental.

¹⁹⁴ Catherine Kerbrat – Orecchioni, *L'implicite*, Paris: Armand Colin, 1986. Citado en Gallardo Paúls (1995).

elemento que produce la inferencia del sobreentendido no se encuentra en los significantes, sino en el *sentido* de los enunciados. Además de no-convencional, el sobreentendido es opcional, de ahí que un hablante pueda fracasar si se propone usar este recurso; el oyente, como responsable de su eficacia, podría no captarlo o, aún captándolo, dejarlo pasar, no dándose por enterado; también puede ocurrir que el receptor postule la existencia de un sobreentendido por más que no estuviese en el ánimo del emisor el producirlo (serían los casos de *susceptibilidad*). Otra consecuencia de la no-convencionalidad es la indeterminación del significado: si, de entre los posibles significados sobreentendidos que podría activar cierto enunciado, el receptor selecciona uno que no es el que pretendía el hablante, surgirá el *malentendido*.

En definitiva, lo que permite distinguir el sobreentendido de las implicaciones convencionales (...) es su anclaje indirecto, su origen en el significado y no en el significante, en otras palabras: su no lexicalización. Consecuencia directa de esta no convencionalidad es su adscripción a la actividad receptora, es decir, su carácter adlocutivo. Además, el sobreentendido puede no activarse (opcionalidad) o desbordar por completo la fuerza ilocucionaria real del enunciado (indeterminación).¹⁹⁵

(ii) Los sobreentendidos coinciden con las implicaturas conversacionales en que en ambos se produce una sustitución del significado literal de la expresión, y en que esa sustitución no se produce por un mecanismo convencional. Estas coincidencias han hecho frecuente el que se califiquen como “sobreentendidos” todos los procesos inferenciales que se derivan de la aplicación de las máximas. Pero, según Gallardo, el carácter no-conversacional de los sobreentendidos estaría en que, mientras que una implicatura se desprende de la aplicación de unas máximas compartidas por hablante y oyente, el sobreentendido no parece someterse a ninguna ley general de interpretación. Entonces, es la indiferencia respecto a las máximas de Grice lo que separaría a los sobreentendidos de las implicaturas: las segundas se deducen de la aplicación o violación de ciertas leyes, mientras que los primeros se basan en informaciones previas o en la relación particular entre hablante y oyente. Por ello, mientras que las implicaturas serán inferibles por todo hablante competente, la captación de los sobreentendidos es algo exclusivo de cierto (o ciertos) oyentes.

¹⁹⁵ Gallardo Paúls, 1995.

Estrictamente hablando, el sobreentendido no puede predecirse en ningún caso, porque no obedece ni a las convenciones del código (como la presuposición), ni a las leyes pragmáticas (como las implicaturas). [Ibid.]

Como hemos podido comprobar, estamos muy lejos de un consenso en cuanto al alcance de los conceptos de “presuposición” y “sobreentendido”. Como tantas otras veces, las palabras sirven más a la confusión y la controversia que a la claridad, cuando alguna de ellas se usa como soporte común de concepciones distintas. Parece claro que “presuposición” y “sobreentendido” son conceptos que pertenecen a una línea de pensamiento ajena a la que desembocó en el modelo griceano, y no serían plenamente equivalentes a ninguno de los términos que este modelo presenta en sus nudos a pesar de ciertas coincidencias más o menos importantes. Las propuestas de Gallardo Paúls de completar con ellos el esquema de Grice son sin duda atractivas, pero para conseguirlo se ve obligada a reducir estos términos a un significado técnico mucho más específico, que quizás resulte demasiado distante del habitual. Pero habría otra razón más fundamental para poner en cuestión tal propuesta: aunque basado en la observación del lenguaje, el modelo de Grice presenta la autoconsecuencia propia de un modelo deductivo; categorías como “no convencional + no conversacional”, o la de “no convencional + conversacional + particularizada” surgen de las propias necesidades del modelo, con independencia de que Grice las desarrolle o no, incluso con independencia de que sea posible adscribirles contenido alguno. El completar el modelo con categorías obtenidas inductivamente, a partir de datos empíricos, parece una inconsecuencia metodológica. Como la propia Gallardo reconoce, “las categorías pragmáticas no son tan discretas como a veces deseáramos”.

4. El modelo ostensivo-inferencial

Los trabajos de Sperber y Wilson también tienen como punto de partida los planteamientos griceanos, aunque las correcciones que introducen para paliar algunos de los inconvenientes que, en su opinión, ese modelo presenta llegan a ser de tanto calado que el resultado podría considerarse como un nuevo modelo (o, al menos, un modelo reformulado): el modelo *ostensivo-inferencial*.

El punto de partida de Sperber y Wilson (1994) es que la atención y el pensamiento humanos se dirigen hacia la información que parece relevante. Este último término, que acabamos de usar en su sentido ordinario, adquirirá un sentido técnico en la formulación de estos autores, y con tal sentido se convertirá en un concepto “suficiente en sí mismo para dar cuenta de la interacción entre el significado lingüístico y los factores contextuales en la interpretación de emisiones” (Sperber y Wilson, 2005: 669).

¿Cómo es posible explicar la comunicación humana en un sentido general? Sperber y Wilson contestan, de un modo bastante griceano, que para ello se usan dos sistemas totalmente diferentes: la comunicación codificada y la comunicación inferencial. Parece evidente que, en los procesos comunicativos en general, intervienen mecanismos de ambos tipos (1994: 40 y *passim*), sin que ninguno de ellos pueda ser considerado como un modelo general de la comunicación (aunque el primero de ellos así haya sido concebido durante siglos). Entonces, la idoneidad de uno u otro modelo de cara a la explicación de los distintos hechos de comunicación dependerá, entre otras cosas, de la naturaleza del procedimiento de comunicación empleado: aunque el modelo inferencial (y, por extensión, la perspectiva pragmática) pueda teóricamente acoger a todos los hechos de comunicación, en el caso de aquellos llevados a cabo por medio de sistemas simples y altamente formalizados probablemente no conseguirá obtener un rendimiento explicativo mayor que el que ya proporcionaba el modelo del código; por el contrario, el modelo inferencial se convierte en ineludible cuando se da el caso de procesos de comunicación no dependientes de procedimiento convencional alguno (esto es, que tienen lugar sin necesidad de código).

Por lo que respecta al modelo del código, la hipótesis de que las emisiones lingüísticas son señales que codifican el pensamiento es claramente inadecuada: “existe un vacío entre la representación semántica de las oraciones y los pensamientos realmente comunicados por los enunciados. Este vacío no se llena con más codificación, sino con inferencia (1994: 20). La inferencia sería “un proceso mediante el cual un supuesto se acepta como verdadero o probablemente verdadero basándose en la verdad o probable verdad de otros supuestos” (1994: 90). Ese proceso utiliza como herramienta más importante la deducción. El problema es explicar cómo se consigue “elegir la hipótesis correcta de entre una variedad

indefinida de hipótesis posibles” (1994: 48). Una de las carencias del modelo de Grice es que no puede explicar esto, y no puede hacerlo porque procede *ex post facto*: dada una emisión concreta en un contexto determinado, se limita a argumentar el proceso por el que se llega a una interpretación particular de esa emisión, sin entrar en qué mecanismos han llevado a hacer esa elección, cuando, casi siempre, “también habría sido posible extraer, del mismo conjunto de premisas y utilizando el mismo conjunto de reglas, conclusiones completamente diferentes, que en la práctica no habían sido ni previstas ni extraídas” (1994: 120).

A partir de la distinción (que ya aparecía en Grice, aunque con otra formulación) entre intención comunicativa e intención informativa, surge el modelo *ostensivo-inferencial*. Un proceso de comunicación, desde esta perspectiva, se describiría así:

El emisor produce un estímulo que hace mutuamente manifiesto para sí mismo y para el oyente que, mediante dicho estímulo, el emisor tiene intención de hacer manifiesto o más manifiesto para el oyente un conjunto de supuestos (1994: 83).

Una de las novedades de este planteamiento respecto del de Grice es que plantea la comunicación no como una cuestión de *información comunicada o no comunicada* sino como la *identificación de supuestos más o menos manifiestos*: se trataría de una cuestión de grado. Así, la información vehiculada a través de un código suele estar “fuertemente comunicada”, frente a los supuestos implícitos, más débiles. Pero, con frecuencia, “en la interacción humana la comunicación débil resulta ser suficiente o incluso preferible a las formas de comunicación fuerte” (1994: 79).

El estímulo que produce el emisor constituye una conducta *ostensiva* por su parte; el *principio de relevancia* supone que todo acto de comunicación ostensiva comunica automáticamente una presunción de relevancia. Si la relevancia, como se ha postulado, es una cuestión de grado, una suposición será tanto más relevante en un contexto en la medida en que (i) sus efectos contextuales sean más extensos y (ii) el esfuerzo exigido para procesarla en ese contexto sea menor. El hablante tiene que actuar ostensivamente de modo tal que, de todo el conjunto de supuestos que su actuación puede dar lugar, el que se presente de un modo más accesible al receptor (aquel que requiera menor esfuerzo de procesamiento sin poner en riesgo el efecto alcanzable, es decir, el que se presente mostrando una *relevancia óptima*) sea precisamente el que se quiere comunicar.

En el caso específico de la comunicación verbal (así como en otros sistemas de alcance más restringido, entre los que se encontraría el de la escritura de la música),¹⁹⁶ se ponen en juego tanto procesos basados en la codificación y decodificación como procesos basados en la ostensión y la inferencia. Ambas clases de procesos son perfectamente compatibles: el modelo inferencial puede asumir el principio de que el reconocimiento por parte del receptor de las intenciones del emisor se produzca simplemente porque el primero pone en juego su conocimiento de un conjunto de reglas y convenciones que le ayudan en este propósito.

Las personas que están en posición de comunicar entre ellas suelen compartir una lengua (y varios códigos secundarios); el resultado es que pueden proporcionar pruebas de sus intenciones mucho más sutiles y más fuertes que si no contaran con un código compartido. Por consiguiente, es poco probable que se tomen la molestia de comunicarse inferencialmente sin usar estas poderosas herramientas (Sperber y Wilson, 1994:41- 42).

Aunque esas “poderosas herramientas” raramente resultarán suficientes; la comunicación verbal nunca se alcanza simplemente por medio de la decodificación de señales lingüísticas:

El significado lingüístico de una oración emitida está lejos de codificar lo que el hablante quiere decir: únicamente ayuda al oyente a inferirlo. El resultado de la decodificación es correctamente tratado por el oyente como una prueba de las intenciones del emisor. En otras palabras, un proceso de codificación-descodificación constituye una ayuda para un proceso inferencial (Ibid).¹⁹⁷

Para Sperber y Wilson, los procesos de decodificación lingüística aparecerían como algo distinto del genuino proceso de la comprensión, “como algo que precede al verdadero trabajo de comprender”. Un estímulo lingüístico desencadena un proceso de decodificación reflejo y de carácter automático: en términos de Fodor (1986), funcionaría como un sistema de *aducto*, al igual que ocurre con los estímulos auditivos y visuales. Quien oye cualquier enunciado en una lengua que conoce no

¹⁹⁶ La lista podría resultar bastante amplia: es indudable que, por ejemplo, en el mimo, donde el modo de interpretación de los significantes parecería intuitivamente ser la inferencia, es posible, sin embargo, encontrar *tipos* gestuales altamente codificados.

¹⁹⁷ De ello no puede concluirse de ningún modo que ambos procedimientos puedan ser amalgamados en un único modelo: estos autores sostienen que el pretenderlo sería un error, ya que ambos son “esencialmente diferentes” (p. 41).

puede elegir mantener ese estímulo sonoro como una mera secuencia de sonidos, sino que inmediatamente accede a su representación semántica, incluso si no es consciente de haberlo oído. Entonces, si se entiende la comprensión como el reconocimiento de las intenciones del hablante, el proceso automático de descodificación que desencadena un estímulo lingüístico proporcionaría simplemente “una fuente de hipótesis y evidencias para el segundo proceso de comunicación, el inferencial” (Ibid: 2005: 689).

Estos planteamientos marcan una diferencia importante respecto de aquellos otros que ven el nivel inferencial como algo que está gobernado por una cierta variedad de reglas especializadas que constituyen una especie de ‘módulo’ pragmático. En esta última línea de pensamiento se encontrarían algunos planteamientos del propio Grice. Una diferencia radical entre el principio de relevancia y las máximas conversacionales es que las segundas suponen unas normas que hablante y oyente deben conocer para poder comunicarse adecuadamente; el primero, por el contrario, no tiene por qué ser conocido, sino que funciona *siempre* y de un modo automático: “los comunicadores no ‘siguen’ el principio de relevancia; y no pueden violarlo, incluso si quisieran” (2005: 688).

La tarea de una comprensión inferencial es identificar tanto el contenido explícito de la emisión (sus *explicaturas*), como su contenido implícito (sus *implicaturas*). Respecto de las primeras, la teoría de la relevancia ofrece herramientas para hacerlo, eliminando las posibles ambigüedades, identificando los referentes, y enriqueciendo el esquema conceptual elegido por el receptor como correspondiente al estímulo recibido. Estos procesos podrían proporcionar una variedad de resultados posibles: el principio de relevancia sería el encargado de señalar, de entre ellos, el correcto. Respecto de las segundas, se distingue entre *premisas implicadas* y *conclusiones implicadas*. Las *conclusiones implicadas* se deducen del contenido explícito de una emisión y de su contexto: “lo que hace posible identificar tales conclusiones como implicaturas es que el hablante tiene que haber esperado que el oyente las derive todas, o algunas de ellas, dado que intentaba que su emisión fuese manifiestamente relevante para el oyente” (2005: 690); las *premisas implicadas* son añadidas al contexto por el oyente:

Lo que hace posible identificar tales premisas como implicaturas es que el hablante tiene que haber esperado que el oyente las proporciones todas, o

algunas de ellas, para que sea capaz de deducir las conclusiones implicadas y, por ello, llegue a una interpretación consistente con el principio de relevancia. (Ibid).

A modo de conclusión, vamos a destacar algunos de los aspectos en los que este marco teórico, el modelo ostensivo-inferencial, se separa de los planteamientos de Grice:

- (i) La diferencia de carácter más general es que, mientras Grice parte de una distinción entre lo que se dice y lo que se implica, “el principio de relevancia pretende explicar la comunicación ostensiva en su totalidad, tanto la explícita como la implícita” (1994: 203).
- (ii) Para transmitir una implicatura no es necesario aquí apelar a la violación de ningún principio o máxima pragmática, ni al conocimiento mutuo de regla alguna; el principio de relevancia, que se aplica sin excepción, garantiza esa transmisión sin exigir un grado de cooperación tan elevado entre los interlocutores como en el modelo de Grice.
- (iii) Es un error “la idea de que la pragmática solo debería ocuparse de la recuperación de un conjunto enumerable de supuestos (...) individualmente queridos por el hablante” (1994: 248). Existe un continuo de casos más o menos manifiestamente comunicados; la intención del hablante es ser relevante, y ello es compatible con que algunos de los efectos cognitivos más débiles que produce su conducta ostensiva puedan no ser manifiestamente intencionales.
- (iv) El campo de lo explícito es más amplio en el modelo ostensivo-inferencial que en Grice; el concepto de *explicatura* coloca en este campo no solo los procesos de desambiguación y de localización del referente, sino también el “enriquecimiento pragmático” que una expresión necesita para ser comunicativamente operativa (lo que para Grice se produciría por medio de las *implicaturas convencionales*).
- (v) Este modelo carece de intención taxonómica; en el ámbito de las implicaturas, solo se distingue entre *premisas implicadas* y *conclusiones implicadas* (que podrían ser asimilables a los conceptos de *presuposición* y *sobreentendido* en sus sentidos menos técnico).

Vamos a ver cómo podemos usar estas nuevas herramientas para trabajar en el campo de los textos pianísticos. En los dos puntos siguientes presentaremos, a partir de una serie de dicotomías básicas, una relación de categorías conceptuales que, en nuestra opinión, pueden servir para caracterizar el texto pianístico desde una perspectiva pragmática. Terminaremos proponiendo un esquema provisional explicativo de los procesos de significación que pueden vehicularse por medio de ese texto, esquema que será especificado y completado en nuestros últimos capítulos.

5. Categorías pragmáticas en el texto pianístico

1) *Representativo/directivo*. Habíamos establecido que, cuando en una partitura fuese detectable la dimensión directiva, la dimensión representativa estará subsumida en ella; con esta afirmación queríamos simplemente dejar de manifiesto el hecho trivial de que las instrucciones para la elaboración de un objeto deben incluir una descripción de dicho objeto.

Comentario. Tras lo visto en los capítulos 5 y 6, sabemos que la representación musical no es un capítulo separado de la realidad directiva, sino que este último penetra en el ámbito de la primera de un modo profundo, de modo que las necesidades específicas del receptor del texto de cara a reproducirlo de un modo conveniente se hallan contempladas en gran medida en las propias características – morfológicas, sintácticas y, lógicamente, semánticas – del código convencional que representa a la música. Y sabemos también que la importancia que se ha dado a la ordenación icónica de los signos musicales en las partituras de los últimos siglos se debe precisamente a la necesidad de convertirla en una herramienta útil de cara a su realización por medio de la ejecución instrumental. Una partitura, en su formato habitual, es como es precisamente porque de esa manera es como mejor puede un intérprete acceder a ella para hacerla efectiva al tiempo que la va leyendo, lo que es tanto como decir que supone en sí misma una evidencia de su dimensión directiva. Esta posición, que a nosotros nos parece evidente, choca sin embargo con algunas opiniones muy autorizadas de la musicología actual. Nikolaus Harnoncourt (2006),

recogiendo el dato histórico, irrefutable y plenamente admitido, de que las partituras, en ciertas épocas, representaban más la estructura básica de una obra que su epidermis, su forma final definitiva o las acciones concretas que el intérprete debería realizar para hacerla efectiva, plantea una distinción bastante radical entre la obra musical y su ejecución, sosteniendo la tesis de que, en diversos momentos históricos, la partitura se ha utilizado para representar uno u otro de estos conceptos usando básicamente los *mismos* signos musicales:

1. Es la *obra*, la composición misma la que se escribe; su *reproducción* en detalle no es reconocible a partir de la notación.

2. Es la *ejecución* la que se escribe; de esta manera, la notación es algo así como una serie de *instrucciones para tocar*; no muestra (como en el primer caso) la forma y la estructura de la composición cuya reproducción habría que deducir de otras informaciones, sino que intenta indicar con la mayor exactitud posible la reproducción misma: *así* hay que tocar aquí. La obra toma forma por sí misma en el momento de la ejecución.

En general, la música se ha anotado hasta aproximadamente 1800 según el principio de *obra*, después como indicaciones para la *ejecución*. (pp. 38-9).

Harnoncourt se está refiriendo aquí, con otros términos, a nuestra distinción entre los propósitos representativo y directivo de la partitura, pero, al contrario de lo que nosotros pensamos, al afirmar que una partitura podrá representar bien la obra o bien su ejecución, parece sugerir que no podrá hacer ambas cosas, ya que se trataría de realidades conceptual y cronológicamente distintas. Sin embargo, es una evidencia que en las partituras para teclado de Bach y Händel abundan los pasajes en los que las figuras musicales están agrupadas de un modo tal que indican al intérprete cuáles deben ser tocadas por la mano derecha y cuáles por la izquierda.¹⁹⁸ Y, yendo más atrás en el tiempo, parece de sentido común pensar que los usuarios (sería un contrasentido histórico llamarlos “intérpretes”) de los cantos gregorianos medievales no verían en ellos solo la descripción de una determinada serie de inflexiones melódicas asociadas al texto litúrgico: sin duda encontraban en sus

¹⁹⁸ En el caso de Bach, podemos verlo en el *Preludio* de la *Suite Inglesa* nº 1, en los *Preludios* de las *Partitas* 5 y 6. Ejemplos de este tipo son una presencia constante en la escritura para teclado de la segunda mitad del XVIII (en el capítulo 12 analizaremos los mecanismos mediante los que se consigue la asociación entre ciertas características de la notación y la manera en que el intérprete organiza sus medios físicos en la ejecución). El propio Harnoncourt presenta algunos otros casos de interferencias como el de las tablaturas, que eran, inequívocamente, instrucciones para tocar. No podemos dejar de lado que el contexto en el que estas afirmaciones tan discutibles son realizadas es el de una reivindicación de la idea de que, en el caso de la música antigua, la ausencia de indicaciones sobre algunos aspectos de los sonidos (como la *articulación*, las *dinámicas* o los *tempi*) no significa la inactividad o no pertinencia de dichos aspectos.

páginas de pergamino una guía adecuada – es decir, unas *instrucciones* – sobre aquello que debían realizar. Además, las dimensiones de los textos, perfectamente calculadas de modo que los signos que contienen resulten legibles para los integrantes del coro desde la lejanía de sus sedes, demuestran que quienes los elaboraban tenían en cuenta a aquellos que debían hacerlos efectivos tanto como pueda hacerlo la más cuidada edición de una obra pianística del XIX. En ambos casos se proporcionan *instrucciones* y se tiene en cuenta, conscientemente o no, la necesidad de llevar a cabo lo que allí se indica.

Entonces, más que dos concepciones de la partitura distintas separadas por un punto de *catástrofe*, se trataría de una paulatina evolución sin rupturas dentro de una concepción única, en la que los compositores, por razones que no vienen aquí al caso, han ido indicando aspectos cada vez más precisos de su creación musical; todos los textos seguirían entonces unos mismos principios, y las diferencias que encontramos entre textos de diferentes épocas serían más cuantitativas que cualitativas.

En adelante, asumiremos como nuestro objeto la partitura pianística en tanto que realidad directiva, bien entendido que, para nosotros, la representación musical, tal y como se lleva a cabo en una partitura, sería la primera y más importante serie de *instrucciones* que el intérprete recibe del compositor.

2) *Información musical/cinética*. Como hecho directivo, una partitura ofrecerá información al receptor acerca de los sonidos que conforman la obra musical, sus características y sus relaciones: podemos homologarla al *contenido proposicional* de los enunciados lingüísticos; también podrá informar acerca de los procedimientos a emplear por parte del intérprete para producirlos (lo que sería una manifestación de su *fuerza ilocutiva directiva*). Ya que tales procedimientos consistirán en la manipulación del objeto encargado de producir la realidad sonora, este segundo tipo de informaciones estará formado por *sugerencias al intérprete sobre cómo organizar su comportamiento físico para obtener del instrumento los sonidos deseados*. Nos referiremos a ese comportamiento como “cinético”, con lo que una partitura nos ofrecerá tanto “significados cinéticos” como “significados musicales”. Hay una importante diferencia entre la información de uno u otro tipo: los significantes que ofrecen información específicamente musical son, en general, los mismos con

independencia del medio instrumental al que vayan destinados; los que ofrecen información cinética, en tanto que cada instrumento es distinto de los otros, serán específicos en cada caso (o para cada familia instrumental).

Comentario: Solo unos pocos aspectos del conjunto de la actividad física del intérprete son susceptibles de aparecer como entidades del campo del contenido de una partitura: en el caso del piano, tenemos las digitaciones, el uso de una u otra de las manos del intérprete, algunos tipos de ataque y poco más. Esto no quiere decir que todo el resto de esa realidad compleja sea un continuo por completo amorfo: el rigor científico con el que se pretendió abordar la ejecución pianística a partir de la segunda mitad del s. XIX extrajo de esa realidad una gran cantidad de nuevos elementos conceptualmente segregados y, por consiguiente, teóricamente aptos para formar parte del campo de contenido de un sistema de representación;¹⁹⁹ pero, si bien esta discretización posibilitó un grado notable de comprensión de lo que físicamente supone la ejecución pianística e, incluso, permitió el establecimiento de leyes que determinaban qué comportamientos eran más adecuados y operativos, esos nuevos conceptos no han conseguido ni una entidad significativa asociada ni un medio implícito mediante el cual poder aparecer ante el intérprete: son conceptos que, por el momento, están fuera de las posibilidades informativas de una partitura.

3) *Explícito/implícito*. La información que transmite una partitura podrá viajar en ella de forma explícita o implícita. La información explícita vendrá dada por la relación, atemporal y convencional, entre elementos de un sistema significativo y fragmentos de los *continua* sonoro y gestual categorizados y convertidos en entidades discretas de contenido; consideraremos que una determinada entidad de contenido pertenece al significado convencional de una expresión cuando aparece asociado a ella *en todas sus ocurrencias y antes de tomar en consideración lo aportado por el contexto*. Mientras que estas instrucciones deberán ser decodificadas por el intérprete, las instrucciones implícitas, ocasionales y dependientes del contexto (o, en rigor, del cotexto), deberán ser inferidas. Los significantes del código asociados

¹⁹⁹ Por ejemplo: Ludwig Deppe, *Armleiden des Klaviers-Spielers* (1885); Rudolf M. Breithaup, *Die naturalische Klaviertechnik* (1905); F. A. Steinhausen, *Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung* (1905), Otto Ortmann, *The physiological mechanics of Piano Technique*. La historia de estas investigaciones está magníficamente narrada en Kaemper (1968).

convencionalmente a significados musicales podrán vehicular significados implícitos tanto de naturaleza musical como cinética; los (pocos) significantes asociados convencionalmente a significados cinéticos, a su vez, podrán implicar cuestiones musicales.²⁰⁰

Comentario. Encabezamos este capítulo con una pregunta acerca de la necesidad de lo implícito en los sistemas comunicativos. Contestarla, en el caso del lenguaje, resultaría ciertamente difícil: como vehículo en el que fundamentalmente transita la interacción social, las razones por las que en muchos casos no es deseable o posible el hablar literalmente pueden ser tan variadas y complejas como variada y compleja es esa realidad; pero es que, más allá de aquellos casos en que transmitimos un significado distinto del convencionalmente asignado al enunciado que hemos usado, en todo acto lingüístico se pone en juego mucha más información que la que aparece en el sentido literal de nuestras expresiones. Incluso una preferencia lingüística que aparezca por completo libre de esos juegos de sentido que hemos dado en llamar “implicaturas conversacionales” nos *mostrará* en todo caso: (i) su fuerza ilocutiva; (ii) las implicaciones lógicas inferibles de aquello que decimos; (iii) las implicaciones lingüístico-pragmáticas que vienen presupuestas por aquello que decimos.

La respuesta será sin duda más simple en el caso de la escritura musical. Ya hemos visto que la representación musical es, en términos hjelmslevianos, un sistema *no conforme*: no todas las instrucciones que forjan la concepción musical que el intérprete se hace de una obra tras la lectura de la partitura provienen de los significados asignados convencionalmente a los elementos significantes del código. Sin ánimo de exhaustividad, podemos apuntar que: (i) como en el lenguaje, todo aspecto musical explícitamente comunicado conlleva necesariamente una cadena de implícitos de las más diversas naturalezas; (ii) la tendencia a la inmovilidad del código frente a la vitalidad del desarrollo histórico de la música trae como consecuencia que surjan nuevos contenidos sin un significante explícito; (iii) también aquí, como en el lenguaje, en muchas ocasiones resulta preferible comunicar

²⁰⁰ Como ocurre en el caso de signos tan poco problemáticos en principio como las digitaciones; que la indicación por parte del compositor de una digitación determinada puede *implicar* cuestiones musicalmente relevantes es una evidencia desde las primeras indicaciones de los clavecinistas del XVII. Se pueden ver al respecto las digitaciones que Chopin propone para los pasajes ornamentales de su *Nocturno* op. 9 n° 2, donde los dedos más débiles son los que aparecen prescritos para los sonidos más delicados.

implícitamente un contenido a hacerlo explícitamente (por ejemplo, cuando el hecho ostensivo que permite la derivación del implícito resulta indexicalmente más efectivo que la indicación convencional). En definitiva, creemos que la escritura musical presenta una capacidad de vehicular significaciones implícitas homologable, al menos cualitativamente, a la que encontramos en el lenguaje.

Un problema distinto es el de la precisión de la frontera entre lo explícito y lo implícito. Tradicionalmente se ha considerado que el significado explícito de un signo es un asunto contractual entre los usuarios, que *convienen* en establecer un vínculo entre una entidad de contenido y un significante. Esta concepción parece haber sido abandonada por la pragmática lingüística, sobre todo cuando aborda el lenguaje ordinario, pero sin duda conserva un alto grado de operatividad cuando se aplica a sistemas comunicativos más formalizados. Es innegable que asociamos la posición en el pentagrama de una figura ovalada a un sonido preciso del sistema musical porque existe una norma convencional que así lo establece.

Desde la teoría pragmática, David Lewis ha propuesto diferenciar los conceptos de convencionalidad y de regularidad.²⁰¹ ¿Un determinado significado regularmente asociado a una expresión podría tener el estatuto de *implicatura conversacional genérica* o esa regularidad lo convertiría en todos los casos en uno de los significados que tiene convencionalmente esa expresión? La respuesta de Lewis sería que una convención es algo mucho más complejo que una simple regularidad; en resumen, una convención sería una regularidad sometida a ciertas restricciones: en primer lugar, la existencia de conocimiento mutuo de esa regularidad por parte de los miembros de la comunidad; en segundo lugar, que ese conocimiento mutuo, unido a la existencia de un interés común, explique la preservación de la regularidad. Una prueba de que no podríamos calificar de “convencionales” los significados implícitos es que siempre tenemos la posibilidad, aunque sea en broma, de considerar la expresión “¿Me podrías pasar la sal?” como una pregunta. “Podríamos decir que las regularidades convencionales se autopropagaban en virtud del conocimiento mutuo entre los que se atienen a ellas de que cada uno de ellos se atiene a ellas” (G^a Carpintero: 525). Aquí creemos estar siguiendo este criterio de Lewis cuando hemos

²⁰¹ “Lenguajes, Lenguaje y Gramática”, en Gilbert Harman, Jerrold J. Katz, W. V. Quine y otros, *Sobre Noam Chomsky: Ensayos críticos*, Alianza Universidad, Madrid 1981. Citado en G^a Carpintero 1996: 525-532.

optado por el criterio para distinguir un significado convencional de otro no convencional enunciado *supra*, que presenta la ventaja de ser inequívoco.

4) *Información relevante/irrelevante*. Toda partitura constituye un hecho ostensivo mediante el que un emisor pretende comunicar una serie de supuestos. En este sentido, todo lo que aparezca explícitamente señalado en ella gozará de una garantía de relevancia. También serán relevantes aquellos implícitos que, pese a carecer de la relevancia que le concedería el hecho de su explicitud, surjan ante el receptor en virtud de sus propios mecanismos ostensivos (que también habrán sido producidos por el emisor). Hasta aquí, los datos relevantes coinciden con los *datos intencionalmente producidos*. Llamaremos “instrucciones del compositor” a todos aquellos contenidos cuya aprehensión se produzca a través de datos físicos cuya producción por parte del emisor resulte manifiestamente intencional.

También habrá implícitos relevantes pero que, por carecer de procedimientos ostensivos propios, carecerán de dato textual alguno que avale su posible intencionalidad: en cierto sentido, sería similares a las cosas “dichas sin querer”. Serán aquellos contenidos que, siendo *pertinentes* de cara a la producción del hecho sonoro descrito en la partitura, se encuentran directamente asociados a otros contenidos convencionalmente expresados.

Por último, toda partitura presentará implícitos también no (manifiestamente) intencionales y que tampoco tengan una relación directa con el objeto sonoro representado en la partitura: los consideraremos *implícitos irrelevantes*.

Comentario. Tanto la teoría de los actos de habla como los planteamientos de Grice y el modelo ostensivo-inferencial de Sperber y Wilson se situarían dentro de lo que se conoce como *pragmáticas intencionalistas*, en las que “recuperar el sentido del enunciado en contexto consiste en deducir la supuesta intención del sujeto psicológico que estaría en el origen de ese sentido” (G^a Negroni et al., 2013: 257). Según estas líneas de pensamiento, se produciría una identificación *de facto* entre lo que el hablante intenta comunicar y el sentido de la expresión. Recordemos que, para Searle, “al realizar un acto ilocucionario, el hablante intenta producir un cierto efecto *haciendo que el oyente reconozca su intención de producir ese efecto*” (1994: 54; la cursiva es nuestra); el concepto griceano de *significado_m* supone, por un lado, poner la intención del hablante por encima incluso del significado literal (convencional) de lo que dice, y, puesto que este es el único significado por el que se interesa, todo el

contenido implícito de una emisión (sus implicaturas) sería siempre intencional; y, por lo que se refiere a la teoría de la *relevancia*, el hecho de que este principio lleve al receptor a plantear hipótesis acerca de las intenciones del emisor para llegar al sentido de los enunciados, “continúa dejando inalterada la identidad *intención del sujeto hablante – sentido comunicado*” (ibid: 250).²⁰²

Frente a estas concepciones se situaría la *Teoría de la polifonía enunciativa* (Ducrot, 1980 y 1984), que, al contemplar aquellos casos en los que la responsabilidad de una enunciación podría recaer en una pluralidad de sujetos, deja fuera de sus planteamientos el problema de la intencionalidad. La idea de que una pluralidad de sujetos puedan participar, de modos diversos, en la realidad final de una obra musical es tremendamente sugestiva, pero resulta bastante menos interesante cuando el objeto que se toma en consideración no es tanto la obra musical como su escritura. Para los fines de este trabajo, nos parece más adecuada, pues, la primera perspectiva.

Desde mediados del s. XX, el conocer con exactitud la intención del compositor se convirtió en una preocupación constante para los intérpretes, preocupación que, durante algunas décadas, llegó a adquirir tintes obsesivos. En un primer momento, la respuesta (que podríamos situar en consonancia con el pensamiento más radical de Searle) sería postular la identidad del pensamiento del autor con la literalidad de lo enunciado. Esta postura, de la que en el caso del piano podría ser paradigmática la figura de Maurizio Pollini, es explicable como reacción ante lo que había ocurrido en las décadas anteriores, cuando la personalidad de los intérpretes pasaba como una apisonadora por encima de todo aquello que tocaban. Esta reacción produjo unas interpretaciones “objetivas”, perfectamente calculadas (algunos dieron en llamarlas “estructuralistas”), que, si bien podían resultar más o menos adecuadas, o al menos, tolerables, para ciertos tipos de obras, aquellas que venían expresadas más detalladamente en las partituras y que estaban, por tanto, más cerca de un comportamiento “digital”, llegaban a ser insoportablemente áridas en el caso de

²⁰² Esta última opinión acerca del modelo ostensivo-inferencial nos parece demasiado restrictiva en cuanto al alcance de la teoría: si bien el procedimiento abductivo de formular hipótesis acerca del sentido de lo comunicado supone tener en cuenta la intención del emisor, también se acepta que, del comportamiento ostensivo de este, puedan derivarse supuestos débilmente comunicados y no manifiestamente intencionales (ver las conclusiones del punto 4 de este mismo capítulo, p. 294).

aquellas otras, más antiguas, cuyos textos ofrecían muchos menos datos o expresaban la música de un modo más “denso”.²⁰³

La irrupción de la corriente *historicista* en la interpretación provocó un cambio de pensamiento radical (del que podemos tener una muestra en la cita anterior de Harnoncourt), aunque, al poco, se demostró tan dogmática como la opción que combatía (vid., entre otros, Taruskin, 1984). Los nuevos conocimientos que salieron a la luz derrumbaron la dictadura de lo explícito, demostrando la importancia de lo implícito en los textos musicales; pero (y en este aspecto se seguía muy cerca de Searle), lo implícito, desde esa perspectiva, estaba igualmente uncido a reglas sumamente estrictas, con lo que su derivación resultaba prácticamente automática a partir de una escritura y un contexto.

Tal y como nosotros lo vemos, la situación actual de la interpretación musical ha llegado a un punto de síntesis: (i) desde luego, está plenamente asumido que la literalidad del texto no es equivalente a las intenciones del compositor (en nuestros términos, lo *explícito* no agota el campo de las *instrucciones*); pero es que las intenciones del compositor parecen no ser ya la última palabra (podríamos decir, parafraseando a Austin, que serían solo *la primera*).²⁰⁴ La concepción de la obra musical como una estructura dinámica posibilita un cierto grado de flexibilidad en la elaboración de su forma final: esa realidad densa que es la música posee infinitos aspectos que, ya vengan explícitamente señalados o implícitamente mostrados, resultan potencialmente relevantes, y que pueden ser puestos de manifiesto con distintos grados de énfasis siempre que no se rompa el sistema de equilibrios que la hacen posible. Esto puede traducirse como que el ámbito de las *instrucciones* tampoco coincidirá con el de aquello que el texto puede llegar a mostrarnos como *relevante*.

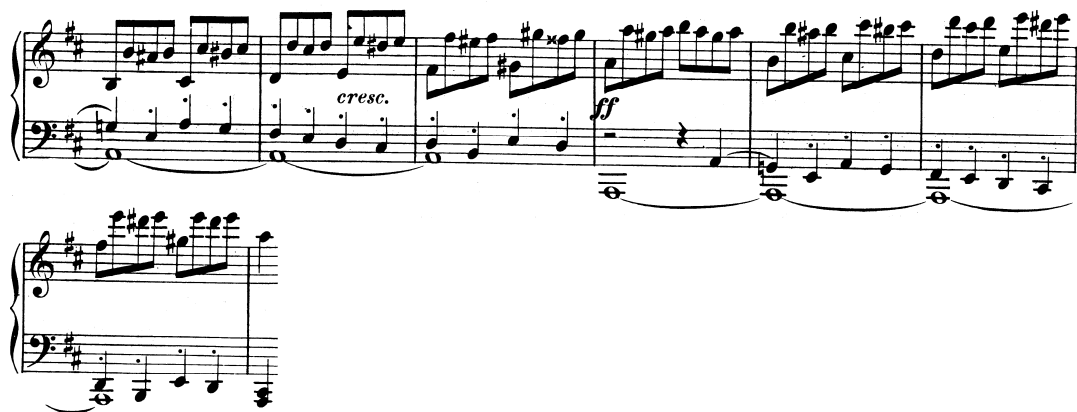
Todo dato relevante (i) lo es para alguien, y (ii) lo es dentro de un determinado proceso (pero no, tal vez, dentro de otros). (i) Los ámbitos de lo *intencional* y de lo *relevante* no son coextensivos porque el primero es privativo del emisor, mientras

²⁰³ Más allá de ser un signo de los tiempos, los propios compositores fueron los precursores de esta tendencia objetivista: ya hemos hablado aquí de Strawinski y de Ravel. Personalmente, estoy seguro de que si Ravel pudiese escuchar algunas interpretaciones de sus obras que siguen escrupulosamente su texto, cogería la partitura y le añadiría muchos más signos.

²⁰⁴ “A Plea for Excuses”, en *Philosophical Papers*, G. J. Warnock y J. O. Urmson (comps.), Oxford Clarendon Press, 1961, p. 133.

que la relevancia de un determinado contenido implícito podrá ser valorada tanto por el emisor como por el receptor. En una partitura hay determinados implícitos que, pese a no contar con una garantía de relevancia proporcionada por el emisor, sí son *pertinentes* para el intérprete,²⁰⁵ ya que resultan decisivos de cara a la elaboración de los distintos ejemplares de una obra musical: un compositor que no sea a la vez un instrumentista competente podrá desconocer mucho de lo que implican los signos que ha dispuesto en la partitura, pero ese conocimiento resultará indispensable para todo intérprete en su misión de realizar una ejecución lograda. La intencionalidad del emisor puede garantizarse solo en lo que concierne al significado convencional de lo que ha escrito, pero no en lo referente a su significado pragmático. (ii) Una partitura, lo sabemos, puede tener otros *propósitos* y puede ser contemplada desde otros puntos de vista: es también una *cosa*, un objeto físico elaborado en un momento y unas circunstancias determinadas que, de muchas maneras, pueden venir reflejadas en su realidad: la modificación por parte de Beethoven de un diseño plenamente regular en su *Sonata* op. 10 n° 3 nos está indicando claramente (es un *síntoma* de) que su instrumento no disponía de un teclado con las dimensiones necesarias para culminar el proceso iniciado.

Ejemplo 9.1: Beethoven, *Sonata* op. 10 n° 3, I, cc. 98-105.



Este dato, que será sin duda *relevante* para ciertas disciplinas musicales y para el propio intérprete, no lo será estrictamente para la ejecución de esa sonata, ya que, si bien explica por qué Beethoven la confeccionó de esa manera, no afecta a las características, musicales o cinéticas, de la opción finalmente elegida.

²⁰⁵ Parece especialmente clarificador en este punto el uso de esta otra traducción posible, y muy usada en ciertos ámbitos, del término inglés *relevance*.

Además, la frontera entre los distintos ámbitos de un hecho relevante no son del todo impermeables: un intérprete actual, que dispone de un teclado de mayor extensión, podría decidir cambiar el texto de Beethoven para asimilarlo a la forma que ese mismo episodio presenta en la reexposición (al estar en otro tono, la progresión puede llegar a su final natural porque el piano de Beethoven sí disponía de los sonidos necesarios).²⁰⁶ Esta opción sería perfectamente entendible, y probablemente legítima, ya que sería lo que Beethoven sin duda hubiese deseado, pero, de hacerlo, el intérprete estaría trasvasando la relevancia de un dato textual de un nivel de significación a otro; desde el punto de vista del receptor, los límites entre lo relevante y lo irrelevante resultan, en ocasiones, muy frágiles.

Dedicaremos un punto específico a la última de nuestras dicotomías.

6. Implicaciones/Implicaturas

Distinguiremos por fin, dentro de los implícitos de una partitura, entre *implicaciones* e *implicaturas*. Llamaremos *implicaciones* a los procesos de reconocimiento inferencial de contenidos implícitos en ciertos signos cuando esta inferencia no cuenta con más apoyo que el significado convencional de esos mismos signos; y llamaremos *implicaturas* a esos mismos procesos cuando la inferencia viene provocada por un hecho ostensivo cuya existencia solo puede explicarse como testimonio de la presencia de un contenido no convencional. Evidentemente, esta distinción está tomada de Grice, aunque utilizamos solo parcialmente su nomenclatura.

Comentario. A) Muchas de las *implicaciones* que sería posible extraer de un texto pianístico serán *irrelevantes* para el proceso comunicativo que este texto, considerado como realidad *directiva*, vehicula; otras serán relevantes para el intérprete en la medida en que aporten información acerca de la obra musical o

²⁰⁶ Que esto no sea habitual en la práctica actual demuestra lo que Rosen denunciaba: ese respeto reverente, casi fanático, con el que los intérpretes siguen acercándose a la nota impresa.

sugerencias acerca de cómo llevarlas a cabo. Pero ni unas ni otras formarán parte de las *instrucciones* del compositor, por cuanto no es posible verificar que sean datos intencionalmente manifestados. Por el contrario, todas las *implicaturas* son relevantes, y sí forman parte del cuerpo de instrucciones de una partitura.

N.B. 1: Una determinada entidad de contenido irrelevante o no activada en un momento del texto podría ser activada en otro momento mediante algún tipo de mecanismo, convirtiéndose así en relevante; es decir, el campo semántico de las instrucciones no es fijo (y, por consiguiente, tampoco lo es el de lo implícito no-instruccional), y cualquier dato, musical o técnico, referente a una obra musical podría pertenecer al conjunto de instrucciones de una partitura si el emisor lo considera importante y logra encontrar el medio de comunicar al receptor su relevancia, ya sea este medio explícito o implícito. Debe quedar claro que la irrelevancia de una entidad de contenido en un proceso concreto de comunicación no supone su desaparición como entidad implícita: estará ahí si, como hacemos aquí, *reflexionamos* sobre el texto, pero no será actualizada si simplemente, en una situación normal de comunicación, *leemos* ese texto.

B) Al campo de las *implicaciones irrelevantes* pertenecerían, entre otros, (i) aquellos significados que constituyen la parte más general y común, y, por tanto, menos definitoria, del campo semántico de los signos musicales (por ejemplo, la aparición de un sostenido en la armadura al inicio de un texto significa convencionalmente que la obra está en Sol Mayor o Mi menor, e implicaría, en este sentido, que esa obra pertenece al sistema tonal); *mutatis mutandis*, serían equivalentes a los presupuestos lógicos en el caso del lenguaje. (ii) aquellos significados que no son adjudicables al texto como hecho directivo (ver nuestro ejemplo 9.1).

C) Aquí nos ocuparemos solo de uno de los capítulos que constituyen el campo de las *implicaciones relevantes*: el que estaría constituido por aquellos implícitos derivados del significado convencional de los signos una vez que ese significado ha pasado por el tamiz de las características particulares del instrumento del que se trate; en nuestro caso, hablaremos entonces de *las implicaciones derivadas del significado*

pianístico convencional de los signos (no es igual un sonido largo, o un *legato*, o un *crescendo* en un piano que en un violín, con lo que una *blanca* en una obra violinística podrá implicar cosas distintas a las de una *blanca* en una obra pianística): estas, a las que llamaremos *implicaciones instrumentales*, se encontrarían conceptualmente cercanas, salvando el tema de la intencionalidad, a las *implicaturas convencionales* de Grice;

N.B. 2: Esos significados serían *explicaturas* para Sperber y Wilson, y, en su concepción, se mantendrían dentro del terreno de lo convencional, ya que formarían parte de lo que llaman el “enriquecimiento pragmático” que el receptor debe llevar a cabo con todo enunciado atemporal en cada hecho específico de comunicación para hacer congruente el estímulo recibido (la *señal*) con el principio de relevancia máxima.

D) Dentro de las *implicaturas*, distinguiremos entre: (i) las derivadas a causa de la elección por parte del emisor de una determinada forma significativa en detrimento de otras posibles y convencionalmente sinónimas gracias al alto grado de redundancia sistemática existente en el código musical: proponemos llamarlas *implicaturas estilísticas*; (ii) las derivadas a causa de la presencia en un mismo punto del texto de signos cuyos significados resultan contradictorios o mutuamente excluyentes: dado que la anomalía que señala de la presencia de una implicatura de este tipo se encuentra en el propio texto, las llamaremos *implicaturas cotextuales*.

Tanto las *implicaturas estilísticas* y *cotextuales* como las *implicaciones instrumentales* podrán vehicular tanto significados implícitos musicales como cinéticos. (Por supuesto, todo significado musical implicado necesitará también de una determinada actividad cinética para ser llevado a cabo, pero este aspecto pertenecerá al terreno de las *implicaciones irrelevantes*).

E) Para que una implicatura *estilística* o *cotextual* pueda ser inferida por el intérprete, el emisor deberá proporcionar un hecho ostensivo que funcione como vehículo de ese significado en particular (esto no ocurre, lógicamente, con las *implicaciones instrumentales*). Dado que la única relación entre emisor y receptor es el texto, ese hecho ostensivo deberá formar parte de él, tiene que ser un elemento con existencia

previa en el sistema de representación; dado también que todos los elementos y aspectos gráficamente perceptibles del texto cumplen ya una determinada función convencional en ese sistema de representación (es decir, que ese hecho ostensivo ya vehicula – o colabora en vehicular – un significado atemporal: de lo contrario se trataría de un nuevo signo), deberá poseer algún carácter particular, un rasgo determinado que indique al receptor que en ese punto hay un *plus* de información implícita; el significado implícito, pues, deberá tener sus propios mecanismos ostensivos para poder ser percibido, y en este aspecto, tanto las *implicaturas estilísticas* como las *cotextuales* serían homologables a las *implicaturas conversacionales* de Grice.

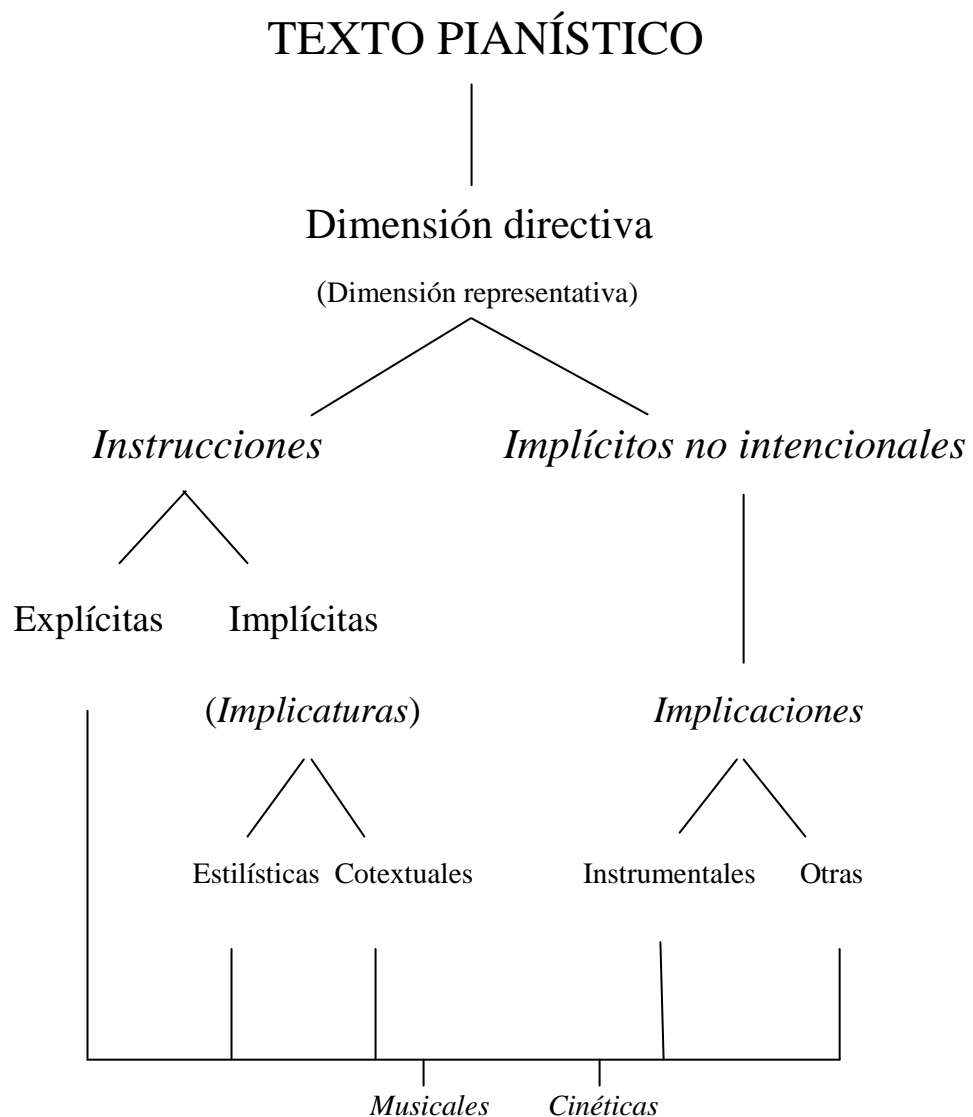
N.B. 3: Esto no quiere decir que todos los aspectos del texto que pueden transmitir una implicatura deban tener previamente un significado convencionalmente asignado; nada impide que el dato ostensivo que posibilita la implicatura sea una característica significativamente *no pertinente* del sistema de representación.

F) Grice caracterizó estas *marcas* de las implicaturas como violaciones de ciertas reglas, violaciones que habría que explicar en caso de suponer al emisor una intención sincera y un comportamiento adecuado a las necesidades de una transmisión eficiente de la información; en la escritura musical, tales desajustes podrían deberse a (i) un alejamiento de las normas básicas de claridad textual, (ii) una merma de la economía sintagmática; (iii) falta de coherencia textual; (iv) comportamientos anómalos desde el punto de vista de la intertextualidad; (v) una violación del principio de no-contradicción.

N.B. 4: Esta lista no es exhaustiva, aunque creemos que sí suficientemente representativa de lo que en la práctica vemos que ocurre con más frecuencia en los textos pianísticos, y no presenta categorías discretas sino que, en muchos casos, estas se encuentran íntimamente conectadas o dependientes unas de otras, de tal modo que toda implicatura, normalmente, producirá varios de estos efectos. Las implicaturas *estilísticas* producirán sobre todo algunos de los descritos en (i) - (iv); las implicaturas *cotextuales* surgirán en su mayoría por lo señalado en (v). Cada uno de estos cinco puntos sería homologable a una, o varias, de las máximas griceanas.

G) Las *implicaturas estilísticas* y las *implicaciones instrumentales* mantienen el significado convencional de los signos que utilizan como vehículo; a ese significado primario se le añadirían los nuevos significados implícitos. Estas dos categorías de implícitos suponen, por tanto, un aumento de la capacidad significativa de la señal. Las implicaturas *cotextuales*, por el contrario, cambian ese significado convencional por el nuevo significado implícito. Normalmente, los nuevos significados mantendrán algún tipo de relación con los primeros, lo que hará posible la derivación de las implicaturas.

Podemos resumir todo lo dicho en los puntos anteriores en forma de cuadro:



En los siguientes capítulos nos dedicaremos a la descripción de algunos de los elementos que se encuentran en los tres tipos de implícitos relevantes que hemos establecido.

10. LAS IMPLICACIONES INSTRUMENTALES

De todos los instrumentos, el piano es el mejor comediante.

F. Busoni

Cuando, en el barroco tardío, empiezan a diferenciarse los distintos “lenguajes” instrumentales, una de las vías de experimentación que condujeron al desarrollo de cada uno de ellos fue la de la imitación de unos instrumentos por parte de otros. El primer objeto de imitación fue, obviamente, el que hasta entonces había sido el medio de producción musical más fundamental: la voz humana; los distintos instrumentos de arco serían los correlatos inmediatos de las distintas tesituras de esta. Encontramos esa misma referencia a la vocalidad en los instrumentos de viento, y el conjunto instrumental surgiría como una respuesta al conjunto de voces. Pero ya hemos dicho que los instrumentos son prótesis: a la vez que imitan a su modelo, son capaces de llegar más lejos que este en algunos aspectos (aunque puedan no alcanzar todas sus prestaciones en otros). Así, cuando un instrumento, en virtud de sus características organológicas, *producía* algún diseño característico, de inmediato otros intentarían conseguirlo también, avanzando así en su propio vocabulario particular.

Esta constante mirada en derredor permitió que las distintas fuentes sonoras, en vez de seguir ciegamente por el camino particular prefijado por sus especificidades organológicas, adquiriesen un vocabulario común, que se expresaría de maneras diferentes en cada caso y que se vería constantemente ampliado por la asunción de nuevos idiomatismos: esa base común es lo que metafóricamente conocemos como el *lenguaje musical* de cada época.

Desde este punto de vista, el instrumento de teclado siempre ha sido el encargado de compendiar todas las posibilidades del vocabulario de ese *lenguaje* común que, pese a sus múltiples transformaciones, siempre “ha hablado” la música occidental:

prácticamente cualquier realidad musical que pueda ser imaginada (por supuesto, dentro de la sintaxis sonora posible en cada momento histórico) podrá también ser producida por medio suyo, al menos en sus aspectos más esenciales: Bach le confiará las figuraciones de un violín, Scarlatti evocará con él tanto las guitarras y castañuelas de las calles del Madrid dieciochesco como los tambores y trompetas de la Banda del Palacio Real o los sonos de la mandolina italiana; ya con el piano, Mozart le pedirá que cante como un personaje de ópera, Beethoven lo tratará como a un cuarteto de cuerdas, y Liszt le hará sonar como toda una gran orquesta. El lenguaje del piano se construye mediante procesos de aluvión de influencias externas, y tendrían que pasar casi dos siglos desde su nacimiento para que llegasen a surgir obras de las que podemos afirmar que, sin perder en nada su poder de evocación de otras realidades instrumentales, utilizan el instrumento atendiendo sobre todo a sus características más específicas.

Parece milagroso que un único instrumento haya sido capaz de dar réplica a realidades musicales no solo muy lejanas a su naturaleza, sino también sumamente dispares entre sí. Pero su triunfo en el siglo XIX, momento en el que llegó a ser el centro absoluto de la vida musical, demuestra que el piano ha sido efectivamente capaz de convertirse en el traductor de todos los demás instrumentos, logrando en estos procesos de simulación unos resultados más que aceptables. El éxito de este maravilloso “fraude” musical se ha debido básicamente a los compositores, que han sido capaces de crear para el piano unas estructuras musicales que dieran una réplica convincente de otras realidades instrumentales; y, en cada acto de interpretación, también será mérito de los intérpretes, cuando estos consigan, mediante la organización del sonido del instrumento, que se produzca satisfactoriamente esa evocación.

Sin embargo, una mirada desapasionada a lo que el piano realmente es capaz de ofrecer dejará claro que muchas de las exigencias que se le hacen solo pueden ser satisfechas por él parcialmente: por ello resulta imprescindible en este juego la complicidad del auditorio, que deberá “dejarse engañar”, y suplir con una escucha cultural aquello que muchas veces no se le da como puro hecho físico.

1. Caracterización

Cuando un intérprete se encuentra con que la partitura pianística le pide ciertas cosas que, por resultar en algún aspecto ajenas a la naturaleza del instrumento, no podrá conseguir, tendrá que buscar una manera indirecta de acercarse lo máximo posible a esa *forma* ideal de la música que la partitura le muestra. Por medio de las estrategias adecuadas, los intérpretes podrán en muchos casos conseguir crear la ilusión de que están ocurriendo cosas que realmente no tienen lugar. Por ejemplo, cuando un pianista se enfrenta a una serie de notas caracterizadas por medio de la expresión lingüística “*cantabile*”, además de poner en marcha los procedimientos físicos destinados a obtener del instrumento los sonidos prescritos, tendrá que poner en juego otro tipo de recursos que permitan que los sonidos secos y percutidos del piano puedan llegar a ser percibidos (sin duda con una buena dosis de esa colaboración por parte del receptor que Eco llamaba *principio de caridad*) como aquellos plenos y dulces de la voz humana. Tales recursos, entonces, constituirán el significado implícito de ese signo en el universo del discurso de la escritura pianística. Hay que llamar la atención sobre tres hechos fundamentales:

(i) las estrategias que el pianista pondrá en práctica para conseguir tal simulacro necesariamente tendrán un resultado sonoro específico, por lo que sus resultados formarán parte del conjunto de características musicales que constituyen el campo de referencia del sistema de representación musical. Dicho de otra manera: los caminos que conseguirán “engañar” al oyente no podrán ser otra cosa que características sonoras que, en tanto que tales, son realidades teóricamente expresables por el cuerpo significante del sistema de representación; sin embargo, esas realidades no suelen aparecer expresadas explícitamente por ninguna de las entidades significantes que convencionalmente les corresponderían, y *permanecen como significados implícitos adheridos a signos que, convencionalmente, expresan otras cosas*.

(ii) Tales significados implícitos no son derivables de las señales que los implican en todas sus ocurrencias, sino solo cuando estos significantes aparecen *en el universo del discurso de un medio instrumental determinado*: si se plantea un mismo requerimiento por parte del cuerpo sígnico al piano y al violín, y ni uno ni otro

pueden satisfacerlo directamente, buscarán procedimientos alternativos que lo consigan, y estos procedimientos serán distintos en cada caso. Así, ni unos ni otros podrán considerarse como constituyentes del significado convencional de las señales, que sí son comunes a ambos, de los que se derivan.

(iii) Estos implícitos pueden venir asociados tanto a un signo simple (una figura musical, un acento, un regulador, una ligadura, etc.) como a señales complejas formadas por un conjunto de signos simples; estos últimos estarán casi siempre relacionados con la capacidad polifónica del piano: la co-ocurrencia de líneas discursivas distintas en zonas tímbricamente homogéneas, o, al contrario, líneas muy separadas que precisan ser homogeneizadas o que resultan imposibles de realizar con los mecanismos instrumentales convencionalmente prescritos, etc.

Entonces, los rasgos que caracterizan a estas entidades de contenido con respecto a las señales que las implican son:

(i) La *no-convencionalidad*.

(ii) Son significados *generalizados* dentro de una escritura instrumental determinada (lo que quiere decir, sobre todo en los signos simples, que toda ocurrencia del signo **S** en la escritura instrumental **I** implicará necesariamente la entidad de contenido **C**).

(iii) En tanto estos significados implícitos aparecen necesariamente vinculadas a los significados convencionales de los signos que los implican por razones de la naturaleza del instrumento, no se pueden negar: son *no-cancelables*.

Habría que llamar especialmente la atención sobre este último rasgo. La no-cancelabilidad de estos significados los sitúa en un nivel de relevancia mucho más alto que el de los propios significados explícitos, ya que muchos de estos podrían verse alterados por la acción de las implicaturas. Supone también que, en caso de incompatibilidad semántica con otros signos del texto, serán estos últimos quienes vean modificado su significado: unos implícitos podrán generar a su vez nuevos implícitos, creando una cadena de derivaciones significativas que no es otra cosa que la serie infinita de *interpretantes* de la que hablaba Peirce.

Desde otro punto de vista, las características que hemos señalado nos sitúan en un terreno homologable a ese otro en el que, en el caso del lenguaje, se encuentran los casos que Grice calificó como “implicaturas convencionales”. Como vimos, estas no

surgen de ninguna situación anómala presente en el hecho de comunicación o en la relación de ese hecho con el contexto en que tiene lugar, sino que derivan exclusivamente del significado convencional de la señal; del mismo modo, el desencadenante de la derivación de una implicación instrumental es el propio signo considerado en su valor convencional. Entonces, la única razón que nos impide considerar las entidades de contenido implicadas instrumentalmente como parte del significado convencional de su señal es el hecho de que son privativas de un universo del discurso específico.

Parecería razonable pensar que este tipo de situaciones problemáticas aparecerán cuando el piano tiene que satisfacer requerimientos especialmente sofisticados, derivados de características también muy específicas de otros medios instrumentales; nada más lejos de la realidad: como veremos, donde el piano se encuentra con serias dificultades es ante algunas situaciones particularmente simples y cotidianas de la música. La naturaleza percutida de su sonido, que es su característica más primaria, se nos presenta como la causa de la mayoría de esas dificultades. Pero, ese mismo sonido que es el origen del problema (por cuanto constituye la *sustancia* que, en ocasiones, será necesario modificar para conseguir la simulación que la música propone), resultará ser también (casi) el único material utilizable para llegar a una solución, ya que será fundamentalmente su organización y su manipulación los factores que posibiliten conseguir la ilusión del efecto deseado. Otras situaciones a resolver serán las derivadas de las diferencias de duración e intensidad que presentan los sonidos del piano en función de su tesitura, y las inherentes al hecho de que una única fuente instrumental sea la encargada de producir sonidos con distintas funciones estructurales, o que pertenecen a distintos desarrollos discursivos (y que, por ello, necesitarían de un cierto grado de diferenciación tímbrica).

2. ¿Cómo es la “vida” de los sonidos del piano?

Los instrumentos de cuerda percutida, al igual que los de cuerda pulsada y al contrario de los de cuerda frotada, solo aportan la energía que necesita el proceso de creación del sonido en un momento puntual, el de su puesta en marcha, en el instante

preciso de la percusión; a partir de ese momento, el sonido recién creado se va extinguiendo, primero rápidamente, y después de un modo más paulatino (a esta fase más prolongada de un sonido ya muy atenuado la llamamos “resonancia”); no es posible suministrar más energía al cuerpo vibrante: si lo hacemos, se tratará de una nueva percusión, es decir, crearemos un nuevo sonido. Así, el piano, que puede producir prácticamente todos los sonidos del sistema musical occidental, no puede, sin embargo, mantenerlos, al menos con un nivel homogéneo de sonoridad. Esto determina por completo el modo de hacer música en el piano, ya que imposibilita (o dificulta en grado sumo) al menos dos de los requerimientos habituales de las obras musicales: (i) la existencia misma de sonidos de larga duración; (ii) la posibilidad de una relación de *legato* entre los sonidos. Veamos cuál es el alcance de estos problemas y las posibilidades de actuación del pianista ante tales situaciones.

2.1. El problema de los sonidos “largos”

¿Cómo es posible que en la música para piano aparezcan indicados valores largos con toda normalidad, cuando, como hemos dicho, acústicamente son inviables? Habría que empezar diciendo que existen varios factores que permiten que la resonancia del piano pueda tener una vida más intensa y duradera:

(i) Si bien el intérprete no puede aportar más energía a una nota ya percutida, el instrumento sí puede hacerlo. Una cuerda del piano, cuando no está oprimida por el *apagador*, verá su capacidad de resonancia aumentada y reactivada por los nuevos sonidos producidos por otras cuerdas del instrumento en la medida en que las vibraciones de estas últimas emitan armónicos comunes con los suyos: los movimientos vibratorios de las nuevas cuerdas puestas en actividad, transmitidos por el aire y por la tabla armónica del piano, se ocuparán de mantener la resonancia de la primera. Este fenómeno se verá potenciado si se usa el pedal de resonancia, que libera todas las cuerdas de sus apagadores y permite que el instrumento vibre en su totalidad. (Un ejemplo clásico del aprovechamiento de este recurso es el famoso *Adagio* de la Sonata *Claro de luna* de Beethoven; ver también nuestro ejemplo 10.1., y, en el siguiente capítulo, la escritura de Schubert en los ejemplos 11.6 y 11.13).

(ii) Como demostró Weinreich (1979), el nivel de resonancia de las cuerdas del piano se verá incrementado si se usa además el pedal *una corda*: a la vez que su empleo disminuye el sonido inmediato (ya que hace que el macillo actúe solo sobre una o dos de las tres cuerdas de las que dispone la mayoría de las teclas de un piano), el desfase entre la vibración de las cuerdas efectivamente percutidas y la de las que vibran por simpatía producirá un aumento del nivel de presión acústica de la resonancia y una mayor duración total de esta.

Pero todo ello no deja de ser simple maquillaje, ya que se trata de procedimientos que solo en un grado muy pequeño actúan sobre el volumen real (físico) del sonido. El factor decisivo que posibilita la existencia de los sonidos largos en el piano es que, más allá de lo que físicamente podamos percibir, nuestra audición musical es un proceso eminentemente cultural: si, como miembros de una comunidad lingüística, hemos aprendido a no tener en cuenta ciertas características de los sonidos de los hechos de habla que percibimos cuando tales características no resultan pertinentes de cara a entender aquello que se nos dice, o, en el propio ámbito musical, si hemos aprendido igualmente que ciertas diferencias de altura entre los sonidos, físicamente perceptibles, son también no-pertinentes (mientras que otras las conceptualizaremos como “sonidos distintos”), nuestro contacto con el “lenguaje del piano” nos ha enseñado que, cuando escuchamos música a través de él, *un sonido permanece hasta que otro con las características adecuadas ocupa su lugar.*²⁰⁷

Es fácil deducir de todo lo anterior que la posibilidad de percibir adecuadamente un sonido largo en el piano dependerá en gran medida de que tal sonido se presente al oyente dentro de lo que vamos a llamar un “contexto favorable”. ¿Qué requisitos debe poseer un contexto para que podamos calificarlo, en estos casos, como “favorable”? Algunos de ellos podrían ser: (i) un sonido puede verse perceptivamente neutralizado si, aunque permanezca resonando, los sonidos de otros desarrollos discursivos interfieren en su mismo ámbito tímbrico; entonces, la aparición de los distintos niveles discursivos que una obra pianística puede presentar *en zonas tímbricamente diferenciadas del instrumento* favorecerá la estabilidad

²⁰⁷ Salvo que a ese sonido siga, de un modo claramente perceptible, el silencio. A este respecto, la metáfora de las características tímbricas como “color” es particularmente clarificadora: si un sonido posee un color determinado, su siguiente deberá tener ese mismo, mientras los de un color distinto, aunque aparezcan entre ambos, serán percibidos como “otra cosa”.

perceptiva de los eventos que tienen lugar en cada una de ellas; (ii) un sonido tenderá a mantenerse “activado” en nuestra percepción si es sintácticamente inestable, es decir, si cabe esperar razonablemente que venga seguido por otro (el juego con las expectativas demoradas es una de las fuentes de placer estético más empleadas por los compositores); (iii) un sonido verá objetivamente incrementada su perceptibilidad si su resonancia es periódicamente realimentada; (iv) un sonido tendrá una capacidad de permanencia mayor cuanto más sea la energía empleada para su producción (lo que quiere decir que los sonidos fuertes durarán más que los débiles, siempre que su resonancia no se vea interrumpida).

Un ejemplo simple de contexto favorable sería una sucesión melódica homófona, como los *recitativos* que tanto abundan en las obras pianísticas de Liszt, o el inicio del *Estudio* op. 25 n° 7 de Chopin: la aparición uno-a-uno de los sonidos no deja lugar para las interferencias; por más que, cuando esos sonidos sean largos, su nivel de presencia acústica bajará drásticamente, la resonancia restante funcionará como testigo de su permanencia, y nuestra escucha cultural hará el resto, haciéndonos sentir como sonidos en su plenitud lo que podría no ser ya más que sino un casi inaudible eco, o incluso el silencio.²⁰⁸ Nuestro siguiente ejemplo nos presenta otro caso de contexto favorable, ahora mucho menos simple, pero también más representativo de lo que podemos encontrar habitualmente en la literatura instrumental.

Ejemplo 10.1: Beethoven, *Sonata* n° 30 op. 110, *Arioso*, cc. 14-16.



En el tercer compás encontramos un *Re* largo en la zona aguda del piano, donde la vida de los sonidos resulta particularmente efímera; dado que el *tempo* es bastante lento, cualquiera que toque el pasaje podrá notar que, cuando nos acercamos al final

²⁰⁸ Aunque no se trate exactamente del mismo caso, todos podemos evocar muchas obras sinfónicas que terminan diluyéndose en un *pianissimo*: aunque ya no exista sonido, los violinistas mantienen su arco sobre las cuerdas, y el director de la orquesta, sus brazos suspendidos. Solo un cambio en la actitud física de los intérpretes indicará que la obra ha terminado, y que podemos aplaudir sin temor.

del valor prescrito para ese sonido (aproximadamente, a la altura de la quinta y sexta semicorchea del pentagrama inferior), ya nada queda de él en nuestro oído: el hilo de resonancia que la vibración de la cuerda aún emite estará eclipsada por los sonidos que va emitiendo regularmente la mano izquierda del pianista. Ello no será obstáculo para que, en nuestra percepción, el *Re* “siga ahí”, y para que el *Do* siguiente sea sentido como su consecuente natural y no como un acontecimiento que surge *ex nihilo*. ¿Cuál es la razón de esta permanencia? Según los arquetipos culturales en los que esta obra se inserta, el *Re* se encuentra en un contexto inestable que espera resolución; el desarrollo armónico-melódico de los acordes del pentagrama inferior nos muestra que el punto estable al que ese *Re* está abocado tiene necesariamente que ser un *Do*. Además, los sonidos siguientes producidos por la mano izquierda (entre los que se encuentra esa misma nota *Re*) realimentarán su resonancia sin interferir en su timbre, ya que se encuentran en tesituras muy distantes. Si en los sonidos del pentagrama inferior apareciese el *Do* que sintácticamente resulta aquí necesario ¿habría riesgo de que nuestra percepción *se equivocase* y viera en él el punto final de la melodía? De ninguna manera, por una razón simple: los principios perceptivos de proximidad y clausura (ver, por ejemplo, Köhler, 1972), unidos a la *cantabilidad* ideal de esa melodía, determinan que todos los elementos que la conforman deban presentarse en una misma zona tímbrica.

La primera conclusión a la que podemos llegar, que es también la más decisiva en este ámbito, es que, básicamente en virtud de un proceso de aprendizaje, la percepción de la longitud de los sonidos pianísticos no se verá comprometida por los vaivenes de su presión acústica cuando estos sonidos se presentan en un “contexto favorable”; en este tipo de contextos, el piano podrá crear sonidos perceptivamente largos por más que en muchos casos, a partir de un cierto momento posterior a su emisión, ningún oyente podría afirmar que está oyendo efectivamente esos sonidos. (Por supuesto, esta pseudo-percepción no puede sustituir el impacto físico de la vibración acústica. La música no solo nos afecta por medio del canal auditivo, sino que, cuando las variaciones de presión que produce en el aire son de gran magnitud, penetran por todos los poros de nuestro cuerpo, resonando en nuestro interior. Al final de su *Tristán*, Wagner narra la muerte de Isolda por medio de largos y muy intensos sonidos de los violines; el genio de Liszt, cuando tradujo ese momento para el piano, no le permitía contentarse con prescribir en este punto unos valores largos y

dejarlo todo a la imaginación del oyente – aunque, haciéndolo, hubiese cumplido con los requisitos de un “contexto favorable”: necesitaba que, como lo hacía la orquesta, los sonidos golpearan físicamente al auditorio. Para ello transformó los sonidos largos de los violines en una serie de acordes repercutados que asegurasen una presencia constante y efectiva del impacto acústico.)

Ejemplo 10.2: F. Liszt, *Liebestod*, cc. 65-66.

De las cuatro condiciones que hemos señalado como propias de un contexto favorable de cara a la permanencia perceptiva de los sonidos en el piano, las tres primeras vienen dadas por la obra, y solo la última, aquella que se refiere al ámbito estricto de la producción del sonido, es responsabilidad del intérprete.

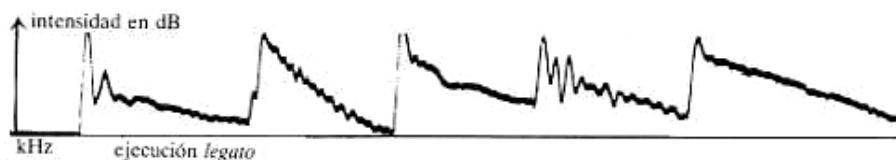
De esto se deriva una conclusión clara: dado que la confluencia de nuestra audición cultural con alguna (o todas) de las tres características que pertenecen al ámbito de decisión del compositor puede resultar suficiente para la consecución satisfactoria de los sonidos largos en el piano, el intérprete, al menos en algunos casos, no necesitará buscar un medio alternativo para cumplir con lo requerido convencionalmente por los signos de duración. Esto quiere decir que una simple indicación de sonido largo no implicará por sí misma ningún tipo de actuación por parte del intérprete; esto solo será necesario cuando esos sonidos largos aparezcan en contextos “desfavorables”. En estos casos, los signos que los representan implicarán los procedimientos necesarios para que esa duración pueda ser puesta de relieve.

Otro aspecto relacionado con la duración de los sonidos que necesita de una respuesta instrumental específica es la percepción de continuidad de un sonido con el sonido siguiente, lo que conocemos como *legato*.

2.2. El problema del 'legato'

El *legato* es la sensación acústica de continuidad (y no de simple contigüidad) entre una serie sucesiva de sonidos; en tanto que “sensación”, es una cuestión de grado. El grado máximo, que es a la vez el caso prototípico de este efecto, es el que se da en la voz humana cuando emite distintos sonidos dentro de una misma emisión de aire, por medio de un único aliento; este modo de relación entre los sonidos se ha trasladado de la voz humana al lenguaje instrumental: en el caso de los instrumentos de viento, que también producen los sonidos mediante la emisión de una columna de aire, los requisitos para su consecución serán los mismo que para la voz, y, en el caso de los instrumentos de cuerda frotada, el *legato* se logrará cuando una serie de sonidos se produzca por medio de un único movimiento del arco. Desde otro punto de vista, la sensación de *legato* será máxima si conseguimos que una determinada sucesión de sonidos distintos sea percibida, siguiendo la idea de Arnheim, como el desplazamiento de uno solo de ellos por el sistema de alturas. Para que tal cosa suceda, es necesario que se cumplan al menos dos requisitos: (i) la emisión de la energía que da origen al sonido deberá ser un proceso continuo, no podrá verse interrumpida en el transcurso del pasaje; (ii) el nivel de presión acústica del pasaje deberá ser homogéneo o, en caso de variar, hacerlo de un modo uniforme. Como hemos visto, el piano no puede cumplir con ninguna de estas dos exigencias: cada sonido supone una acción distinta del macillo sobre la cuerda, y esa acción, como podemos ver en el ejemplo siguiente, supone un incremento exponencial e inmediato de cada sonido sobre la resonancia del precedente:

Ejemplo 10.3: Sonograma del *legato* pianístico. Fuente: Levaillant (1990: 71).



Entonces, técnicamente, la posibilidad de un nivel razonable de *legato* en el piano es inalcanzable. La continuidad sonora podrá existir aquí en un mínimo grado, cuando

el final de la resonancia de un sonido enlace con el comienzo del siguiente, pero en ningún caso será posible evitar la arrogante prepotencia de cada nuevo sonido, que, como podemos ver en esta imagen, se yergue en cada instante como un hito, imponiendo su individualidad.

Aunque no sea posible aquí esa fusión de unos sonidos con otros propia del *legato* vocal o del de otros instrumentos, al igual que ocurría en el caso de la duración, la percepción cultural puede llegar a imponerse sobre la sensación estrictamente física. Entonces, por medio del piano también se podrá llegar a dar una impresión razonable del *legato* siempre y cuando el intérprete ayude a la construcción cultural de una continuidad ficticia:

The prerequisite for the legato effect is that the tones should succeed each other without interruption, so that the start of a new tone should merely mean a change of pitch, i.e. of the number of vibrations. Since to change the pitch on the piano inevitably involves interruption of the preceding tone, the new tone must be sounded as imperceptibly as possible. In order to attain a legato effect, the new tone must be – as it were- “smuggled” into the melody without drawing attention to it. (Gát, 1980: 68).

Gát señala una serie de factores que inciden en la relevancia del nuevo sonido (y que, por tanto, dificultan la percepción de su continuidad con el anterior). Citaremos dos de ellos: (i) una diferencia notoria entre el volumen de dos sonidos sucesivos dirigirá la atención hacia el sonido nuevo; (ii) los choques del dedo con la tecla, de esta con el bastidor y del macillo con la cuerda son fuentes de ruido. Este ruido mecánico acompaña característicamente al inicio de todo sonido pianístico como un fenómeno asociado, de tal modo que se establece entre ambos una relación de solidaridad: el ruido *sugiere* el inicio del sonido.

Una vez identificadas las causas, es relativamente fácil encontrar estrategias que permitan minimizar sus efectos. Estas estrategias serían nuestras primeras *implicaciones instrumentales*: si toda indicación de *legato* obliga al pianista a realizar una serie de acciones que, no perteneciendo al contenido convencional de esa indicación, aparecen sin embargo como *consecuencia necesaria* de ella en virtud de la naturaleza del medio instrumental que debe llevarla a cabo, tales acciones formarán parte del significado *pragmático* de la señal.

El primer factor que Gát señalaba como relevante en relación al *legato* pianístico pertenecía al ámbito de las dinámicas. Si, como sabemos, el sonido del piano disminuye rápidamente tras su producción, el nuevo sonido se asemejará más al

primero en la medida en que su intensidad se acerque no a la que este presentaba en su inicio, sino a la que le quedaba una vez cumplida su duración, en el instante inmediatamente anterior a la aparición del sonido siguiente. Los pianistas tenemos asumido como una ley general que, cuando se prescribe una relación de *legato* entre un sonido largo y su siguiente, tendremos que tocar este último más suavemente: la continuidad se verá favorecida si el nuevo sonido enlaza con la resonancia del primero, mientras que si la intensidad de los instantes iniciales de ambos sonidos es similar, el efecto de “choque” acústico será inevitable. A partir de esto sería posible establecer una especie de regla de inferencia que, de un modo muy poco formal, enunciamos así:

- *En la música pianística, toda indicación de legato implica que, cuando un sonido largo tiene un siguiente, este último deberá tener una sonoridad menor que la del primero.*

Esta regla es sumamente específica, y, como tal, aplicable solo a un número reducido de situaciones. El requisito del *legato* lo podemos encontrar, también, afectando a sucesiones rápidas de sonidos, o en momentos en los que se nos indica que debemos realizar un *crescendo*, o, por fin, otros en los que esta regla sería inaplicable por venir el pasaje marcado como *forte*. Será necesario buscar un principio aplicable a la totalidad de los casos. En este sentido, encontramos que la progresividad dinámica se presenta en el piano como un factor de cohesión: la sensación de continuidad entre los sonidos se verá favorecida por esa sensación de “fuerza en progreso” que se produce cuando asistimos a una variación regular de la sonoridad. Entonces, las distintas notas de una sucesión verán disminuida su individualidad si aparecen insertas en una progresión dinámica en la que, como en una secuencia recursiva, cada una cumpla con el nivel que le corresponde según el patrón inicial.²⁰⁹ Así, podríamos establecer ahora una regla de carácter mucho más general que la primera:

²⁰⁹ Decimos de una secuencia que es “recursiva” cuando posee la propiedad de generar nuevos elementos a partir de los ya existentes mediante la aplicación de una determinada razón recurrente. En este caso, la recurrencia puede ser meramente proyectiva (una intensidad progresivamente creciente o decreciente) o bien proyectivo- regresiva (cuando, a partir de un punto, los nuevos elementos siguen el camino inverso).

- *En la música pianística, toda indicación de legato implica procesos recursivos de variación dinámica.*

Esta regla permite obtener de un significante simple – la línea curva que indica el *legato* – un significado implícito que no puede ser sino muy general; pero en la medida en que nos alejemos de un significante simple y tomemos en consideración entidades significantes complejas (como en nuestra primera regla: signo de *legato* + nota larga + sonido siguiente), los significados implícitos que irán surgiendo serán cada vez más específicos.

Nos referiremos ahora, más brevemente, a la segunda condición señalada por Gát. La disminución del nivel del ruido producido por la cadena de contactos por colisión que tienen lugar en el proceso de producción de un sonido del piano, entre el primer contacto del dedo del pianista con la tecla hasta la vuelta final del macillo hasta su punto de reposo, requerirá de ciertas estrategias físicas por parte del intérprete: el ruido producido por el choque entre el dedo y la tecla desaparecerá si existe un contacto previo entre ambos (es decir, si el ataque se produce por presión en vez de mediante la percusión); y, si la transmisión de energía mecánica a la tecla se produce de una forma paulatina, y no de modo rápido y violento, se minimizará el ruido producido por choque entre esta y el bastidor en el que se asienta. Así, tendremos que

- *En la música pianística, una indicación de legato implica una acción de contacto del pianista sobre el teclado y un ataque no explosivo del dedo sobre la tecla.*

Vistos ya, con relativo detenimiento, la naturaleza y los mecanismos de algunas implicaciones instrumentales, haremos un recorrido algo más rápido y sin anhelos de exhaustividad por otros puntos de su casuística, con el fin de ofrecer un panorama al menos representativo de estos casos y mostrar la variedad de entidades significantes que son susceptibles de provocarlas.

3. Implicaciones instrumentales e indicaciones dinámicas

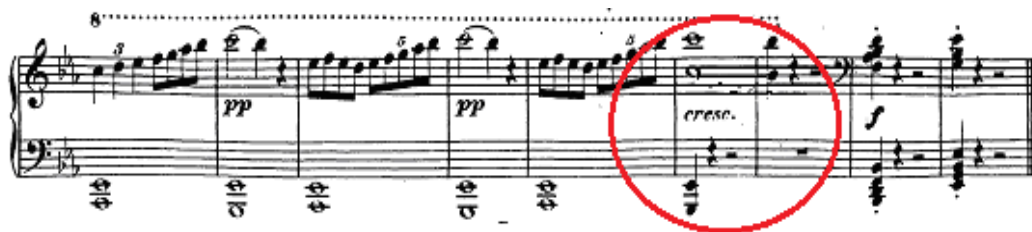
La drástica caída del sonido pianístico a partir del instante mismo de su producción y la consiguiente preponderancia del sonido nuevo sobre la resonancia del anterior tienen como otra de sus consecuencias el que los procesos de aumento o disminución del volumen sonoro (*crescendos* o *diminuendos*) no tengan lugar aquí como fenómenos continuos y homogéneos, sino como una sucesión de eventos discretos e independientes donde cada sonido presenta una intensidad mayor o menor que su anterior. Si los instrumentos de viento o de cuerda frotada, al incrementar o disminuir constantemente la presión ejercida por la columna de aire o por arco sobre las cuerdas, son capaces de recorrer todo el continuo de intensidades entre el punto de partida y el de llegada, el piano solo podrá mostrar una serie de puntos específicos y discontinuos de esta gama (hablamos, por supuesto, de una sucesión en *legato*; en caso de ser en *staccato*, la situación sería la misma en todos los casos).

Por lo que se refiere al *crescendo*: ¿qué ocurre cuando una lenta sucesión de, digamos, tres sonidos viene caracterizada por esta indicación? Si la realiza un violín, el *crescendo*, como proceso continuo, se dará en el interior de los dos primeros de tal modo que, como ya hemos dicho, los sonidos segundo y tercero podrían, idealmente, llegar a presentarse perceptivamente como modificaciones de la entonación dentro de un proceso homogéneo de incremento de la sonoridad; pero en el piano, donde la sonoridad entre un sonido y otro decrecerá necesariamente, el oyente solo podrá percibir el *crescendo* si es capaz de “olvidarse” de lo que realmente tiene lugar entre un sonido y otro y, a partir del hecho, físicamente real, de que cada uno de ellos es más fuerte que el anterior, construir culturalmente una continuidad ilusoria.²¹⁰

¿Y si ese *crescendo* es solo entre dos sonidos? No supondrá ningún problema para el violinista, que hará crecer el primer sonido hasta el momento de la llegada del segundo; para el pianista, por el contrario, resultará una indicación imposible de satisfacer. Y, sin embargo, Beethoven nos lo exige:

²¹⁰ Debido a la naturaleza digital del sistema de alturas en el piano, los cambios dinámicos se perciben por la extrapolación de una tendencia derivable del comportamiento del sonido en unos puntos concretos. El funcionamiento es igual al de los gráficos bidimensionales: uniendo los diversos puntos de un sistema de coordenadas, obtenemos una curva para cuya configuración no se tiene en cuenta el comportamiento de la variable en los intervalos entre los puntos que se toman en consideración.

Ejemplo 10.4. Beethoven, *Sonata op 81a “Los Adioses”, I*, cc. 247- 255.



No hay nada que pueda ayudar al pianista a conseguir un *crescendo* en el interior de ese *Do* redonda: ni siquiera existen otros sonidos que, producidos después, puedan reactivar la resonancia de esa nota. Tampoco podrá ayudar demasiado el pedal: por más que, si se pisa una vez finalizada la breve *negra* del pentagrama inferior, las cuerdas ahora liberadas reactivarán momentáneamente la resonancia del *Do*, de inmediato esta volverá a decaer, con lo que la nota siguiente, que será más fuerte, aparecerá ante el oyente como un sonido *sforzato*. Cualquier lector de la partitura podrá imaginar, a partir de esa indicación, el incremento de la tensión musical que se produce en ese punto, pero no podrá de ningún modo traducirla a sonido por medio de este instrumento.²¹¹ ¿Cómo podemos hacer sentir esa indicación – que, recordemos, goza de una garantía de relevancia – al oyente? Solo queda el recurso cinético: si el oyente-espectador observa cómo el intérprete, que hasta por dos veces ha resuelto ese mismo sonido *Do* en un dulce *Si bemol* (c. 248 y 250), en vez de relajar su actitud en ese sonido largo (ante la expectativa de una resolución similar), carga su cuerpo de tensión, preparándolo para lo que será un ataque final en *forte*, el efecto estético se habrá conseguido.²¹²

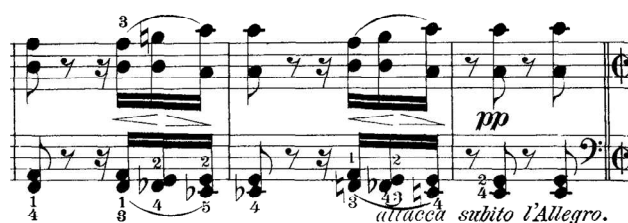
Cuando la indicación es de *diminuendo*, los problemas (y las soluciones) son fácilmente deducibles a partir de lo que acabamos de señalar. La dificultad no estará aquí en el espacio entre nota y nota (el piano, por sí solo, realizará el *diminuendo* más perfecto imaginable, ese que a cantantes e instrumentistas de cuerda o viento les puede llevar años de trabajo conseguir), sino en la llegada del siguiente sonido, que

²¹¹ Recordemos que la sonata para piano era, en aquel momento, una música destinada al ámbito privado: su principal (cuando no único) receptor era el propio intérprete. El recital de piano, como hoy lo conocemos, nace de la mano de Franz Liszt, quien, al parecer, fue el primero en llevar las Sonatas de Beethoven a las salas de concierto.

²¹² ¿Qué diferencia hay entre percepciones recibidas por canales distintos (el visual y el auditivo en este caso) una vez que todas ellas se han transformado en señales eléctricas que se dirigen a nuestro cerebro? Frente a otros casos de ilusión perceptiva, aquí estaríamos ante un fenómeno distinto: el de la sinestesia.

supondrá un incremento de la sonoridad en vez de surgir dulcemente del sonido anterior. Entonces, cuando Beethoven, al final de la introducción de esa misma *Sonata*, escribe tres notas que deben insertarse en un proceso dinámico de crecimiento y posterior decrecimiento, nos está diciendo dos “mentiras” (o pidiendo dos imposibles): entre la primera y la segunda semicorchea no podrá haber incremento del sonido (con lo que esa segunda surgirá como un *sforzato*), y entre la segunda y la tercera, donde sí se dará la disminución que nos exige, la llegada de la tercera nota supondrá un punto de ruptura respecto de la sonoridad menguante de la segunda.²¹³

Ejemplo 10.4. Beethoven, *Sonata* op. 81a “Los Adioses”, I, cc. 14-16.



Todos estos problemas desaparecen o adquieren una nueva perspectiva cuando los procesos de cambio dinámico afectan a un número mayor de sonidos, o estos no son tan largos que permitan una percepción precisa de lo que ocurre entre ellos. Pero hay un asunto que afectaría a todos los casos, con independencia del número de sonidos y de la velocidad con la que estos se sucedan: en la realización pianística de estos procesos dinámicos, la diferencia de intensidad entre dos sonidos consecutivos deberá ser más acusada que en otros instrumentos, ya que aquí, cuando crecemos, el nuevo sonido tiene que romper con la “tendencia a la baja” del precedente (por lo que deberá ser notoriamente más fuerte que aquel), y, cuando disminuimos, el nuevo sonido deberá acoplarse lo máximo posible con la resonancia del anterior (por lo que tendrá que ser notoriamente más *piano*). La consecuencia es que necesitaremos un “campo de operaciones” más amplio, es decir, habrá que tomar como punto de

²¹³ No hay que pensar por ello que Beethoven escribiera de un modo inadecuado al instrumento. Aquí está utilizando una textura característica del cuarteto de cuerdas, y las indicaciones que estamos comentando son perfectamente apropiadas para los instrumentos de arco. Las de estos dos ejemplos habría que entenderlas desde la perspectiva, descrita anteriormente, del piano como *traductor* de otros medios instrumentales.

partida de toda gradación un nivel dinámico que esté suficientemente alejado de aquel otro al que deseamos llegar. Podemos expresarlo de esta manera:

- *En la música pianística, una indicación de crescendo implica, en ese punto, un descenso significativo del nivel dinámico vigente.*

Y, cuando nos encontramos con el proceso contrario,

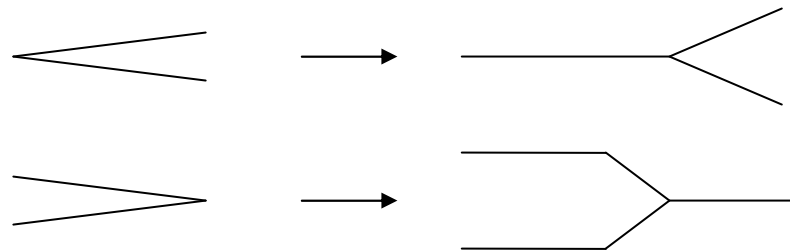
- *En la música pianística, una indicación de diminuendo implica, en ese punto, un incremento significativo del nivel dinámico vigente.*

Imaginemos que un pianista inicia un *crescendo* en el nivel más bajo de sonoridad que permiten tanto el instrumento como los umbrales de la percepción: el segundo sonido deberá ser *perceptivamente* más intenso que el inicial, el tercero más que el segundo, etc. Este camino tendrá un límite superior: llegará un momento en que una velocidad excesiva del macillo empezará a crear efectos indeseables en la sonoridad, con lo que el sonido resultante será estéticamente inutilizable; o, un punto más allá, ya no será posible, ni instrumental ni físicamente, tocar más fuerte. El número de unidades viables (perceptivamente diferenciadas) que se pueden crear entre un sonido inicial suave – pero audible – y un sonido final fuerte – pero no distorsionador - dependerá de la habilidad del pianista, por supuesto, pero nunca podrá ser muy elevado.

La consecuencia es que, cuando estas variaciones de la dinámica se extienden mucho en el tiempo o se desarrollan a lo largo de muchos sonidos consecutivos, para que puedan percibirse con claridad será necesario que existan unas “zonas de inactividad”, unas franjas de tiempo y de sonidos en los que el nivel dinámico se mantenga estable. Estas zonas se situarán normalmente en los inicios de cada proceso; el hecho de dejar para el final un notorio incremento o disminución de la sonoridad será lo que asegure una percepción óptima de tal efecto.

El profesor Guillermo González aconseja, para los casos de procesos prolongados de cambio dinámico, sustituir mentalmente la imagen de los habituales reguladores de intensidad por otras con unos diseños alternativos, que permiten percibir con más claridad cómo tanto el ascenso como el descenso dinámicos deben hacerse esperar y

ser realizados en un espacio menor de tiempo, con el fin de posibilitar al oyente una mejor percepción de ambos acontecimientos. Son estos:



Podemos concluir que

- *En la música pianística, una indicación de crescendo o decrescendo, cuando supone un proceso prolongado en el tiempo o viene vehiculado por medio de un número elevado de sonidos, implicará un nivel dinámico estable en el estadio inicial, y un incremento o disminución perceptible de ese nivel dinámico en el estadio final.*

4. Homogeneidad acústica y diferentes tesituras

La sonoridad del piano no es homogénea en todas las zonas del instrumento. En las zonas graves, la resonancia, además de mucho más duradera, es también muy intensa, hasta el punto de acercarse a ese ideal del sonido continuo que producen otros instrumentos; por el contrario, en la zona más aguda la resonancia es casi inexistente: aunque allí los sonidos presenten una gran capacidad de pregnancia en su estadio inicial, desaparecen de inmediato (esta es la razón de que las cuerdas más agudas del piano carezcan de apagadores). Ante esta situación, la producción simultánea de sonidos de alturas muy diferentes resultará problemática de cara al equilibrio sonoro del conjunto: la preponderancia de los sonidos graves resulta

particularmente inconveniente por el hecho de que los eventos más característicos de las obras musicales tienen lugar con mucha frecuencia en las zonas más agudas de la textura.

Si el piano es un instrumento sonoramente desequilibrado por naturaleza, el pianista tendrá que actuar sobre él de un modo también desequilibrado (aunque en un sentido opuesto, o al menos, distinto al determinado por el instrumento) para que el resultado presente el grado de cohesión deseado en cada caso. Del mismo modo que en una orquesta el número de violines es superior al de violonchelos, y el de estos, a su vez, superior al de contrabajos, los pianistas estamos acostumbrados a tocar, de modo casi inconsciente, la mano derecha más fuerte que la izquierda, y el 5º dedo de esa derecha más fuerte que el 1º. (Debussy, cuya escritura está repleta de acordes con una función global, colorista o tímbrica – y no con funciones distintas para los diversos sonidos que los conforman-, maldecía de esta costumbre de los pianistas, particularmente arraigada, por cierto, en los formados en la escuela francesa).

Resulta curioso que, cuando encontramos en obras del s. XX acordes en los que viene prescrita una dinámica distinta para cada sonido (cosa bastante frecuente, sobre todo en aquellas elaboradas con las herramientas compositivas del *serialismo integral*), solamos considerar tales exigencias como “inejecutables” o “puramente teóricas”, tal vez sin darnos cuenta de que eso es lo que cualquiera de nosotros hace con cada uno de los acordes que toca, por más que vengán caracterizados globalmente por una única indicación dinámica.

La mayor parte de las veces, los desequilibrios sonoros que intencionadamente producimos los pianistas son consecuencia de las distintas funciones musicales que presentan los sonidos que debemos producir de un modo simultáneo: se trataría, entonces, de una necesidad musical, no instrumental. Pero cuando deseemos obtener del piano un conjunto de sonidos sin notorias jerarquías perceptivas, será necesario un delicado trabajo de reajuste sonoro del instrumento. Por ejemplo:

- para producir acordes perceptivamente homogéneos (como los que aparecen en el inicio de *Canope*, del segundo libro de *Preludios* de Debussy), será necesario establecer una sutil gradación dinámica creciente conforme los sonidos van siendo más agudos.
- Una escala ascendente precisará de un ligero incremento de la sonoridad conforme va alcanzando niveles de entonación más elevados (con lo que las

terribles – por lo rapidísimas – escalas que Beethoven colocó al final de su *Sonata op.2 n° 2* verán incrementada su dificultad, ya que tendrán que comenzarse en un *pianissimo* que deberá haberse convertido al final en un *mezzo forte*). En las sucesiones descendentes, lógicamente, será necesario el proceso contrario.

Una regla de aplicación en todos los casos podría enunciarse así:

- *En la música pianística, todo proceso que requiera de la igualdad perceptiva de sonidos de entonaciones alejadas implicará la puesta en marcha de actuaciones que lleven a una jerarquía dinámica entre los distintos sonidos tal que compense las desigualdades de intensidad inherentes al instrumento.*

O, más generalmente, de modo que queden recogidos los casos en los que, por el contrario, resulta necesario el establecimiento de una jerarquía perceptiva:

- *Cualquier organización de la sonoridad en la música pianística deberá tomar como premisa la desigualdad natural de los sonidos del instrumento en las diferentes tesituras.*

5. Un caso especial: el pedal de resonancia

Hasta ahora nos hemos dedicado a comentar las dificultades con las que se encuentra el piano para cumplir adecuadamente con algunos de los requerimientos más simples y habituales que, de un modo general, se plantean en prácticamente todo hecho musical. Pero esa capacidad de poder “decir” toda la música occidental, de la que tanto hemos hablado, no existiría de no contar, más allá de sus limitaciones, con otra serie de posibilidades y recursos muy poderosos. Sin duda la más primaria de esas posibilidades es su capacidad polifónica, que permite que los diez dedos del pianista puedan evocar el juego pluridiscursivo de las voces humanas o del conjunto instrumental; pero lo que permite al piano ir más allá de una mera traslación de otras

voces, lo que le hace ser una auténtica prótesis en relación a sus modelos, aquello que le ha permitido construir un genuino “lenguaje” particular capaz de hacerlo salir del ámbito doméstico y dominar las grandes salas de concierto, es el pedal de resonancia. Podemos decir sin temor a equivocarnos que el pedal es el elemento fundamental de todo aquello que se nos aparece como específicamente pianístico, de tal modo que cualquier fragmento de su literatura que no precise de su colaboración podrá ser fácilmente traducible a otros medios instrumentales, mientras que todo texto pianístico que resulte intraducible lo será, precisamente, porque su escritura posee una serie de características que hacen necesario su uso.

La posibilidad de levantar los apagadores de las cuerdas del piano y dejar que estas vibren libremente más allá del tiempo que las teclas permanecen pulsadas es un recurso que existe desde las primeras etapas del desarrollo del instrumento. En esos primeros momentos, el uso del pedal se concebía por parte de los compositores como un “efecto especial”, como una manera de velar los sonidos, de presentarlos como en una bruma, escondidos tras una resonancia que se vería multiplicada por la mezcla de vibraciones extrañas entre sí.²¹⁴ Pero las prestaciones del pedal sobrepasan con mucho la simple posibilidad de conseguir cierto tipo de efectos acústicos: la vibración de todo el instrumento genera un espectacular enriquecimiento tímbrico de los sonidos, y su uso ofrece al pianista la posibilidad de dejar esos sonidos en vibración aunque estén situados más allá del ámbito de alcance de sus dedos. Las texturas pueden abrirse, la sonoridad se incrementa y resulta posible mantenerla, las melodías aparecerán en unas tesituras que escapan a las posibilidades de la voz, y vendrán arropadas por todo el poder resonador del instrumento. A partir de un determinado momento, que podemos situar *circa* 1800, la música para piano se configura tal y como la conocemos porque existe el recurso del pedal. Pero el piano moderno, con un sonido mucho más seco que el de los primeros *pianofortes*, necesitará de su empleo también para aquellas obras que, creadas para instrumentos de otras características, podían no contemplarlo (con lo que su uso no aparecerá prescrito en las partituras). Más allá de lo que pueda ser derivado de los signos del texto o de la música que estos expresan, el uso del pedal es algo inserto en la misma

²¹⁴ Así lo encontramos en la *Sonata* en Do M Hob XVI/50 de Haydn, donde por primera vez aparece el pedal indicado en una partitura; esta concepción seguirá con Beethoven, en las *Sonatas* op. 27 n° 2 (“Claro de luna”), op. 31 n° 2 (“Tempestad”), op. 53 y 57 (“Waldstein” y “Appassionata”) o en ciertos momentos de la n° 28 op. 101, por citar solo algunos casos.

naturaleza del instrumento. Simplemente, *el uso del piano (moderno) implica el uso del pedal*: es un hecho fácilmente observable que todo pianista actual, sin importar las características de la obra que vaya a tocar, al mismo tiempo que coloca sus manos sobre el teclado, coloca su pié derecho sobre el pedal de resonancia. No estamos diciendo con esto que el pedal haya que usarlo necesariamente en todas las obras y en todos los momentos de estas; decimos que, debido a que su capacidad de mejorar las prestaciones del instrumento en todos los tipos de escritura y en todos los niveles que podamos contemplar (desde el hecho de enriquecer el sonido de una sola nota hasta el de posibilitar la presencia simultanea de centenares de ellas resonando en el instrumento), en todo momento será un elemento a considerar.²¹⁵

Extraño camino, de ida y vuelta, el seguido por las indicaciones de pedal en los textos pianísticos: nacido como un efecto especial (y señalado en las partituras con este fin), las ventajas de su empleo en un sinnúmero de situaciones instrumentales distintas llevaron a una generalización de su uso, hasta el punto de que los compositores dejaron de sentirse obligados a consignar de un modo sistemático en la partitura su participación en la construcción sonora, y terminarán haciéndolo solo cuando ese empleo no resulte evidente para el destinatario del texto, bien porque pudiese parecer no necesario o porque el compositor buscara que su contribución resultase de algún modo anómala o distinta de la que cabría deducir en principio de los requerimientos de la música que en ese punto se representa. Dicho de otro modo: las indicaciones de pedal terminarán siendo explícitamente presentadas solo cuando el compositor pretenda utilizarlo para conseguir, otra vez, algún tipo de “efecto especial”. Pero aquí no nos toca hablar de los casos en que el pedal viene indicado expresamente por el compositor (estaríamos dentro del significado convencional del texto), sino de aquellos en los que su uso, sin venir indicado en la partitura, se nos aparece como un requisito necesario para cumplir precisamente con el significado convencional *otros* signos de ese texto.

Es importante señalar de entrada que, contrariamente a los casos anteriores, el uso del pedal como elemento del contenido implicado instrumentalmente no podrá ser

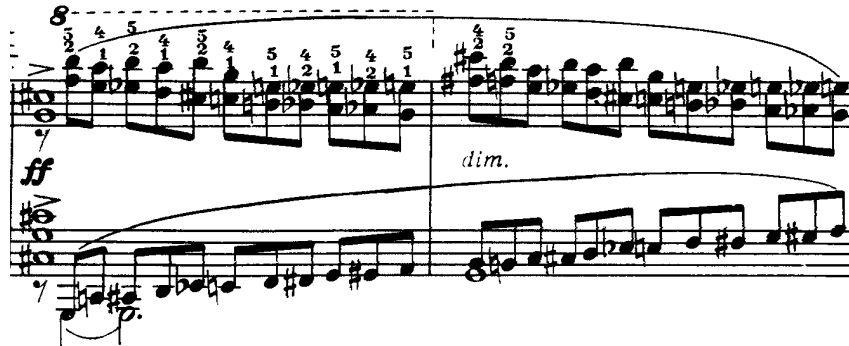
²¹⁵ Incluso la postura extrema de Walter Gieseking, quien no utilizaba el pedal para tocar a Mozart y prohibía a sus alumnos hacerlo (lo que resulta perfectamente legítimo, aunque, en mi opinión, es de agradecer que sea un criterio muy poco seguido), supone en sí misma una toma de posición estética al respecto.

derivado a partir de un signo simple, sino que lo será siempre a partir de entidades sígnicas complejas, algunas de las cuales vamos a exponer a continuación.

5.1. Pedal y figuras musicales

Rachmaninoff es uno de esos compositores que solo excepcionalmente incluye en sus textos indicaciones de pedal; sin embargo, en muchos momentos su empleo resulta imprescindible si queremos cumplir con el valor de las figuras musicales que aparecen en el texto, conformando un sofisticadísimo juego politextural.

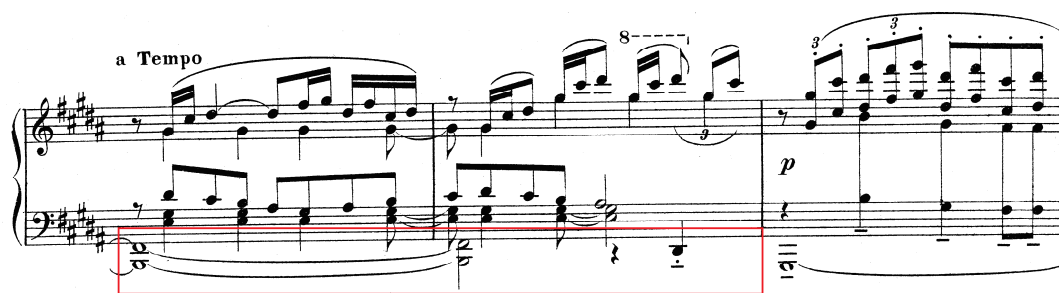
Ejemplo 10.5: S. Rachmaninoff, *Étude-tableau* op. 39 n° 8, cc. 56-57.



Tras pulsar las notas del primer acorde, el pianista deberá abandonar esas teclas y desplazarse hacia los extremos del instrumento para producir los nuevos sonidos que allí se indican. El uso del pedal viene impuesto por la necesidad de mantener el sonido de las redondas: la propia notación exige el uso del pedal, por lo que su indicación explícita resultaría redundante. Los signos de duración relativa (las *figuras* musicales) tienen, como vemos, la capacidad de *implicar* un significado totalmente ajeno a su valor convencional, y estos implícitos son de carácter netamente instrumental. No hay nada de contradictorio en la presencia conjunta de valores de distinta duración en líneas discursivas distintas: textos similares al del ejemplo, con unas notas largas que se mantienen mientras otras líneas desarrollan figuraciones más rápidas, los encontramos cotidianamente en la escritura orquestal, o en la del órgano con pedales; es el hecho de que ese texto esté confiado al piano el que hace necesaria la búsqueda de un *plus* de significado que permita la consecución de lo que convencionalmente se nos pide.

Esta manera de establecer por medio de la notación las condiciones del pedal la podemos encontrar con extraordinaria frecuencia en la música pianística, sobre todo a partir del movimiento *impresionista*. Tal uso es especialmente característico de la obra de Debussy, quien, siempre remiso a la hora de ofrecer soluciones para la realización práctica del texto,²¹⁶ consigue sin embargo mostrarnos de un modo totalmente inequívoco por medio de la notación la longitud de los pedales y sus puntos de cambio.

Ejemplo 10.6: Cl. Debussy, *Pagodes*, cc. 7-10.



(El acorde del bajo obligará a mantener pisado el pedal durante el primer compás y medio; justo en la mitad del segundo, aunque no aparecen sonidos distintos a los ya presentes en la resonancia, el signo de silencio de negra indica que deberá levantarse en ese punto, dejando un vacío que servirá para preparar el cambio armónico que tendrá lugar en el compás siguiente. En ese momento de transición - la segunda mitad del segundo compás - el pedal tampoco podrá cambiarse, ya que el acorde de blancas de la voz intermedia lo impide.)

Podemos concluir este punto con la siguiente regla, muy simple:

- *En la música pianística, toda figura musical cuya duración no pueda ser completada mediante la acción de los dedos implicará el uso del pedal.*

No podemos dejar de lado los tremendos efectos colaterales que el mantenimiento de ciertas notas por medio del pedal tiene sobre las otras notas que no precisan (o no

²¹⁶ Recordemos su negativa, explicada en el Prefacio de sus *Estudios*, a ofrecer cualquier tipo de indicación acerca de la digitación. Más allá de las razones que esgrime, la postura de Debussy es un síntoma claro de una concepción de la partitura más como *descripción* de la música que como un manual de ejecución. En este sentido, es muy ilustrativo el caso, que más adelante comentaremos, del final de sus *Feux d'artifice*.

deberían) quedar mantenidas: todas ellas quedarán resonando, con lo que el cumplimiento de lo que algunos signos exigen obliga, aparentemente, al incumplimiento de lo prescrito para otros. Ya hemos visto que la afirmación de que las figuras musicales representan la duración de los sonidos resulta, en el caso del piano, ingenua y poco clarificadora. Volvamos a nuestra distinción entre realidades físicas, perceptivas y culturales: en los ejemplos 10.5 y 10.6, las figuras largas nos muestran la *duración física* de esos sonidos (y el intérprete tendrá que lograr que esa duración sea *percibida* por los oyentes, aplicando en su caso las estrategias necesarias para posibilitar una escucha *cultural*); sin embargo, los otros sonidos aparecen en función de su duración estructural (y el intérprete deberá emplear las estrategias necesarias para hacer olvidar al oyente lo que efectivamente está oyendo y que su percepción atienda a la secuenciación de sonidos que la partitura representa). Los mismos signos representan aspectos distintos de una misma realidad. Entonces, si el pedal impide que, en algunos casos, las figuras musicales representen la duración física de los sonidos, su presencia supondrá una disminución de la cantidad de información suministrada por esas señales.

5.2 Pedal y legato

Una sucesión de sonidos en *legato* no será posible (al margen de todas las consideraciones establecidas en 2.2.) cuando la distancia entre uno de ellos y su siguiente sobrepase el alcance de la mano, o cuando se trate de notas repetidas o acordes en los que haya que utilizar sus dedos extremos. En estos casos, toda indicación de *legato* llevará instrumentalmente implícita el uso del pedal.

Ejemplo 10. 7 a y b: F. Chopin, *Nocturno* op. 27 nº 1, cc. 13-16 (pentagrama inferior) y 81-83.





5.3. Pedal y completitud sonora

Hemos dicho, un poco de pasada, que las prestaciones que ofrece el pedal son las que posibilitaron la existencia de estructuras instrumentales específicamente pianísticas. Encontraremos casos de pedal instrumentalmente implícito infinitamente más interesantes que los anteriores, aunque no tan simples, cuando este viene requerido por la necesidad de eliminar los vacíos existentes entre sonidos muy distantes o de homogeneizar conjuntos de sonidos, también distantes, que colaboran en una misma función instrumental. Explicaremos esto haciendo un brevísimo recorrido histórico por la evolución de una fórmula típica del acompañamiento melódico en el piano: el llamado *bajo de Alberti*.

El final del barroco supuso el final también del bajo continuo, pero no, evidentemente, el de la necesidad del sostenimiento armónico de las melodías. El *style galant*, que trajo consigo, entre otras muchas cosas, una importante ralentización del ritmo armónico de la música, consiguió extender la presencia de la base armónica por medio de figuraciones repetidas en las que las notas del acorde aparecían alternadamente, formando diseños del tipo

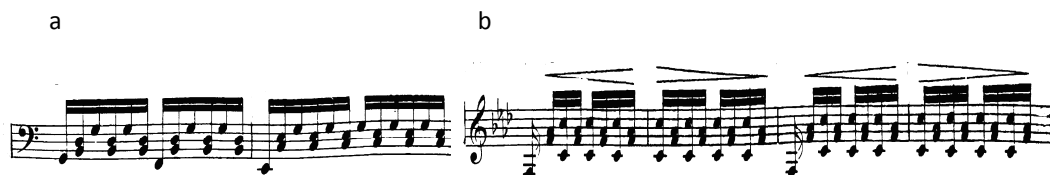


Es evidente que todavía está aquí presente la idea de las tres voces, y la mano, en posición cerrada, podrá aún, si así se quiere, mantener sostenidos los sonidos de cada

²¹⁷ Estrictamente, el concepto de “bajo de Alberti” solo incluiría a las figuraciones en las que las notas del acorde siguen la alternancia de grave-agudo-medio-agudo (el primer de nuestros ejemplos); aquí lo tomamos en un sentido más lato, incluyendo figuraciones distintas, basadas en la distancia de *quinta*, con la misma función.

línea; pero en Beethoven, ya desde sus *Sonatas* op. 2, vemos cómo la mano pasa de la posición de quinta a la de octava, y aún más allá, convirtiendo lo que era la traducción instrumental de cada voz en una franja tímbrica que podrá acoger a más de una nota.

Ejemplos 10.8 a y b: Beethoven, *Sonatas* op. 2 n° 3 (cc. 218-219) y op. 57, “*Appassionata*” (cc. 64-65). Presentamos solo los pentagramas inferiores.



Estos procesos de expansión culminarán en el pianismo romántico con unas texturas sumamente abiertas, de las que el caso presentado en 10.7.a podría considerarse un buen ejemplo. La consecuencia instrumental inmediata de estas grandes distancias es una notoria diferenciación tímbrica entre sonidos temporalmente consecutivos, diferenciación que tendrá efectos positivos para ciertos fines musicales, pero que también dificultará la consecución de otros:

(i) Por un lado, permite la percepción de una organización de la continuidad sonora distinta de la simple contigüidad, en función de las distintas zonas del instrumento en las que los sonidos aparecen. En el acompañamiento melódico del *Nocturno* de Chopin encontramos cuatro “voces” perfectamente diferenciadas: las notas 2ª y 5ª de cada grupo, siempre con el sonido *Sol*, establecen un pedal de dominante; la tercera nota de cada grupo, que presenta siempre el sonido más agudo, va formando un pequeño suceso melódico alternando *Do#* con *Si#*; todas las cuartas notas están claramente vinculadas entre sí, formando el diseño melódico *Mi-Fa*; por último, las notas 1ª y 6ª aparecen en la zona más grave, presentando una alternancia continuada de la tónica y la dominante.

(ii) Por encima de esta organización interna de los sonidos, el conjunto de todos ellos cumple con otras funciones globales, una de las cuales es la de constituir el fondo armónico de la melodía que desarrolla la otra mano; pero tal función colectiva se verá claramente perturbada por la disparidad tímbrica fruto de la lejanía de los distintos sonidos entre sí: se hace necesario un elemento de cohesión que permita completar los grandes huecos que en ciertos momentos encontramos entre nota y

nota, y que impida que cada una de ellas aparezca, a causa de esa tímbrica diferenciada, como un evento particular en vez de como un elemento solidario con otros en la consecución de un objetivo musical específico. Ese elemento cohesionador será la resonancia multiplicada por el pedal de resonancia.

- *En la música pianística, la presencia de sonidos tímbricamente diferenciados que colaboran en el cumplimiento de alguna función específica necesitarán ser cohesionados por medio del pedal de resonancia.*

Recordemos el momento en el que se produce la entrada del piano en el segundo movimiento del concierto “Emperador” de Beethoven:

Ejemplo 10.9: Beethoven, *Concierto op. 73, Adagio un poco moto*, cc. 16-17.



¿Cómo es posible que, en el primer instante, la presencia simultánea de sonidos tan alejados y distintos resulte dulce y conmovedora, y no chocante o llamativa como lo sería la confluencia de un flautín con una tuba? La razón es que, pese a la impresión de vacío que pueda producir la visión de la partitura, entre los sonidos no existe tal cosa: todo el instrumento está resonando, y, de un modo especialmente intenso, los sonidos armónicos que se encuentran por encima del *Si* grave inicial; por medio del pedal se consigue crear un ámbito de resonancia en el que, como en un líquido amniótico, los sonidos pueden relacionarse sin choques ni aristas.

Hasta aquí algunos de los casos en los que el pedal se nos aparece como la respuesta *instrumental* a ciertos requerimientos “imposibles” del texto. En los próximos capítulos veremos cómo ese empleo del pedal, bien venga señalado explícitamente por el compositor o bien venga obligado por circunstancias textuales como las que aquí hemos presentado, dará lugar a un gran número de implícitos de otros tipos.

6. Problemas derivados de la pluralidad discursiva

Hemos dicho que la percepción de la continuidad de los sonidos del piano no supondrá un problema mientras que no se vea perturbada por acontecimientos ajenos a la línea musical que tales sonidos van creando. Pero las interferencias que un contexto desfavorable puede producir son muy comunes: casi siempre el piano lleva a cabo simultáneamente una pluralidad de líneas discursivas distintas; si esas líneas están muy próximas o se van entremezclando, ¿cómo distinguir si un determinado sonido pertenece a una u otra?

Ejemplo 10.10. J. S. Bach, *Suite Francesa* nº 3 BWV 814, *Courante*, cc. 1- 3.



Imaginemos que las dos voces que aparecen en el pentagrama superior de nuestro ejemplo las escuchamos interpretadas por dos violines (o dos oboes). Estos instrumentos pueden mantener los sonidos que emiten con un nivel estable de intensidad durante todo el tiempo prescrito por el texto, con lo que cada uno producirá una sonoridad continua y el oído, pese a la identidad de los timbres, podrá seguir cada línea sin que se produzcan *de facto* interferencias entre las dos voces; imaginemos ahora que una de las voces la realiza un violín y la otra un oboe: a la escucha plena de la sonoridad de todas las notas habrá que añadir ahora una neta diferenciación tímbrica entre los dos niveles discursivos. ¿Y si interpretamos esta *Courante* con el piano? Dado que bien poco podemos hacer por prolongar la vida de nuestros sonidos, el único recurso que nos queda es el de la diferenciación tímbrica. Pero alcanzarla no siempre va a ser fácil aquí.

En el primer compás, la diferencia de tesitura entre las voces determina “de oficio” la existencia de una importante diferenciación tímbrica entre las más extremas, de tal modo que, como ya hemos visto en distintos ejemplos, el oído no percibirá la secuencia de corcheas del pentagrama inferior como continuación de ninguno de los

desarrollos que tienen su inicio en los sonidos que configuran el acorde de blancas del pentagrama superior; el intérprete no necesitará poner nada de su parte para señalar esa ausencia de conexión, por más que la realidad acústica de los sonidos de las corcheas se imponga en nuestro oído por encima de la resonancia del acorde. Y no importa que ese *Fa* agudo de la línea superior deje de tener presencia física en nuestro oído, anulado por la sucesiva producción de los nuevos sonidos: las diferencias tímbricas nos estarán señalando que uno y otros pertenecen a desarrollos musicales distintos. Cuando, en la segunda mitad del compás, aparezcan nuevos sonidos en la misma zona de alturas en la que tuvo lugar el primero, el oído *recuperará* el sonido inicial, y estos aparecerán ante el oyente como la continuación natural del discurso de esa voz.

Pero lo que ocurre a continuación es bastante distinto. En el segundo compás, los sonidos de las dos voces se encuentran muy cercanos entre sí, y el intérprete sí tendrá que poner mucho de su parte para evitar que el oyente perciba las corcheas de la voz inferior como la continuación de la blanca inicial, que pertenece a otro nivel de discurso. La similar tesitura impide que exista *per se* el contraste tímbrico necesario para esa diferenciación, con lo que tal contraste deberá ser elaborado por el intérprete. Éste, que no puede manipular la altura de los sonidos, solo podrá actuar sobre su intensidad y su duración: como vimos, ambos factores colaboran en la conformación del concepto *débil* de timbre. Entonces, si el intérprete establece un grado perceptible de diferenciación dinámica entre las dos voces en ese punto conflictivo, ello repercutirá en una percepción de diferencia en mayor grado de cada uno de los desarrollos discursivos.

Pero el intérprete podría entender que, en un determinado caso, la diferenciación dinámica no resulta suficiente. La percepción de la continuidad se verá también obstaculizada si, en un determinado punto, la distancia temporal entre los sonidos resulta ser mayor de la que sería esperable según el desarrollo de los acontecimientos previos. El sonido *Re* con el que se inicia el segundo compás es la nota final del motivo característico que domina constructivamente toda la pieza; aunque es una blanca con puntillo, se encuentra rodeada de corcheas (ocupando el hueco que le deja el comienzo acéfalo de la otra voz), y, por su entonación, aparece encadenada a la respuesta del mismo motivo en la voz inferior; si se tocan exactamente iguales todas las corcheas de la segunda mitad del primer compás y de la primera mitad del segundo (incluyendo el *silencio*), la percepción de ese *Re* como sonido largo se

puede ver seriamente comprometida.²¹⁸ En cambio, si ampliamos la distancia temporal entre ese *Re* y la corchea que le sigue (es decir, si aumentamos la duración del *silencio*), aunque sea en un grado ínfimo, estaremos destruyendo esa continuidad de las corcheas, y facilitaremos tanto que el *Re* aparezca como nota más larga como la correcta identificación de la unidad básica de construcción de la pieza; esta es otra manera de ayudar al timbre en su labor caracterizadora.²¹⁹

Volvamos por un instante al *Estudio* de Rachmaninoff (ejemplo 10.5). El pedal que la escritura implicaba tenía como objeto la consecución de una pluralidad de líneas discursivas distintas. Esta pluralidad sintagmática, que habría que entenderla siempre como un trasunto de la pluralidad de las voces humanas o de la diversidad instrumental de la orquesta, deberá resolverse mediante una correspondiente diversidad tímbrica, que, aunque en parte pueda venir ya dada por las características de los sonidos (en nuestro ejemplo, por la diferencia de tesitura entre ellos), deberá en muchos casos ser potenciada por el intérprete mediante el uso de estrategias agógicas y dinámicas, para que resulte posible su correcta percepción. En ambos ejemplos nos encontramos con sonidos largos cuya percepción puede verse estorbada por la presencia en otras líneas discursivas de sonidos más cortos que se le superponen. En tales casos, esos sonidos largos deberán ser, también, más fuertes; y, como entidades más “pesadas”, con una mayor inercia, la llegada del sonido siguiente (perteneciente a otra línea discursiva) deberá ser perceptiblemente demorada, de tal modo que el sonido del segundo discurso que coincide con el del primero (en nuestro ejemplo, el silencio de corchea que aparece bajo la redonda en el pentagrama inferior y el que habría que suponer – aunque no aparece – en el mismo punto del pentagrama superior) será también más largo. Aquí, el hecho del obligado desplazamiento de los brazos a una zona lejana del teclado conlleva parcialmente ya esa demora: evidentemente, Rachmaninoff sabía muy bien cómo escribir para el piano.

²¹⁸ Por supuesto, esto es algo perfectamente planificado y buscado por Bach: este juego entre lo continuo y lo diferente es parte esencial de esa labor de orfebrería sonora que hace de sus creaciones una de las cumbres de la cultura occidental.

²¹⁹ Dado que el clave, el instrumento para el que esta pieza está concebida, no permite la diferenciación dinámica de los sonidos, esta es, de hecho, la única estrategia posible. Como es sabido, las sutiles inflexiones agógicas son el modo característico de afrontar el fraseo en la música para teclado anterior al piano.

- *Toda diferenciación tímbrica de sonidos consecutivos de altura muy similar solo podrá conseguirse por medio de procedimientos dinámicos (variando la intensidad de esos sonidos) y agógicos (alterando su duración).*

7. Significados pragmáticos

Como hemos podido ver, el uso específico de los signos en un contexto instrumental determinado podrá tener consecuencias sobre el significado de algunos de ellos. Hemos convenido en clasificar estos casos como “implicaciones instrumentales”. Todas las consecuencias *semánticas* que vienen determinadas por la naturaleza particular del piano no forman parte del significado convencional de los signos musicales: ni las *figuras* ni los signos de *legato* tienen de un modo general ningún valor de carácter dinámico, y un violín o la voz humana podrán tocar tanto un sonido largo como una sucesión de sonidos sin fisura alguna sea cual fuere su comportamiento en lo que respecta a los niveles de intensidad; las figuras largas tampoco tienen relación convencional alguna con el empleo del pedal, con la dinámica o con la flexibilidad del pulso métrico, por más que su uso favorezca una presencia físicamente más intensa y más prolongada de ese sonido. Sin embargo, un pianista, para conseguir cumplir de cara a sus receptores con lo que el significado atemporal y convencional de los signos musicales determina, deberá añadir a los sonidos que interpreta algunas de esas características que no vienen explícitamente indicadas en la partitura, con lo que tales datos se nos aparecerían como significados implícitos derivables de la naturaleza del medio de producción de esos sonidos. Así, si un pianista consigue mediante estas estrategias una impresión de *legato* satisfactoria será porque, además de conocer el significado de la línea curva que representa convencionalmente este efecto, conoce también lo que esa línea implica en el caso del piano.

Las implicaciones instrumentales aportan en todos los casos información nueva al receptor, información a la que solo será posible acceder desde una visión pragmática del texto musical. Entonces, ellas constituirán el *significado pragmático* de esos

signos, frente a su significado convencional, atemporal y sistemático, el que es común a todos los contextos instrumentales y que aparece recogido en las leyes del código. Pero no en todos los casos esa nueva información supondrá un *aumento* global de la información musical suministrada por la señal, por cuanto hay ocasiones en las que, para poder acoger a determinados significados implícitos, deberá perder una parte de su significado convencional: este es el caso del pedal implicado por las figuras musicales: en los dos ejemplos que expusimos, el pedal debía permanecer pisado durante todo el compás para que las redondas iniciales permaneciesen resonando y cumpliesen con lo que su naturaleza *qua* figuras exigía (dentro, por supuesto, de las limitadas posibilidades del instrumento en este sentido); pero el mantenimiento de esas figuras suponía, colateralmente, que todas las demás notas permanecerán resonando también, y ello es algo que escapa tanto a lo que se dice explícitamente en el texto como a las necesidades estrictamente musicales de estos pasajes. En casos como estos, la partitura parece “mentirnos”, porque ¿en qué sentido podemos decir que las figuras musicales representan la duración de los sonidos si, como vemos, las corcheas permanecerán sonando durante un lapso temporal mucho más amplio que el que sería “de ley”?

Para encontrar una explicación tenemos que volver a nuestra vieja distinción entre la duración de los sonidos como hecho puramente físico y como ilusión cultural, pero perceptivamente conseguida, en ciertas situaciones musicales. Si en un instrumento de viento o de cuerda frotada existe una plena coincidencia entre la vibración del móvil que genera el sonido y la percepción de ese sonido como un hecho musical, en el piano, el primer hecho nunca será una condición suficiente para que se produzca el segundo; y muchas veces ni siquiera será una condición necesaria. Si bien en un piano el nacimiento de cada sonido resultará claro y evidente (en tanto que surge a causa de una percusión, frente a lo que ocurre con otros instrumentos, que pueden crearlo de modo tal que parezca surgir poco a poco del silencio), su final puede llegar a quedar totalmente indeterminado, dado que sería un intento vano el de buscar un criterio general válido capaz de poner una frontera entre sonido y resonancia. Y, ya que todo sonido nuevo tendrá más presencia en el oído que la resonancia de los anteriores, una serie de sonidos sucesivos que presenten ciertas características se percibirán como eventos sucesivos de una misma línea discursiva aunque la llegada de cada uno de ellos no suponga la desaparición (física) del sonido precedente.

Para otros instrumentos (y para la teoría musical), la presencia de una determinada figura musical significa, al menos, tres cosas: (i) que el sonido representado será efectivo durante el tiempo correspondiente al valor de dicha figura; por tanto, (ii) que habrá que esperar a que se cumpla el valor temporal que esa figura tiene asignado para que aparezca un nuevo suceso en esa línea discursiva, y (iii) que la llegada del nuevo evento supondrá la desaparición física del primero. Pero, en el piano, en situaciones que requieran el uso del pedal, las figuras significarán exclusivamente lo señalado en (ii): una figura musical solo nos dirá el punto en el que entra el nuevo sonido, pero esa llegada no supondrá necesariamente la desaparición física del sonido precedente, aunque sí suponga su sustitución perceptiva. En nuestro ejemplo 10.5, cada una de las corcheas (a excepción de la primera) es la continuación musical de la corchea que le precede y, solo en este sentido, todas ellas *son efectivamente corcheas*, por más que su duración física se prolongue mucho más allá de lo que su figura determina.

Así, el significado pragmático de las figuras musicales en el piano y en contextos de pedal resultaría ser:

- *En la música pianística y en un contexto de pedal, las figuras musicales se limitan a designar el tiempo que transcurrirá hasta la aparición de un nuevo suceso sonoro en ese nivel sintagmático.*

Por supuesto, los *silencios* son también figuras musicales; entonces, podemos ampliar esta regla del siguiente modo:

- *en un contexto que suponga el uso del pedal de resonancia, los signos que expresan “ausencia de sonido” pasan a significar “falta de nuevo suceso sonoro” en un determinado nivel sintagmático.*

.....

Este capítulo ha consistido en un constante ir y venir entre la percepción efectiva de la música y su estricta realidad como hecho físico. En este juego, la escritura pianística se nos aparece como una construcción de extraordinaria modernidad: los procedimientos que el piano utiliza para conseguir determinados efectos acústicos

imposibles para él parecen casos ejemplares de ese divorcio que ya señalaba Hegel entre arte y verdad. Si, en el siglo XIX, “la percepción del hombre moderno se volvió conscientemente subjetiva y hasta radicalmente intencional” (Díaz de la Fuente, 2008: 4), la música pianística necesita, para ser efectiva como realidad estética, de esa subjetividad; el piano, en mayor medida que cualquier otro instrumento, nos obliga a percibir la música de un modo distinto, del mismo modo que Van Gogh, Cezanne o Monet obligaron a sus contemporáneos a ver el mundo de una forma nueva. La ineludible (y deseable) confusión entre lo “real” y lo “virtual” inherente a la escucha pianística la coloca en un lugar similar al que, en el ámbito pictórico, se encontrarían los juegos con el significado de la serie de cuadros de Magritte con imágenes de pipas o los fascinantes grabados de Escher (Hofstadter, 1992) mostrando mundos imposibles.

11. IMPLICATURAS ESTILÍSTICAS MUSICALES

1. El estilo de la música y el estilo de la escritura

De un modo general, el concepto de “estilo” parece encontrarse indisolublemente asociado a otro que sería su premisa necesaria: el de “capacidad de elección”:

Si un hecho puede presentarse de varias formas diferentes, la forma en la que efectivamente se presenta constituye un indicio, ya que depende de la opción de alguien. Proponemos llamar “estilo” a la manera en que una operación es efectivamente ejecutada, en la medida en que esta forma de ejecutarla no es la única posible y ha sido objeto de una opción por parte de un ejecutante. (Prieto, 1975: 149).

En las obras musicales, estas posibilidades de elección se presentan al compositor tanto (i) en el ámbito de la propia construcción sonora (en cualquiera de sus niveles: formal, sintáctico, instrumental, etc.) como en el de (ii) la plasmación por escrito de esta construcción en la partitura.

i) El *estilo* de la música. Cuando Monteverdi, en su quinto libro de *Madrigales* (1605), afirmaba no seguir con los preceptos de la escuela antigua en cuanto al tratamiento de las disonancias, hablaba de sus nuevas concepciones como de una *seconda prattica* (Bukofzer, 2002: 17). Así, al comienzo del barroco, el antiguo estilo renacentista no se dejó de lado, sino que, deliberadamente, quedó como un segundo lenguaje, la *prima prattica*, el *stile antico* de la música sacra *a capella*, frente al estilo moderno que utilizaba los recursos de la monodia, de la elaboración armónica y del *stile concertato* para favorecer una completa expresión del “afecto de las palabras”.²²⁰ Casi dos siglos más tarde, Haydn afirmaba que sus *Cuartetos* op. 33, conocidos como “Rusos” (1781), habían sido compuestos con arreglo a principios enteramente nuevos (Rosen, 2006). Estos dos ejemplos muestran que lo que solemos llamar “estilo” no siempre se presenta como un conjunto de características que, de alguna manera, vienen impuestas al creador por las

²²⁰ “El dominio del *stile antico* se convirtió en el bagaje indispensable para la educación de un compositor. Esto le permitió *escoger* [el subrayado es nuestro] el estilo en que quería escribir, o bien el *moderno*, vehículo de su expresión espontánea, o bien el severo *antico*, que adquiría mediante estudios académicos especiales” (Bukofzer, 2002: 19).

circunstancias históricas, sociales y culturales de su momento y lugar. Un creador no tiene que hablar necesariamente y en todo momento con el lenguaje de su época, entre otras cosas, porque muchas épocas tienen más de un “lenguaje” disponible. Frente a la unidad estilística del Renacimiento, el Barroco disponía de tres “lenguajes” distintos: el del estilo sacro, el teatral y el de cámara (Bukofzer, 2002: 20). El estilo, desde esta perspectiva, aparece no como un sistema estético, técnico y conceptual que va irremediabilmente ligado a una época y a un individuo, sino como un *idioma*, o un registro determinado dentro de un idioma, que cualquiera puede utilizar de acuerdo a sus intereses sin más requisito que su conocimiento cabal. Mozart podía elegir escribir, según las circunstancias, en un estilo más ligero e intrascendente (lo que hoy llamaríamos en un estilo “rococó”), o bien en otro más serio y formal o, incluso en el estilo severo de los maestros del último barroco. Bach, que, como culminación de su época, conocía en profundidad los procedimientos compositivos de sus predecesores, aprendió también a hacer música *a la italiana* y *a la francesa*, y consiguió la fusión de ambos procedimientos en un lenguaje personal que incorporaba elementos de la escritura organística alemana, del coral, y de la tradición contrapuntística. Para todos estos maestros, la creación musical era más una *téchne*, esto es, una habilidad mediante la que se hace algo siguiendo ciertas reglas,²²¹ que una emanación de la propia individualidad. Incluso en plena época romántica, un enciclopedista de la música como Brahms, estudioso durante toda su vida de las obras del pasado, utilizó con frecuencia esos “odres viejos” para sus creaciones.

ii) El *estilo* de la escritura. En el capítulo 3 dimos cuenta del enorme campo de redundancia que surge de la posibilidad de combinar los paradigmas de los distintos subsistemas sígnicos de la escritura musical, y presentamos un ejemplo de dos textos sinónimos pese a que solo presentaban en común la altura de los sonidos (e incluso esta podría haber sido diferente en cada caso si se hubiesen usado claves distintas). Ya entonces señalamos que esta posibilidad de expresar una misma realidad de formas distintas permitiría la existencia de un *estilo* en el modo de afrontar la escritura musical. Esta es una concepción puramente formal, en la línea de Prieto, y es la que hemos utilizado para caracterizar el tipo general de implicaturas que comentaremos en este capítulo y en el siguiente.

²²¹ Ferrater, 2010: 3450.

¿Qué relación mantienen entre sí estos dos conceptos de “estilo”? Es evidente que el fuerte componente icónico que encontramos en la escritura musical tiene como una de sus consecuencias el que las diferencias musicales entre unas obras y otras se proyecten necesariamente en la partitura, creando textos con unas fisonomías gráficas también muy diferentes. Esta proyección parece tener una cierta tendencia a la proporcionalidad, de modo que, en general, cuanto mayor es la diferencia, en todos los sentidos, entre dos obras musicales, mayor será también su diferencia en cuanto al *aspecto* de las partituras que las reflejan. En tanto los procedimientos icónicos se presentan de un modo mucho más inmediato en la escritura musical que en el lenguaje, sea este oral o escrito (ya que están en el fundamento de su sintaxis, y buscan, precisamente, esa inmediatez perceptiva que permita a la partitura un funcionamiento indéxico), no es necesario ser un usuario experto, ni siquiera iniciar la lectura del texto, para distinguir una obra pianística del clasicismo de otra plenamente romántica; por el contrario, resulta imprescindible adentrarse en la lectura del capítulo 34 de *Rayuela* para percibir un rasgo tan característico y anómalo como el de la disposición alternada de las líneas del texto.

Todas estas cuestiones, sin duda relevantes de cara a una Estética musical o, más precisamente, a una historia del lenguaje pianístico, no son las que aquí nos interesan: el hecho de que cada diseño musical presente en el texto una fisonomía peculiar y distinta, en tanto esta sea consecuencia de la propia peculiaridad de la música que representa y del tratamiento instrumental en el que viene elaborada, no son nuestro objeto aquí, por cuanto esa fisonomía será el resultado necesario de la relación convencional que existe entre la música y su escritura. La presencia de un determinado diseño característico en un texto puede, sin duda, ser capaz por sí misma de hacernos inferir el estatuto estilístico de la obra, o que su autoría corresponde a un determinado autor,²²² pero, en tanto esa inferencia venga provocada exclusivamente por la relación convencional existente entre el representante y lo representado, no

²²² Una profusión de acordes de 10ª llenos nos llevaría a pensar en Carl M^a von Weber, que, al parecer, poseía una mano enorme y gustaba de alardear de ello en sus obras; Liszt es otro autor proclive al uso de fórmulas idiosincrásicas, como los rápidos diseños cromáticos en la zona más grave del teclado o los arpeggios que recorren varias octavas del teclado combinando notas simples con acordes.

tendremos base para pensar que tal conclusión pueda considerarse como un significado implícito fruto de la acción intencional al respecto por parte del emisor.

Lo que aquí nos interesa es algo distinto: comprobar si la presencia de un uso determinado del código - en detrimento de otros usos posibles para el mismo fin - puede aparecer en ocasiones como un procedimiento intencionalmente ostensivo por parte del compositor para llevarnos a inferir un determinado significado implícito.

En este capítulo nos dedicaremos en primer lugar (puntos 2 a 5) a ver la posible proyección en la fisonomía de los textos (es decir, en el *estilo de la escritura*) de ciertos rasgos del *estilo de la música*. En los puntos siguientes (6 y 7) veremos cómo ese estilo de la escritura puede contener informaciones referentes a otros aspectos de las obras o de su interpretación.

2. El estilo de la música a través de las *figuras* musicales

Cuando un compositor utiliza ciertas formas musicales o maneras estilísticas del pasado, una de las posibilidades que tiene abiertas en cuanto a su escritura es la de emplear también los modos de expresión gráficos que estas utilizaban, muchos de los cuales, cuando esa música desapareció o evolucionó, quedaron obsoletos o dejaron de ser habituales. El sistema de alturas (digital, como vimos, en el caso de los instrumentos de teclado) estaba bastante fijado desde muy antiguo, y no ofrecía grandes posibilidades variación;²²³ los signos de intensidad y articulación, o directamente no existían en las épocas preclásicas o tenían un uso muy restringido; el campo que históricamente ha pasado por más etapas diferentes, y en lapsos de tiempo menores, es el del aspecto métrico de la música (básicamente, indicaciones de compás y *figuras* musicales), y, por ello, es el que de una manera más clara permite el establecimiento de una asociación entre los elementos gráficos que se utilizan para

²²³ Aunque J. S. Bach todavía escribía para teclado usando para el pentagrama superior la clave de *Do* en primera línea (llamada la *clave de violín*); este uso, que se prolongará hasta algunas obras de su hijo Carl Philipp Emanuel (por ejemplo, en las 6 *Sonatas* “Erste Forsetzung” W51, de 1791, o en las 6 *Sonaten mit veränderten Reprisen* W 50; sin embargo, en las *Sonatinas* W 64 [1744] o en las “*Württembergischen*” *Sonaten* W 49 [1742] utiliza ya la clave de *Sol*) desaparecerá en la generación siguiente: Mozart plasmará la totalidad de su música para teclado exclusivamente con las claves de *Sol* y *Fa*. En cualquier caso, no parece que la elección de una u otra claves lleve consigo algún tipo de información adicional relevante.

este cometido y los aspectos formales o estilísticos de la música que así viene representada.

La grafía de las figuras musicales ha variado en realidad muy poco desde el comienzo de la *musica mensurabilis* (s. XIII). El sistema de Franco de Colonia contemplaba básicamente cuatro figuras, la *duplex longa*, la *longa*, la *brevis* y la *semibrevis*; por medio de sus combinaciones era posible ir más allá del limitado campo de los *modos rítmicos* anteriores. El *Ars nova* trajo consigo la ampliación de esas figuras (con la *minima* y la *semiminima*), lo que permitió expresar sonidos de menor duración. En el siglo XV, coincidiendo con el esplendor de la escuela franco-flamenca, apareció la *notación mensural blanca*, en la que las cabezas de las notas tradicionales de mayor duración (hasta la *mínima*) aparecían en los textos solo por medio de sus contornos: en los grandes manuscritos, resultaría sin duda poco práctico llenar con tinta negra esas figuras adiamantadas o cuadrangulares; a la vez, aparecieron nuevas figuras de duración aún menor, *fusas* y *semifusas*, que, entre otros rasgos, se diferenciaban gráficamente de las de mayor valor por presentar, al igual que la *semiminima*, unas cabezas de notas *negras*. El sistema actual de figuras musicales deriva directamente de esta notación mensural blanca.

ML L B S m sm f sf²²⁴

Notación franconiana (s. XIII)	
Notación mensural negra	
Notación mensural blanca	
Notación moderna (s. XVII)	

R B n c sc f sf²²⁵

²²⁴ ML: *maxima longa*; L: *longa*; B: *brevis*; S: *semibrevis*; m: *minima*; sm: *semiminima*; f: *fusa*; sf: *semifusa*. No hay que confundir estas dos últimas con las del mismo nombre en el sistema moderno.

²²⁵ R: redonda; B: blanca; n: negra; c: corchea; sm: semicorchea; f: fusa; sf: semifusa.

Visto desde la perspectiva gráfica, la única que aquí nos interesa, es evidente que la duración de las figuras musicales ha sufrido con el paso de los siglos un llamativo proceso de “alargamiento”, debido a que la paulatina incorporación de figuras más breves iba dejando en desuso a las de mayor duración: si la relación métrica entre sonidos largos y cortos se expresaba en el siglo XIII por medio de largas y breves, en la notación mensural blanca la unidad básica de tiempo era la *semibrevis*;²²⁶ y este pulso básico, lo que podríamos denominar como “unidad de movimiento estándar” siguió desplazándose hacia las unidades del sistema de figuras que representaban valores menores: Ferguson (2003: 55) señala que en la época de los virginalistas (comienzos del s. XVII) ya puede encontrarse la actual *negra* como poseedora de la unidad métrica principal, aunque alternando todavía con la *blanca*. Esta vinculación de la *negra* (o la *negra con puntillo* en las métricas de subdivisión ternaria) con el nivel métrico básico era en el XVIII un hecho ya generalizado. Así, la figura más larga del sistema actual, la *redonda*, resulta ser una derivación gráfica de una de las más cortas del sistema tardomedieval, la *semibreve*.

2.1. Figuras “largas” y estilo antiguo

Pese a que a mediados del XVIII el proceso que acabamos de describir ya había culminado, cuando Bach escribe *fugas* “eruditas”, imitando el antiguo estilo vocal del motete (o de su versión instrumental, el *ricercare*), caracterizados ambos por un ámbito de alturas reducido, unos sujetos muy cortos y simples y un carácter, en general, grave y serio, el propio de la música religiosa, utiliza característicamente como vehículo del nivel métrico fundamental a las figuras “blancas” de la notación moderna, que ya en su tiempo estaban asociadas normalmente a duraciones “largas”. Frente a este tipo de fugas se encontrarían las de un estilo más “moderno”, con una escritura no ya basada en modelos vocales sino netamente instrumental, con sujetos mucho más largos y complejos y con caracteres más variados.

²²⁶ La relación entre la *brevis* y la *semibrevis* se denominaba *tempus*: de ahí el significado actual del término *tempo* como la velocidad a la que se desenvuelve el pulso básico de la música. Esa relación podía ser la proporción matemática de 1: 3 (el símbolo trinitario, *tempus perfectus*) o de 1: 2 (*tempus imperfectus*).

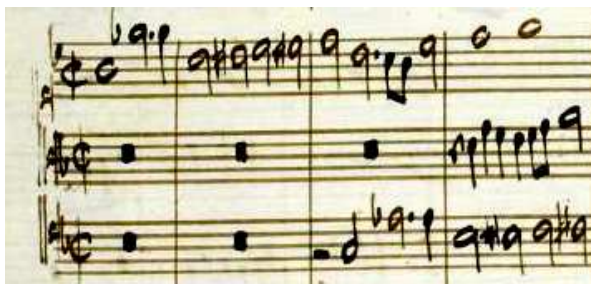
La *Fuga* en Mi Mayor BWV 878 pertenecería a ese primer grupo. Keller (1972) afirma que nunca ha estado Bach tan cerca de Palestrina como aquí; el sujeto, de claro aroma gregoriano, poseía ya entonces una larga historia: aparecía en la melodía “L’Homme armé”, y había sido utilizado, entre otros, por J. K. F. Fischer en su *Ariane musica* y por Froberger en uno de sus *Ricercari*.²²⁷ En el texto de Bach, este sujeto aparece expresado exclusivamente por *redondas y blancas*:

Ejemplo 11.1: J. S. Bach, *Fuga* en Mi M. n° 9 (WTC II).



Si comparamos la impresión visual general de este texto con la que puede producir uno mucho más antiguo, resultará evidente que la semejanza no puede ser casual. El ejemplo que proponemos nos parece especialmente ilustrativo: se trata del fragmento inicial de uno de los *Ricercari* incluidos en las *Fiori Musicali* (1635) de Girolamo Frescobaldi, una obra que Bach poseía en su biblioteca y que estudió con asiduidad, en la edición que realizó Zelenka en Viena en 1718 (es decir, se trata de una edición estrictamente contemporánea de Bach). Frescobaldi no escribió su música exactamente así (entre otras cosas, usaba los signos propios de la escritura *mensural blanca*, con figuras cuadradas y romboidales), pero así es como se plasmaba esa música en tiempos de Bach.

Ejemplo 11.2. G. Frescobaldi: *Fiori Musicali*; *Ricercare dopo il Credo*.



²²⁷ Este motivo será posteriormente utilizado por Mozart como base del *Finale* de su *Sinfonía* “Júpiter”.

Nadie diría, contemplando estos dos fragmentos, que están separados por todo un siglo en el que se produjeron profundos cambios tanto en la música como en el sistema de notación. Bach podría haber escrito estas obras con los usos que eran propios de su tiempo, usando la *negra* como unidad de pulso en vez de la *blanca*, pero eligió hablar “al modo antiguo” con los mismos hábitos de escritura propios de ese estilo.

Un caso parcialmente similar sería el de la *Fuga* a 5 voces en Do # menor (del primer Libro del *Clave bien temperado*). El primero de sus tres *sujetos* es muy parecido al de nuestro ejemplo anterior: presenta el mismo carácter vocal propio del estilo antiguo, y viene expresado también por medio de figuras largas; pero el segundo sujeto es un tema “moderno”, más largo y constituido por sonidos mucho más breves, que aparecen expresados en corcheas. La velocidad a la que se suceden esas corcheas, según un *tempo giusto* ortodoxo, resulta idéntica a la que encontramos en otros muchos pasajes también “modernos” de Bach (como la *Fuga* BWV 888 del *Clave*, el *Preludio* de la tercera *Partita* o la *Allemande* de la sexta *Suite Francesa*), que, todos ellos, aparecen expresados por medio de semicorcheas. Evidentemente, la configuración gráfica de este segundo sujeto viene determinada por la notación “a la antigua” en la que se expresó el primero.

Ejemplo 11.3 a. J. S. Bach: *Fuga* BWV 849. Primer sujeto y respuesta (con contrasujeto)



11.3 b: Segundo sujeto



11.3 c: Motivos iniciales de la *Partita* n° 3 BWV 827, la *Fuga* BWV 888 y la *Suite Francesa* n° 6.





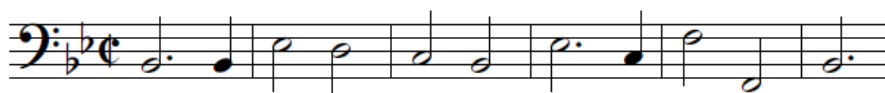
El uso predominante de figuras “blancas” para aludir connotativamente a a música antigua, o a todos aquellos conceptos que pueden venir culturalmente asociados a ella es un procedimiento que recorre la historia de la escritura musical. Brahms nos ofrece un caso especialmente esclarecedor. En sus *Variaciones sobre un tema de Haydn*, presenta el *Coral* inicial con la misma notación que ya empleara el maestro vienés en su *Divertimento en Sib Mayor*, con la negra como unidad métrica principal:

Ejemplo 11.4 a. J. Brahms: Inicio del *Coral* de las *Variaciones sobre un tema de Haydn* op. 56b (piano I).



Pero Brahms decide concluir la obra con una *Chacona*. Esta forma musical, que aparece como danza en la España del s. XVI, llegó a su esplendor en el Barroco tardío convertida en una serie de variaciones sobre un bajo *ostinato*; en el nuevo estilo que trajo el Clasicismo, los procedimientos de la chacona ya no tenían cabida, por lo que su aparición se volvió esporádica y siempre con connotaciones de arcaísmo, de mirada al pasado. Lo relevante aquí es que, para conseguir una fisonomía del texto adecuada a la que era habitualmente utilizada en esa forma musical, Brahms dobla el valor de las figuras. Así, el *bajo de chacona*, derivado directamente del tema del *Coral* inicial, presenta un aspecto mucho más característico:

Ejemplo 11.4b. J. Brahms: *bajo de Chacona* de las *Variaciones Haydn* op. 56.



La unidad de tiempo, que antes venía expresada por medio de *negras*, precisará ahora de una *blanca*; donde antes aparecía una *blanca* será necesario ahora una *redonda*, etc. Como ya hemos señalado, el usar como unidad de tiempo una figura “larga” como la *blanca* en un *tempo* pausado era tan poco usual en tiempos de Brahms como habitual en los siglos XVI y XVII. Brahms consigue establecer por medio de este procedimiento una relación entre el estilo de la música y el tipo de escritura que la expresa, de tal modo que, de un simple vistazo, un lector con cierta experiencia podrá reconocer el “estilo antiguo” de la obra, con sus sentidos asociados de “gravedad” y “técnica contrapuntística”, antes de haberse emitido un solo sonido.

Podríamos traer aquí otros muchos ejemplos: del propio Brahms (como su *Romanze* op. 118 n° 5, o el *Finale* de su *Cuarta Sinfonía*, ambos con el bajo de chacona también como protagonista); Debussy presenta de la misma manera el coro fantasmal de los monjes de Ys en su *Catedral Sumergida*; y Mussorgski, la solemnidad de la imaginaria procesión inaugural de la Gran Puerta de Kiev, con sus cantos litúrgicos ortodoxos, en el último número de sus *Cuadros de una exposición*. Aunque, en otros muchos casos, el estilo antiguo es musicalmente usado o citado sin que ello tenga un reflejo en la fisonomía del texto más allá de lo que la estricta escritura de los sonidos y su temporalidad lo determinan de un modo convencional: Mozart utilizó el estilo de Händel en su *Ouverture* KV 399 sin variar un ápice los usos de escritura vigentes a finales del XVIII; la influencia de Bach en Chopin es indiscutible, pero nada en los textos del polaco recuerda a la escritura del *Kantor*; y, más recientemente, Gyorgy Ligeti incluyó un homenaje a Frescobaldi en su *Musica Ricercata*, en el que las citas textuales no son en absoluto diferenciables de las secciones donde estas se ven sometidas a un tratamiento dodecafónico. En el sentido contrario, tampoco toda música expresada en valores largos remite necesariamente a ese estilo antiguo: aunque Bartók utiliza una escritura de *redondas* y *blancas* para los sonidos de aire inequívocamente modal con los que el piano hace su entrada en el *Adagio religioso* de su tercer *Concierto*, la unidad métrica se expresa mediante *negras*, por lo que es

difícil pensar que tuviese otras opciones para expresar las largas duraciones que concibió para esos sonidos.

2.2. *El curioso caso de las figuras breves*

Dado que las figuras musicales expresan valores temporales basados en la relación matemática 1/2, una concepción ingenua de la notación llevaría a pensar que los sonidos más rápidos deberían venir representados por aquellas figuras que convencionalmente expresan los valores más pequeños, y viceversa. Después de lo dicho en el punto anterior, resulta evidente que las cosas no funcionan de un modo tan simple. Los rápidos *allegri* a la italiana de Bach aparecen casi siempre escritos por medio de un flujo continuo de semicorcheas (pero nunca de fusas), y los pasajes más rápidos de Chopin (como el *Scherzo* de la *Sonata* op. 58, su *Estudio* op. 25 nº 2 o las vertiginosas figuraciones de sus cuatro *Scherzi*) vienen escritos en simples corcheas. Parece, en principio, curioso que las figuras más breves del sistema de valores aparezcan característicamente en tiempos especialmente lentos: los pocos ejemplos de *garrapateas* (pese a su esporádico uso, esta *figura* todavía goza del honor de poseer un nombre) que encontramos en Beethoven están inmersos en contextos musicales muy lentos y solemnes, como la *Introducción* (indicada como *Grave*) de su *Sonata* op. 13 “Patética” o el *Adagio cantabile* de la op. 30 nº 2, para violín y piano.

Hay una razón simple para ello. Recordemos que (i) los sonidos de la música no son, sin más, largos o breves, sino que son una u otra cosa en relación a algo, a saber, la unidad de pulso; (ii) cuanto menor sea el valor de las figuras, mayor número de ellas entrarán en una unidad métrica. Un intérprete determinará la duración de los sonidos que produce en razón de dos factores; las indicaciones de *tempo* y la figuración con la que aparecen esos sonidos. Si el *tempo* prescrito es rápido, la figuración tendrá que “aportar menos” para conseguir que el pasaje resulte veloz, mientras que si el *tempo* es lento, la figuración tendrá que recurrir a los estadios más extremos de su propio sistema de duraciones.²²⁸ (Otra manera de describir la misma situación sería señalar

²²⁸ Una indicación de tempo extrema puede convertir en irrelevante el capítulo notacional. Cuando Schumann, en su *Sonata* op. 14, prescribe *prestísimo possibile* para una serie continua de sonidos de igual duración, resulta indiferente el estatuto de las figuras mediante las que se expresa.

que en un tiempo lento “caben más” sonidos en cada una de sus unidades métricas que si es rápido; entonces, cuando las unidades métricas son amplias - cuando la música se nos aparece como “lenta”-, serán capaces de acoger en la práctica a un mayor número de sonidos que cuando se suceden con rapidez, y estos sonidos tendrán que venir expresados por figuras muy breves). Por eso Chopin puede escribir rapidísimos pasajes ornamentales con semifusas en el *Adagio* de sus *Variaciones op. 2* mientras que los no menos rápidos pasajes de los tiempos finales de sus conciertos aparecen escritos en corcheas o semicorcheas.

Otro factor que sin duda incide en la elección de unas u otras figuras es el de la economía de la escritura. Las figuras más breves, que, recordemos, poseen más rasgos gráficos, son por ello más costosas de producir. Entonces, cuando una obra presenta un flujo continuado de sonidos iguales, por rápidos que estos sean, vendrán normalmente expresados por figuras sencillas de escribir: es el caso del *Finale* de la segunda *Sonata* de Chopin.

Pero por encima de todas estas consideraciones, el factor más determinante que se encuentra detrás de la elección de un tipo determinado de figuras es el de la tradición, que determina que ciertos usos gráficos vengán asociados a determinadas cuestiones formales y estilísticas. Este es, también, el aspecto que a nosotros nos interesa. Desde luego, el tipo de figuras con las que se expresa una obra musical será consecuencia del tipo de compás que se haya elegido, pero las conexiones entre figuras musicales y estilo aparecen en ocasiones más allá de lo que el compás es capaz de determinar.²²⁹

La simple observación de los textos permite observar cómo ciertos géneros musicales emplean característicamente una escritura específica, o cómo algunos compositores llegan a establecer esa vinculación entre escritura y estilo. Veamos algunos casos:

A) En el s. XIX, el término “toccata” (que ha tenido una interesantísima historia semántica) pasó a designar específicamente un género de obras caracterizado por un *moto continuo* de sonidos rápidos y perceptiblemente individualizados, lo que producía una alta sensación de vigor rítmico; por la dificultad de su realización, estas obras iban destinadas bien a la ejercitación técnica o bien al alarde virtuosístico.

²²⁹ En el punto siguiente hablaremos de esta asociación entre compases y géneros musicales: el tipo de compás, al mismo tiempo que determina que ciertas figuras no puedan aparecer, permite prever razonablemente cuáles de ellas serán las más usadas.

Probablemente por analogía con ciertas obras del barroco tardío que presentaban esas mismas características (como el *Preludio* BWV del *Clave* de Bach o la *Sonata* K. 141 de Scarlatti), estas rápidas figuraciones se escribían siempre como semicorcheas. Podemos citar desde los primeros ejemplos de Czerny y Clementi hasta los más avanzados de Schumann y Prokofiev. La fuerza de este vínculo es tal que ha llevado a considerar como “toccatas” obras que no habían sido bautizadas como tales por sus autores, como el *Allegro* final de la *Sonata* op. 58 de Beethoven o el último movimiento de la primera *Sonata* de Carl M^a von Weber.

B) En la obra para teclado de Bach, solo encontraremos una presencia significativa de fusas en tres situaciones estilísticas muy específicas: (i) en los pasajes de carácter improvisado propios de los preludios para el órgano (o cuando este género es imitado por el clave, como sucede en la *Fantasia cromática* o en las secciones iniciales de sus *Toccatas*); (ii) en las obras que imitan el carácter solemne de la *Obertura francesa* (como la *Fuga* BWV 850, o los comienzos tanto de la *Sinfonía* de la segunda *Partita* como de la *Obertura* de la cuarta); (iii) en los *ariosos* a la manera italiana, trasplantados del violín o la voz al teclado (como en el *Andante* del *Concierto Italiano*, o el que aparece en la ya citada *Sinfonía* de la 2^a *Partita*). Podríamos concluir que las fusas en Bach (y en otros muchos autores) representan siempre sonidos ornamentales, y no estructurales.

La conclusión pragmática a la que todo esto nos lleva es que, si bien la notación musical no tiene convencionalmente asignados significados formales o estilísticos, en ciertas ocasiones y bajo ciertas circunstancias, puede implicarlos. Una partitura de los siglos XVIII o XIX que presente una cantidad estadísticamente llamativa de figuras blancas que, además, sean las encargadas de expresar el nivel métrico de mayor relevancia de una obra, podrá llevar al lector de ese texto a derivar que, implícitamente, esa escritura está aludiendo al estilo sacro-vocal en el que estas figuras tenían un especial protagonismo. Puesto que se trataría de *implicaturas* (y no de *implicaciones*, ya que tal sentido no se encuentra en el *significado convencional* de las figuras tal y como definimos este concepto en el capítulo 9), hay que especificar el procedimiento ostensivo que permite deducir ese significado: en los casos presentados en 2.1., se trataría precisamente de ese uso de las figuras blancas como portadoras del pulso fundamental, uso que, aunque perfectamente admitido por el sistema de representación, choca con la escritura que se había convertido en la

habitual de su tiempo; podríamos hablar de un no-seguimiento de los criterios textuales vigentes, aunque este alejamiento de la propia intertextualidad se produciría para cumplir con otros hábitos intertextuales, los que eran de uso común un par de siglos antes. En los casos vistos en 2.2., se trataría casi siempre de la vulneración del principio de economía, ya que es posible, en la escritura de la época, describir las mismas duraciones de los sonidos utilizando unos medios gráficos más restringidos.

3. Estilo de la música e indicaciones de compás

Hasta ahora hemos hablado exclusivamente de las distintas figuras musicales y sus posibles asociaciones históricas y culturales con conceptos estilísticos. Pero el uso de unas u otras para representar los valores proporcionales de la música tiene, en la escritura moderna, una vinculación inmediata con las indicaciones de compás. La posibilidad que la escritura musical ofrece, desde el s. XVII, de usar figuras musicales distintas para expresar unas mismas relaciones temporales entre los sonidos supone también el empleo de distintos tipos de estas indicaciones.

El sistema de *fracciones*, que ya explicamos en el capítulo 3, ocupó sintagmáticamente el lugar de los antiguos signos mensurales, pero su significado ya no era el mismo. Si estos indicaban, entre otras cosas, el tipo de división, binaria o ternaria, de algunos de los niveles métricos expresados por las figuras, el sistema de fracciones apareció cuando la división de las figuras era ya binaria en todos los casos. Parecería, entonces, que el denominador de la fracción estaría limitado a indicar una realidad puramente gráfica, y no musical. Así lo expresaba el teórico Gottfried Weber a comienzos del XIX:

(...) las distintas variedades de compás, 2/1, 2/2 y 2/4, no son en esencia sino una misma cosa, formulada o representada de distinta manera, según qué valores (de redonda, blanca o negra) se utilizan para designar las partes del compás; de este modo, las diferentes clases de compás son propiamente variedades de una sola especie, formas distintas de presentar con símbolos una misma cosa.²³⁰

²³⁰ G. Weber, *Versuch einer geordneten theorie der Tonsetzkunst*, Mainz, 1817; citado en Clide Brown, 2005: 9.

Es cierto que, en muchos casos, un oyente no puede sino especular sobre cuáles podrían ser las categorías de figuras empleadas en el texto de la música que está escuchando. Probablemente este oyente no tendría ninguna dificultad en determinar si el pulso principal de aquello que está oyendo o sus subdivisiones responden a un patrón binario o ternario (es decir, sería capaz de identificar con seguridad el *numerador* del compás), pero no podría afirmar con la misma seguridad qué dígito figura en el *denominador*, ya que ese dato refleja una característica de la grafía, y no es directamente perceptible a partir de la simple escucha musical. Pero esto es una limitación específica de las épocas más recientes de la escritura musical, que ha despojado a las indicaciones de compás de todos sus matices particulares originales hasta hacer de muchos de ellos, como señalaba Weber, una simple posibilidad gráfica. Esta pérdida de la idiosincrasia de cada una de estas indicaciones comenzó a ser evidente ya a finales del XVIII, lo que hizo necesaria la aparición de palabras explicativas del tipo *allegro* o *andante*.

Las distintas indicaciones de compás comenzaron a usarse en épocas y lugares diferentes, y cada una de ellas cuenta con su propia historia, completa y variada. Muchos datos de esa historia son perfectamente conocidos incluso por los no especialistas. Hay compases característicos de ciertos géneros o formas musicales: un vals vienés estará escrito en 3/4, por más que su métrica ternaria podría ser expresada también de otras maneras; una *Courante* a la francesa del XVIII estará característicamente en un compás de 3/2 (así aparecen en Bach, quien, probablemente, tomó como modelo las de Couperin, que siempre se escriben bajo ese signo). La fuerza de esta vinculación entre compás y género musical queda perfectamente ilustrada con la conocida anécdota protagonizada por Chopin: cuando se dispuso a publicar su *Tarantela* op. 43, escribió a su amigo y *factotum* Fontana solicitándole que revisase las partituras de Rossini y le informase sobre si este escribía tal danza en 6/8 o en 12/8: “No tiene importancia para mi composición, pero prefiero que sea como la de Rossini” (Tranchefort, 1990: 258). Como vemos, el “argumento de autoridad” es una de las fuerzas que también contribuyen a consolidar estas asociaciones.

En estos casos, se produce una *determinación* (en el sentido hjelmsleviano) entre el género musical y el compás, pero no a la inversa (es decir, no se trata de una *solidaridad*); el compás en el que se escribe un género musical característico es uno de los rasgos que conforman el estilo de ese género (por más que ello no tenga una

consecuencia sonora directa), pero el género no es una característica del compás. Así, las indicaciones de compás no pueden implicar un género musical particular, dado que las mismas pueden aparecer en otros muchos tipos de construcciones musicales.

Pero en el pasado sí podemos encontrar ciertos casos de interdependencia entre el compás y algunas de las características formales o estilísticas de la música, aunque se encuentran circunscritos a épocas y lugares muy concretos. La musicología tiene por delante todavía un vastísimo campo de trabajo para completar el mapa de las indicaciones de compás, con su historia y sus sentidos asociados, pero ya nos ha ofrecido algunas pinceladas sobre el uso de compases específicos vinculados *solidariamente* a ciertos rasgos estilísticos de la música: por ejemplo, el compás de 2/4, de origen italiano, comenzó siendo característico de ciertas arias, en este estilo, de carácter majestuoso (mientras que no aparece en la misma música italiana para instrumentos *a solo* más antigua, y tardará mucho en incorporarse a la música francesa [Williams, 1996]); es decir, en un determinado momento de la historia de la música, el compás de 2/4 *implicaba* esas dos características, que podríamos definir *grosso modo* como “solemnidad” y “vocalidad”, y era usado solo en las músicas que presentaban esos rasgos. (Un corolario de cara a la interpretación: puesto que la aparición de ese compás fue relativamente tardía, este dato debería llevar a una reconsideración de la velocidad, seguramente excesiva, con la que suelen ejecutarse actualmente muchos de los *Allegros* de Vivaldi escritos en este compás, así como algunas páginas de Bach que también lo presentan - como el *Capriccio* de su segunda *Partita* o el *Scherzo* de la tercera-, dada su cercanía cronológica con la época en que esta asociación se pone de manifiesto.)

Aquí vamos a detenernos en un caso especialmente problemático. La aparición del sistema de *fracciones* no supuso la desaparición total de los signos métricos mensurales: sobrevivieron dos de ellos, /C/ y /C/, que recorrieron un fascinante camino hasta llegar a ser respectivamente equivalentes a un 4/4 y a un 2/2. Entre su nacimiento mensural y su final fraccionario, hubo una larga época de confusión teórica y de usos prácticos diversos; el rasgo común a todos esos usos es la métrica binaria que determina: todavía en 1831, Fétis entendía /C/ simplemente como un

modo de indicar, en general, un compás con dos pulsos.²³¹ La música de Bach se produce en ese momento de encrucijada, por lo que, cuando alguno de estos signos aparece en sus textos para teclado, podremos encontrarnos ante tres tipos de situaciones: (i) que tal signo esté empleado no en su sentido moderno sino con su antiguo significado mensural, o, simplemente, con ese sentido intermedio y más general de “metro binario”; (ii) que sea en todos los sentidos equivalente a la fracción moderna que se convirtió en su equivalente ; (iii) que no haya evidencias suficientes que permitan decidir si se trata de un uso u otro.

(i) Originalmente, el signo /C/ señalaba básicamente dos cosas: la organización métrica de la música (en este caso, que la unidad de tiempo se dividía sucesivamente de forma binaria o *imperfecta*) y la figura que se asociaba a la unidad métrica fundamental: lo normal hacia 1600 era que la *thesis* del *tactus* se produjera cada semibreve. La variante /C/ suponía una reducción a la mitad de los valores de nota de /C/ (manteniendo la subdivisión *imperfecta* o binaria), con lo que la unidad métrica pasaría de la semibreve a la breve (“*alla breve*”). El *integer valor notarum* – que podemos considerar aproximadamente equivalente al moderno concepto de compás – sería en el caso de /C/ la *breve* (la actual *cuadrada*), mientras que en el caso de la indicación /C/, sería la *semibreve* (la actual *redonda*). Es evidente que, en nuestro ejemplo 11.1, la indicación de compás no tiene su significado moderno: si fuese equivalente a un 2/2, cada compás tendría dos *blancas*, mientras que aquí contiene dos *redondas*. Podemos plantear la hipótesis *fuerte* de que Bach estaría escribiendo plenamente según el antiguo estilo mensural, lo que haría necesaria una reconsideración del *estatus* de las figuras: sería entonces más adecuado calificar a las que aparecen en el sujeto de la Fuga como *semibreves* y *mínimas* en vez de considerarlas como *redondas* y *blancas*. Se trataría entonces de mucho más que una simple alusión al estilo antiguo por medio de la elección de las figuras: literalmente, Bach estaría aquí “hablando en otro idioma”. El uso ocasional de los signos /C/ y /C/ con su significado mensural o, al menos, pre-moderno, se prolongó durante todo el s. XIX. Citaremos de nuevo a Brahms para señalar que, en su *Requiem Alemán*, utiliza /C/ para significar tanto 2/2 como 2/1.

²³¹ F. Joseph Fétis, *Traité élémentaire de musique*, Bruselas, 1831; citado en Brown 2005: 6.

(ii) Ambos signos aparecen con un sentido inequívocamente moderno, reflejando una música también de esas características, en muchos momentos de su *Clave bien temperado*, por ejemplo, en los *Preludios* 5 y 24 y en las *Fugas* 5, 7, 10 y 13 del segundo volumen.

(iii) Pero no siempre es inmediatamente evidente a la vista la diferencia entre un uso mensural de esas indicaciones o su empleo como simple metro binario, y un uso como equivalente a la fracción moderna correspondiente, ya que, en ocasiones, el texto permitiría postular los dos tipos de explicación. Esto ocurre en los casos en que, aunque el número de figuras por compás sea el que correspondería a su fracción moderna, la música contiene ciertas características musicales del antiguo estilo y, a la vez, viene expresada por medio de valores relativamente largos que, como hemos señalado, pueden aludir connotativamente a ese estilo antiguo por la similitud gráfica resultante de los textos que lo representan; en este caso, la elección como significativo del signo mensural colaboraría en la percepción por parte del lector de ese significado connotativo. En nuestro ejemplo 11.5a, el signo /C/ no es un *alla breve* genuino, ya que cada compás contiene una *redonda* (y no dos), pero en el texto se mantiene la preeminencia de las figuras “largas” y, con ella, la correspondencia entre el antiguo estilo severo de la *Fuga* y la impresión visual que produce su grafía.

Ejemplo 11.5a: J. S. Bach, *Fuga* (WTC I, n° 22).



Lo mismo ocurre en 11.5b respecto del signo /C/: de acuerdo con el tipo de figuras que entran en cada compás, podría pensarse en un equivalente del moderno 4/4²³²; pero, pese a lo que pudiese sugerir a un intérprete actual, aquí /C/ no puede en modo alguno considerarse equivalente a un 4/4; ello supondría dar una relevancia a las negras que en este caso no resultaría aceptable.

²³² La indicación numérica 4/4 no suele aparecer en los textos musicales hasta comienzos del s. XIX (Brown, *ibid*).

Ejemplo 11.5b: J. S. Bach, *Fuga en Do # m* (WTC I, n° 4).



Creo que la lectura correcta de este caso es idéntica a la que propusimos para el ejemplo 11.1: el signo /C/ indicaría un *tempus* imperfecto con prolación menor (es decir, de subdivisión binaria); la primera nota habría que entenderla como *semibreve* (y no como *redonda*), y las dos siguientes como *mínimas* (y no *blancas*). *Arsis* y *thesis* coincidirían con estas últimas figuras.²³³

En el s. XIX, estos dos signos de origen mensural eran de uso corriente en su significado moderno, y, aunque en ocasiones pudiesen connotar el estilo antiguo, su significado mensural ya no estaba vigente. /C/ y /C/ solo podían usarse, entonces, en compases en los que la suma total de sus figuras fuese equivalente a una redonda. En caso de querer usar compases de mayor tamaño, los compositores tenían a su disposición todas las posibilidades del sistema de fracciones. Sin embargo, encontramos que Franz Schubert elige, para caracterizar la métrica de su *Impromptu* en *Sol b*, un doble *alla breve*.

Ejemplo 11.6: F. Schubert, *Impromptu* op. 90 n° 3, c. 1-2.



La elección resulta ciertamente anómala.²³⁴ Ese doble signo no era de empleo, hasta donde yo conozco, tampoco en el sistema mensural: podría entonces ser un recurso ideado por el propio Schubert, o bien podría ya haber sido empleado en algún texto

²³³ Exactamente el mismo caso lo encontramos en la *Fuga* BWV 892 (WTC II, 23).

²³⁴ De hecho, esta obra apareció regida por un simple C cuando fue publicada por primera vez por Carl Haslinger en 1857, con lo que se doblaba el número de compases. También se cambió la tonalidad, que pasó de ese inusual Sol b M a un más habitual (aunque, sin duda, menos sugerente) Sol M.

anterior, que le serviría de fuente, en esa etapa de confusión previa a la implantación definitiva del sistema de fracciones. En cualquier caso, el maestro vienés tenía la opción de indicar, usando las mismas figuras, un 4/2 (un doble 2/2) o un 2/1. ¿Pretendía Schubert, con esta elección, que el intérprete estableciese algún tipo de asociación entre el *Impromptu* y ciertas músicas del pasado? No tenemos respuesta a tal pregunta; por un lado, la indicación de compás tiene un innegable sabor “antiguo”, aunque, por otro, es difícil postular este tipo de conexión en un motivo musical tan característicamente schubertiano (la melodía, que presenta la sucesión de un mismo sonido en forma de larga – breve – breve – larga, es una ampliación del “motivo del caminante”, que Schubert utilizó en su *Wanderer – Fantasie* y en muchas otras obras), aunque ello no sea en absoluto descartable.

La presencia de un significado implícito derivable de una indicación de compás análoga es algo más clara en un caso cronológicamente algo posterior; la primera de las *Canciones* op. 31 de Robert Schumann aparece caracterizada métricamente de esta manera:

Ejemplo 11.7. R. Schumann, *La novia del león* op. 31 n° 1, cc. 1- 3.



El contenido implícito que, en nuestra opinión, es posible derivar de la elección por parte de Schumann de ese significante no se encuentra en el estilo musical de la pieza, ni en sus cualidades formales, sino en el texto y en las características “afectivas” que ese texto transmite a la música; y su derivación no nos conduce directamente hacia el estilo musical antiguo, sino a alguno de los significados que usualmente le vienen asociados. El texto poético de Chamisso al que Schumann pone música aquí narra la trágica historia de la doncella devorada por el león que había sido su compañero de juegos en la infancia; la introducción pianística describe el lento y solemne deambular del león dentro de su jaula, y es ese concepto de “gravedad” o “solemnidad” el que podría venir implicado por el signo de compás. Desde luego, hay posibilidades de escribir la misma música de un modo más

ortodoxo: Schumann podría haber usado uno cualquiera de los dos signos mensurales, con lo que, en cualquier caso, se doblaría el número de compases; la contrapartida sería (i) que se rompería la perfecta unidad del motivo, que aparece ahora completo en cada uno de los compases, y que (ii) se convertirían en plenamente tónicos algunos sonidos que en texto aparecen en posiciones propias de los acentos secundarios.

Si en Schubert resultaba dudosa la vinculación entre el empleo, sin duda poco ortodoxo, de los antiguos signos mensurales y las características musicales del estilo antiguo, y en Schumann la conexión implícita se establecía tanto con el carácter de la música como con el contenido del texto literario, en el siguiente ejemplo de Brahms la vinculación entre los signos métricos y las formas musicales del pasado resulta evidente: el primero de sus *Motetes* op. 29 se inicia con un *Coral* que sigue con todo detalle el modelo bachiano; tras él, inicia una *Fuga* que presenta la misma indicación que ya utilizara Schubert:

Ejemplo 11. 8. J. Brahms: *Motete* “Es ist das Heil uns kommen her” (1864).

Fuga à 5
Allegro

Es ist das

Es ist das Heil uns kommen her, uns kommen

Brahms podría haber elegido un simple compás de 4/4 y escribir cada una de esas notas como corcheas en vez de negras, pero el resultado visual estaría bastante alejado del que solía ser habitual en esta forma musical (ver el punto anterior). Usando esta misma figuración, hubiera podido caracterizarla, como hizo Bach, por medio de un único signo /C/ tomado en su sentido *proporcional*, aunque esto quizás no hubiese sido entendido por los lectores de su siglo. Como en el caso de Schubert, la figuración que Brahms elige estaría perfectamente caracterizada por medio de un 4/2 o un 2/1: el optar por un signo tan poco ortodoxo como el efectivamente empleado supone un esfuerzo, sin duda intencional, para reforzar la conexión entre la grafía del texto y la forma musical que esta grafía expresa.

4. Dirección de las plicas y niveles discursivos

Como vimos en el capítulo 3, la posición de la plica en relación a la nota, aunque venga más o menos rígidamente establecida por usos tradicionales u “ortográficos” (básicamente, la norma nos dice que las plicas serán descendentes en aquellas notas situadas en la parte superior del pentagrama y ascendentes en las que se ubiquen en su parte inferior; y que las plicas descendentes se insertarán al lado izquierdo de la nota mientras que las ascendentes lo harán a su derecha), no es pertinente de cara al significado de la figura en tanto que tal. Su inocuidad respecto a los significados de duración hace que la posición de la plica pueda ser utilizada para vehicular otros significados dependientes del contexto: uno de ellos es la identificación de los sonidos como pertenecientes a un determinado desarrollo discursivo cuando aparecen más de uno de ellos en un mismo pentagrama. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo las cuatro voces que conforman la *Fuga* aparecen claramente diferenciadas.

Ejemplo 11.9. J. S. Bach: *Fuga* en Mib M. (nº 7 del *Clave bien temperado* II), cc. 59-61.



Por más que en una escucha global, holística o gestáltica, de la música contrapuntística pueda no identificar en todo punto cuál es el desarrollo horizontal de cada una de las diversas líneas, estas aparecerán siempre perfectamente delimitadas gracias a este recurso de la notación.

5. Falsa polifonía y polifonía oculta

La polifonía es un procedimiento musical que supone naturalmente el conjunto de las voces humanas o, subsidiariamente, el conjunto instrumental. Los instrumentos de teclado podrán recoger esa pluralidad de líneas y traducirlas de un modo más o menos adecuado, pero las reglas de la escritura polifónica se ven seriamente comprometidas cuando se enfrentan a la realidad de otros instrumentos que solo con

dificultad pueden producir de manera simultánea más de un sonido. En la Italia del setecientos, el nuevo estilo instrumental, con el violín como principal protagonista, apenas recogió la tradición del contrapunto vocal: de acuerdo con las características de su instrumento-insignia, eligió expresarse en un estilo libre, básicamente homofónico; en Francia, el instrumento doméstico por excelencia antes de la aparición del clave era el laúd, y este sí se atrevió a hacer uso de la escritura “a partes”, adaptándola a sus posibilidades, que eran, en este sentido, bastante limitadas. La manera en que el laúd podía realizar un contrapunto era mediante la aparición de las distintas voces de forma alternada, el llamado *style brisé*, que se caracteriza por una serie de notas libres que alternan rápidamente en diferentes registros y que proporcionan a la vez la melodía y la armonía; las notas, formalmente, aparecen distribuidas en distintas líneas sintagmáticas, pero el intérprete solo tiene que producir un sonido cada vez, creando un flujo continuo de sonido: el resultado es una música esencialmente homofónica, aunque vestida con unos ropajes (su escritura) contrapuntísticos.

En el Barroco tardío, el juego de imitar o evocar unos instrumentos por medio de otros es una constante en su estética musical, y tiene una repercusión directa en el modo de representar la música. Couperin adjetiva algunas de sus piezas para clavecín con la indicación “luthé” (es decir, “en el estilo del laúd”), y en ellas no solo se imitan sus giros idiomáticos, sino también sus modos de escritura. Bach adoptará este sistema de escritura “quebrada” en mucha de su música para teclado. Presentaremos un ejemplo muy conciso: el último compás de la primera sección de la *Sarabande* de su *Suite Francesa* n° 3:

Ejemplo 11.10: J. S. Bach, *Suite Francesa* BWV, *Sarabande*, c. 8.

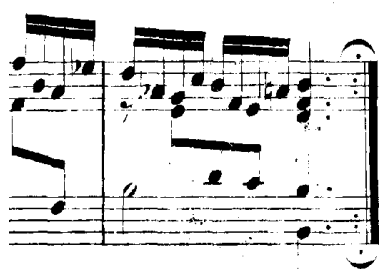


Según la escritura, aquí tenemos cuatro líneas sintagmáticas completas y formalmente independientes. Pero esta independencia es solo aparente, ya que las

cuatro líneas se combinan para producir una realidad musical que es, en conjunto, única y simple: el desarrollo arpegiado del acorde de *Re Mayor*; aunque la línea melódica parece pasar de una voz a otra, eso solo ocurre en la notación: el oído percibirá esencialmente no el estatismo de los sonidos que permanecen sino el dinamismo de su flujo continuado, que delinea un diseño musical unitario y perfectamente coherente en sí mismo.

Sin duda una música así podía escribirse de otra manera, más simple, y el propio Bach nos ha dejado ejemplos de ello. En la *Allemande* de su primera *Partita*, las dos secciones de las que consta terminan con un diseño musicalmente idéntico (aunque el segundo más breve que el primero), pero que aparece expresado en cada caso mediante grafías muy distintas:

Ejemplos 11.11 a y b: J. S. Bach, *Partita* n° 1 (*Allemande*), cc. 17-18 y 37-38.



Ambos ejemplos nos muestran cómo un instrumento homofónico puede desarrollar un diseño a dos voces, y las distintas formas en que esto puede anotarse en una partitura. Este caso difiere del anterior en que ahora sí existen dos líneas musicales perfectamente diferenciadas, diferencia que aparece explícita en a), tanto por medio de las duraciones de las notas como por la dirección de las plicas, pero no así en b). En este segundo caso suele hablarse de “polifonía oculta”; pero ese ocultamiento se encuentra, como en el ejemplo 10.10, solo en el nivel de la notación, ya que para

cualquier oído resultará evidente la relación de continuidad que existe entre las notas más agudas (fa-mib-re-do-si-la \flat -si), por un lado, y entre las más graves (si-la-lab-sol-fa-mi-re), por otro.

Esa escritura partida, en la que a cada “voz” le son asignadas unas pocas notas (dos, tres, a veces cuatro), tras lo cual se pasa a otra “voz” distinta aunque en ocasiones ello suponga partir en la escritura una línea musical perfectamente homogénea, estaba asociada, en virtud de su origen laúdístico, al estilo musical francés; y, al contrario, una escritura como la de 11b, que refleja en un único nivel sintagmático los sonidos sucesivos, por más que en ellos puedan ser identificadas diversas líneas melódicas perfectamente independientes, es característica de la música violinística italiana del XVIII (omnipresente, por ejemplo, en la obra de Vivaldi), por lo que es perfectamente natural que se use también en la música teclado que presente ese estilo.

Entonces, la elección de un modo de escritura u otro en este contexto de la música para teclado del último barroco puede implicar significados estilísticos musicalmente relevantes. Naturalmente, esta relación puede resultar a veces engañosa: una música tan exquisitamente violinística como la de la *Allemande* de la segunda *Suite Francesa* BWV 813 se nos aparece representada por medio de los procedimientos de ese *stile brisé* derivado de la escritura del laúd, sin que ello suponga en absoluto una negación del poder connotativo de la escritura.

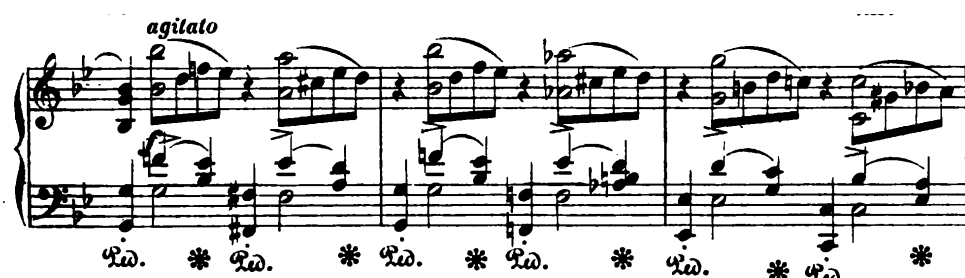
Ejemplo 11.12: J. S. Bach, *Suite Francesa* n° 2, *Allemande*, 1ª sección.

La influencia francesa en el conjunto de esta colección es evidente: la presencia de ese “toque francés” dentro de una música tan “italiana” puede explicarse como una muestra más de esa fusión de estilos diversos tan característica de la música de Bach.

El mismo recurso de acudir a una escritura polifónica que podríamos calificar como “falsa” la encontramos, en un sentido totalmente distinto, en ciertos momentos de la música pianística del romanticismo: se trata de muchos de los casos de sonidos representados mediante una *doble figuración*. En principio, cuando dos desarrollos discursivos coinciden en un mismo sonido (que podrá poseer valores durativos distintos en cada uno de ellos), la nota que lo expresa presentará una doble figuración, es decir, bien una doble plica sobre una única cabeza de nota o, cuando uno de esos valores sea expresable mediante una figura sin plica (lo que, en la moderna notación, ocurre solo con las *redondas*), se escribirá empleando dos notas.²³⁵ Cuando los dos valores se expresan mediante figuras que, caracterizadas ambas por plicas, difieren en el color de la cabeza de la nota, se pueden usar indistintamente tanto la plica doble como la doble notación.

El problema es que, en rigor, muchos de los casos de doble figuración son difícilmente explicables a partir de conceptos como “polifonía” o “discursos paralelos”. En la *Balada* op. 23 de Chopin podemos encontrar uno de estos casos:

Ejemplo 11.13a: F. Chopin, *Balada* op. 23, cc. 40-42.

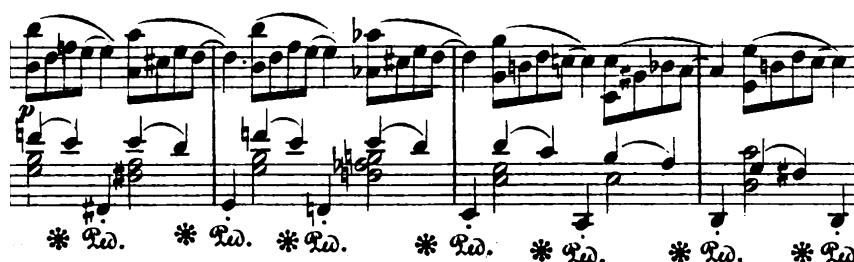


En el pentagrama superior, la primera de cada cuatro corcheas aparece también como una blanca: por este medio, la escritura consigue mostrar el vínculo musical que se establece entre las primeras notas de cada grupo, vínculo que resulta por completo

²³⁵ Ver el capítulo 5, punto 4.2.

independiente del que esas mismas notas contraen con las otras corcheas, en el otro nivel discursivo al que, en virtud de su doble realidad *qua* figuras, también pertenecen. La explicación convencional de este hecho diría que se trata de dos voces, dos desarrollos melódicos independientes que presentan algunos sonidos en común; pero esta explicación no responde a lo que en realidad la escritura nos está mostrando aquí. El pasaje de nuestro ejemplo es una réplica de otro similar, aparecido muy poco antes, donde no aparecen las blancas:

Ejemplo 11.13b: F. Chopin, *Balada* op. 23, cc. 36-39.



En este segundo caso, todas las corcheas tienen un estatuto idéntico (solo la primera de cada grupo viene reforzada instrumentalmente por el hecho de ser una octava), y no cabe pensar que ambos pasajes sean estructuralmente distintos; Chopin no nos está proponiendo un discurso homofónico frente a otro polifónico: simplemente nos está suministrando información acerca de la dinámica del pasaje.

Respecto al primer caso, el pianista, para cumplir con el principio de relevancia, deberá poner de manifiesto la vinculación entre las distintas *blancas*, y esa tarea constará necesariamente de dos fases; la primera, de negación: deberá indicar al oyente que la corchea *Re* que aparece inmediatamente tras el primer *Si* blanca no es, en uno de los niveles, la continuación musical de este; la segunda, de confirmación: cuando llega la siguiente blanca, deberá hacerle entender que la espera ha concluido, y que tal sonido es efectivamente el continuador de la línea que se había dejado en suspenso.

Para llevar a cabo este doble proceso, el pianista no dispone aquí de otras armas que la diferenciación dinámica. Dado que las blancas aparecen a intervalos de tiempo más amplios que las corcheas, su nivel dinámico deberá ser también mayor que el de estas últimas: así se consigue aumentar su nivel de pregnancia, y que la percepción del oyente sea la que la partitura determina: la continuidad del discurso de las

blancas estará asegurado, *pero no por la duración de esos sonidos, sino por su intensidad.*

6. La diversidad funcional de los sonidos pianísticos

Toda obra musical es una estructura, y los sonidos que la componen pueden desempeñar funciones distintas dentro de ella. Tradicionalmente se ha considerado que la música está constituida por ritmo, melodía y armonía, lo que se podría parafrasear de un modo más explícito diciendo que está formada por sonidos, simultáneos o sucesivos, que se ordenan de una forma determinada en el tiempo y que establecen entre ellos una serie de relaciones en virtud de su entonación. Estos tres conceptos están íntimamente relacionados: una sucesión de sonidos necesita de un ritmo para ser una melodía (y no un mero conjunto amorfo de alturas); la armonía se desarrolla mediante cambios ordenados temporalmente (su *ritmo armónico*); y todo desarrollo melódico lleva una armonía latente (por lo que es posible crear una música *a solo* perfectamente convincente en instrumentos homofónicos).

No vamos a discutir aquí esta concepción tradicional, aunque sin duda es demasiado vaga, y tiende a presentar la música como un objeto olvidándose de su *fuerza*. Por el contrario, nos fijaremos en uno de los procedimientos que la música pianística ha utilizado para dar forma a estos tres elementos (o para *conformarse* a partir de ellos), un procedimiento que resultó tan idiomático que logró convertirse en especialmente característico de la escritura del instrumento, y que aparece presente, en sus aspectos fundamentales, en todas las etapas de su desarrollo.

Su punto de partida es la posibilidad que el piano ofrece de producir varios sonidos a la vez, lo que permite que cada uno de ellos pueda estar dedicado preferentemente a una de estas funciones: si en una *Partita* para violín solo de Bach cada sonido cumple, de un modo más o menos determinante, con funciones tanto melódicas como rítmicas y armónicas (como la línea de semicorcheas de nuestro ejemplo 11.11b), cuando una música presenta sonidos simultáneos puede, digámoslo así, “especializar” a cada uno de ellos en una función específica. Esta idea se tradujo en

el s. XIX en un sistema de ordenación característico de los sonidos del piano, que consistía en el establecimiento de tres niveles funcionales distintos: uno, encargado de la línea melódica principal; otro dedicado a presentar el bajo armónico; y un tercero que suele presentar una funcionalidad múltiple: por un lado, la de desarrollar y extender la armonía sugerida por el bajo; pero también la de crear nuevos niveles métricos, elaborar melodías secundarias, etc.; este “tercer nivel”, entonces, colabora con los otros dos en la construcción de la realidad total melódica, rítmica y armónica de una obra, pero su alcance último resulta ser mucho mayor: ya que el modo particular en que el compositor diseña estas tareas subsidiarias o de apoyo resulta determinante para definir las características *dinámicas* (en el sentido de Arnheim) y tímbricas de cualquier obra pianística, este tercer nivel será el responsable de que las obras presenten (o no) una *forma* específica y característicamente instrumental. Podemos ver este tipo de procedimientos, en su aspecto más simple, en el siguiente ejemplo, también de F. Schubert:

Ejemplo 11.14. F. Schubert, *Impromptu* op. 90 n° 4, cc. 111-122.

Las blancas y negras del pentagrama superior cumplen con la función de presentar la melodía *principal* (es decir, el evento melódico que presenta un nivel más alto de pregnancia); las corcheas del pentagrama inferior que inician los compases 1, 3 y 5 de nuestro ejemplo, así como aquellas que, más adelante, ostentan, además de la plica ascendente, otra plica descendente (con lo que se señala su pertenencia a dos desarrollos sintagmáticos distintos) establecen la línea armónica fundamental; esta sucesión de bajos armónicos crea un nuevo evento melódico, de importancia claramente secundaria. El resto de figuras, corcheas todas ellas, constituyen un tercer nivel inserto entre los dos anteriores, y este nivel presenta esa funcionalidad múltiple

de la que hablábamos: por un lado, desarrolla plenamente la armonía sugerida por los bajos y la muestra extendida en el tiempo; además, refuerza las notas de la melodía (por el acoplamiento de los armónicos concomitantes presentes en las corcheas repetidas) y, por último, establece un nuevo nivel métrico, por debajo de los determinados por la melodía y por el discurrir de los bajos armónicos. Es este nivel métrico, con sus sonidos breves y constantes, es el que consigue aportar al fragmento esa sensación de extrema inquietud que lo caracteriza, inquietud que viene apenas sugerida por el cromatismo de la melodía, y que no resulta en nada favorecida por el lento discurrir del ritmo armónico.²³⁶

Hasta aquí la descripción puramente funcional. Pero, como ya hemos señalado, la importancia de ese tercer nivel va mucho más allá de esa labor. Libre de la responsabilidad de ser el vehículo principal de la melodía, la armonía o el ritmo (aunque colabore de manera más o menos importante en el desarrollo de estas tres dimensiones), tiene libertad para *caracterizar instrumentalmente* la música. Casi todo instrumento podría ser capaz de producir esa melodía; otros pocos podrían, a la vez, presentarla armónicamente arropada; lo que hace pianística a esta música es precisamente la manera en la que ese tercer nivel desarrolla y completa esos dos elementos primarios, de tal modo que una transcripción de esta obra a otros medios instrumentales mantendría sin duda intactas la melodía y la armonía, pero se vería obligada a transformar muchos de los elementos que hemos situado en ese nivel complementario.

Un pianista podría necesitar de un solo dedo para realizar una melodía (como ocurre en este caso), y para tocar su base armónica más característica podría bastarle otro; aún le quedarán algunos más para completar ese esqueleto fundamental, y esto lo hará normalmente de un modo que resulte adecuado tanto a las posibilidades de los intérpretes como a las del instrumento (por ejemplo, contribuyendo a minimizar los problemas derivados de las peculiaridades del sonido del piano). Así, la fisonomía de

²³⁶ Es interesante ver cómo, en el pentagrama inferior de nuestro ejemplo, unos mismos conceptos musicales se expresan mediante tres estrategias gráficas distintas. En los cinco primeros compases, Schubert no hace una distinción gráfica entre las notas con función de bajo armónico y las del “tercer nivel”, con función armónico- métrica- instrumental: todas ellas aparecen con el mismo valor y conectadas por medio de una única barra; en los compases 6 a 8, las distintas funciones vienen señaladas por las dobles plicas, pero, al menos en apariencia, los bajos mantienen una doble función, ya que siguen formando parte del conjunto de corcheas; por fin, en los cuatro últimos compases, ambas funciones aparecen totalmente separadas. En los tres casos el resultado sonoro será básicamente idéntico. Es un claro ejemplo de variación estilística de la escritura del que, en este caso, no encontramos que quepa derivar implicatura alguna..

esa parte del texto será la que caracterice instrumentalmente a la música, de tal modo que esa historia del “lenguaje” pianístico que, lamentablemente, nunca se ha llevado a cabo podría tomar como base suficiente para su análisis a estos procedimientos auxiliares de caracterización musical.

Pese a su interés, no podemos entrar aquí en un comentario más extenso de ese tercer nivel pianístico, ni en la variedad infinita de formas en que la escritura pianística ha revestido en él cada una de las funciones citadas; nos basta el haber mostrado que tales funciones existen. Y, lo más importante para nosotros en este punto, que esas distintas funciones no están delimitadas en el texto por medio de ningún mecanismo convencional. No hay nada en el texto que nos diga (convencionalmente) que ciertas notas son la melodía y otras su ropaje armónico-instrumental. Aunque el ejemplo de Schubert resulte particularmente claro en este aspecto, ya que las notas que cumplen con cada una de las distintas funciones aparecen situadas en niveles sintagmáticos propios y claramente diferenciados, esta claridad no siempre será posible en el caso de músicas más complejas. En ciertos momentos de su *Eritaña*, Albéniz considera necesario ayudar al intérprete señalizando por medio de flechas qué notas son portadoras de la línea melódica.

Ejemplo 11.15: Albéniz, *Eritaña*, cc.60-64, 1ª edición, Paris: Mutuelle, 1908.

A falta de mecanismos convencionales, los compositores han ideado ciertas estrategias *ad hoc*. Una de ellas es la de emplear figuras musicales de distintos tamaños para distinguir unas funciones de otras. Así lo encontramos en el *Estudio* op. 25 n° 1 de Chopin: en el pentagrama superior, la primera semicorchea de cada

grupo de seis es la portadora de los sonidos que forman la melodía principal, y todas ellas aparecen en el texto con su tamaño habitual; en el pentagrama inferior también encontramos notas escritas con ese calibre normal: son las que representan a los sonidos más importantes de la línea armónica. Todas las demás notas aparecen con un tamaño perceptiblemente menor, y son las que forman el “tercer nivel”, el que, además de completar métrica, armónica y tímbricamente los niveles anteriores, determina que se trate de una obra pianística que muy difícilmente toleraría una traducción a otro medio instrumental.

Ejemplo 11.16: F. Chopin, *Estudio op. 25 n° 1*, cc. 1 – 5.

The image shows the first five measures of Chopin's Etude Op. 25 No. 1. It is written for piano in 4/4 time, B-flat major. The score consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains the main melody, which is characterized by a series of sixteenth-note patterns. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with similar rhythmic patterns. The music is marked 'p' (piano) and includes various ornaments and dynamic markings.

¿Qué es lo que *implica* una escritura de este tipo? Que la melodía debe aparecer como envuelta, sumergida en el ambiente armónico creado por los sonidos expresados mediante notas pequeñas. Schumann describía así el efecto que Chopin lograba con estos sonidos: “Nos engañaríamos pensando que hacía oír cada nota. Parecía más bien una ondulación del acorde de la bemol mayor, una especie de sonoridad misteriosa producida con ayuda del pedal”.²³⁷

Berman (2010: 70 y ss.) establece un interesante paralelismo entre este juego de sonoridades (o *funciones*) y la perspectiva pictórica: si el pintor occidental crea la impresión de cercanía o lejanía dibujando los objetos del fondo más pequeños y más borrosos, “en la música también presentamos los componentes del fondo más pequeños (es decir, más suaves) y más borrosos (es decir, menos articulados)”. La pertinencia de esta disposición gráfica en relación a los conceptos de “tamaño” y “claridad” es evidente.

²³⁷ Citado en André Lavagne, *Chopin*. Madrid: Espasa-Calpe 1974, p. 66.

Para que podamos determinar que se trata de un caso de implicatura habría que demostrar la naturaleza no-convencional de este procedimiento. El escribir ciertos sonidos por medio de notas “pequeñas” en contraposición a otros que aparecen consignados por medio de figuras de mayor tamaño es el procedimiento convencionalmente utilizado para expresar lo que tradicionalmente conocemos como *notas de adorno*: en ciertas épocas y ciertos géneros de música, era una práctica habitual el anotar solo las notas estructurales básicas de una construcción musical, y dejar al intérprete la tarea de recubrir ese esqueleto de la manera que, de acuerdo con las reglas del “buen gusto” y suponiendo su conocimiento del lenguaje musical de su tiempo, considerase más adecuado.²³⁸ Más adelante, sobre todo en la música de influencia francesa, muchos de los tópicos ornamentales más habituales pasaron a expresarse por medio de signos específicos, a modo de abreviaturas, o bien por medio de notas más pequeñas. A finales del s. XVIII ya se tiende a escribir mediante la notación normal gran parte de las figuras ornamentales (véase el 2º tiempo del *Concierto Italiano* de Bach, o la *Variatio* 13 de las *Goldberg*; una de las críticas que en su tiempo se hicieron a Bach estaba referida a su costumbre de anotar todo, entrometiéndose en lo que hasta entonces era el ámbito de decisión del intérprete). Pese a ello, las notas pequeñas han seguido usándose habitualmente en la escritura musical.

El cambio en el tamaño de las figuras no es, entonces, el indicador convencional de una determinada función. Si todas las notas del *Estudio* de Chopin apareciesen con su tamaño habitual y gráficamente idénticas, un intérprete medianamente dotado de sentido musical podría deducir sin dificultad, con un simple análisis muy superficial de la música, los mismos rasgos de significado que se derivan del uso de diferentes tamaños, y el resultado sonoro no sería en nada distinto en ambos casos. La prueba de ello es que, en distintos puntos del *Adagio* de su *Concierto* en Fa menor, Chopin escribe exactamente un mismo diseño de las dos maneras, y no es en absoluto plausible que pretendiese con ello ningún tipo de diferencia musical o técnica entre los dos pasajes:

²³⁸ Esto no se limitaba al ámbito de la melodía: el uso del *bajo cifrado* (es decir, la anotación por medio de cifras de los acordes, que el intérprete desarrollaría con total libertad) se extiende a lo largo de todo el Barroco, e incluso más allá.

Ejemplo 11.17. F. Chopin, *Concierto op. 21, Larghetto*, cc. 26 y 75. 1ª Edición alemana.

The image displays two musical staves from F. Chopin's Concerto op. 21. The top staff features a melodic line with a series of decorative notes (trills) in the right hand, marked with fingerings (8, 4, 3, 4, 1) and a 'delicatiss.' instruction. The bottom staff shows a supporting bass line with a 'poco ritard.' marking. The second system includes a 'sosten.' marking and a 'pp' dynamic marking, with a '*' symbol at the end of the staff.

La característica fundamental de las notas de adorno es que carecen de valor temporal propio: como entidades subsidiarias de los sonidos fundamentales a los que ornamentan, toman su duración de estos. En el *Estudio* de Chopin, por el contrario, todas las notas, con independencia de su tamaño, tienen exactamente el valor temporal que corresponde a su figura, con lo que nunca podrían considerarse estrictamente como “adornos” por más que, en muchos aspectos, su función sea asimilable a la que estos desempeñan. Esta es precisamente la derivación pragmática que aquí se produce: al tratar gráficamente como adornos a notas que según la normas musicales no lo son (por cuanto sus figuras poseen un valor propio), el lector deberá buscar una explicación a este hecho, e inferir la naturaleza no estructural de estos sonidos y su funcionalidad distinta de la asignada a las otras notas.

7. Implicaturas derivadas del barrado de las figuras

Como vimos en el capítulo 3, los corchetes de las figuras musicales pueden ser sustituidos por barrados que posibiliten la conexión gráfica de unas con otras. La presencia de una serie de figuras vinculadas gráficamente de esta manera tendrá que ser considerada en todos los casos como la respuesta icónica del texto a la existencia de una similar vinculación musical entre esos sonidos. En la mayoría de los casos,

estos barrados están dirigidos a caracterizar, al igual que el compás, los aspectos métricos y rítmicos de la obra musical: podemos considerar ese como su significado primario o convencional; pero en otros muchos, la conexión de las figuras por medio de barras puede venir motivada por la existencia de vinculaciones de otras naturalezas, de tal modo que los barrados constituyen uno de los aspectos que más significados implícitos son capaces de vehicular de todo el sistema de representación musical.

7.1. Los barrados como indicaciones métrico-rítmicas

Si los barrados, como el compás, caracterizan los aspectos métricos de la música, tenemos dos entidades significantes que se refieren a un mismo campo de contenido; entonces, pueden darse dos tipos de situaciones: (i) que los barrados transmitan un contenido similar (o, al menos, compatible) al proporcionado por el compás: en tal caso, su aportación estrictamente significativa en este terreno parecería en principio irrelevante; (ii) que los barrados muestren una organización métrica distinta de la que se deriva de la indicación de compás; se trataría entonces de un caso de contradicción entre significantes que, según nuestro esquema, pertenecería al terreno de las implicaturas cotextuales, que serán comentadas más adelante. Trataremos aquí del caso descrito en (i).

Si las informaciones proporcionadas por el compás y los barrados son coincidentes, estos últimos, ya que aparecen más tarde en ese metafórico discurrir del texto, serían simplemente un elemento redundante del sistema de representación. Pero precisamente por esa capacidad de insistir en lo ya dicho, los barrados desempeñan un papel fundamental tanto en la naturaleza icónica del texto como en su percepción indexical: dado que el compás solo aparece anotado al comienzo de la obra, los barrados de las figuras se encargarían en este caso de actualizar su significado en múltiples y distintos puntos de ese texto, haciéndolo directamente perceptible por el intérprete; ello supone un refuerzo fundamental para la lectura simultánea a la interpretación. Pero además, los barrados, sin contradecir esencialmente al compás, pueden aportar un suplemento de información métrico-rítmica relevante.

¿Cuál es exactamente la información que transmite la indicación de compás? Como ya vimos, este no solo establece una unidad de tiempo asociada a una figura musical

(su denominador, el metro), sino que también jerarquiza esas unidades en tónicas o átonas, fuertes o débiles: les confiere un ritmo. Un compás binario constará de un tiempo tónico y otro átono; uno ternario, de un tiempo tónico y dos átonos; y uno cuaternario presentará la secuencia tónico-átono repetida, aunque el primer acento suele considerarse como más importante que el segundo; la tonicidad, en su caso, de una *parte* del compás solo afectará a su sonido inicial, de modo que, cuando presenta varios sonidos sucesivos, todos salvo el primero serán átonos por definición. Una agrupación de figuras mediante barrados que sea compatible con la métrica del compás será también rítmicamente neutra (es decir, no aportará información suplementaria a la del compás) cuando presente una disposición que deje en evidencia las jerarquías entre sonidos según los modelos de tonicidad-atonicidad que hemos señalado.

Imaginemos un compás compuesto íntegramente por corcheas: si se trata de un 4/4, una distribución en dos grupos de cuatro corcheas cada uno sería la más adecuada a lo que tal compás representa, ya que no solo permite visualizar uno de sus niveles métricos centrales, sino que hace coincidir los acentos con la nota inicial de cada grupo; lo mismo ocurriría en un 3/4 con las seis notas unidas, o en un 2/4 si las cuatro corcheas apareciesen conectadas por un único barrado. Esto lleva a que la nota inicial de un barrado lleve implícito convencionalmente el acento métrico. Entonces, en ese 4/4, una distribución de las corcheas en forma de 2+4+2 sería contradictoria con el ritmo del compás, por cuanto no solo implicaría un acento en la segunda parte, convencionalmente átona, sino que estaría negando de paso a la tercera la tonicidad que le correspondería.

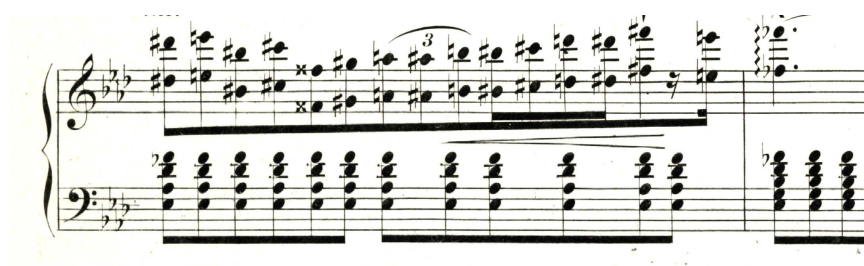
En el caso de que en el texto aparezcan figuras más breves (y, por tanto, haya un mayor número de ellas en cada compás y en cada parte), estos criterios de conexión de figuras se verán limitados por las necesidades de claridad del texto: si los barrados agrupan a un número muy elevado de notas, no será posible visualizar de un modo inmediato su métrica interna. Por ello, en el caso de semicorcheas o valores menores, no es habitual que aparezcan conectadas de modo tal que el valor total que supere el de la *parte* del compás.

En la medida en que, en la escritura, los criterios de conexión mediante barras de unas figuras con otras se aleje de los que hasta aquí hemos comentado, los barrados irán ganando en relevancia. Así, una distribución de las corcheas según la *parte* del

compás (esto es, agrupadas en todos los casos de dos en dos) podría en ciertos contextos no presentar implicatura alguna, pero en otros podría estar indicando un énfasis en ese nivel métrico de la *parte* del compás que condujese a una relativa tonicidad de todas ellas, minimizando así la jerarquía establecida por el numerador; y, al contrario, si en un 4/4 las ocho corcheas aparecen dentro de un único barrado, ello podría implicar la neutralización del acento secundario (el de la tercera parte), además de que se podría estar vulnerando el principio de claridad.

En el ejemplo siguiente, que pertenece a una obra regida por el compás de 6/4 (dos partes de tres *negras* cada una), vemos que cada pentagrama presenta barrados diferentes: en el inferior, las figuras aparecen conectadas de seis en seis; tal elección supone la evidencia visual del nivel métrico de la *parte*, que se sumaría a la que ya aportan las líneas divisorias del compás, lo que supone una importante ayuda icónica de cara a la comprensión inmediata de la estructura del pasaje. Por el contrario, en el pentagrama superior todas las figuras están conectadas por un único barrado; ello es perfectamente congruente con el compás, ya que tal distribución coincide con uno de sus niveles métricos, pero no nos dice nada acerca de la organización de sus niveles inferiores (de su ritmo) ni colabora con el intérprete ayudándole a ver con inmediatez la coincidencia de los sonidos de una línea con los de la otra (aunque, en ese sentido, la alineación vertical de las figuras ya cumple con este papel, y podría ser suficiente).

Ejemplo 11.18a: F. Liszt, *Ricordanza*.



Una escritura como esta sería sin duda indexicalmente muy poco satisfactoria en el caso de que la organización métrica interna de lo expresado en el pentagrama superior fuese relevante. Precisamente la presunción de relevancia de tal disposición gráfica es la que nos lleva a inferir que no es el caso; recordemos que, para los teóricos de la *Gestalt*, la línea es el correlato gráfico de los conceptos de “continuidad” y, si es posible asignarle un *sentido* a esa continuidad (como aquí

ocurre), su efecto perceptivo sería el de una *fuerza* (Arnheim) que presentaría esas características. El intérprete debería, en consecuencia, minimizar o hacer desaparecer todo acontecimiento rítmico en el interior del pasaje así presentado en el pentagrama superior en beneficio de la continuidad de su fuerza y de su proyección ascendente.

Cuando las figuras precisan de más de un barrado (es decir, cuando se trata de semicorcheas o valores inferiores), es posible mostrar los niveles métricos inferiores a la vez que realizar una plasmación icónicamente efectiva de la fuerza proyectiva del pasaje. En otro de sus *Estudios de ejecución trascendente*, podemos ver cómo Liszt encarga a una de las barras la tarea de transmitir esa sensación de continuidad y proyección, mientras que la otra se encarga de dividir el pasaje en segmentos más pequeños, dejando icónicamente en evidencia su articulación métrica.

Ejemplo 11.18b: F. Liszt, *Estudio trascendental* nº 10, cc 58-60.



La asombrosa variedad de casos distintos que se pueden conseguir mediante este tipo de combinaciones es un ejemplo claro de lo sofisticada que puede llegar a ser la escritura musical; y lo es precisamente por la posibilidad que tal variedad ofrece de venir asociada a significados secundarios.

7.2. Consecuencias sobre el valor efectivo de las figuras

Como señalamos en el capítulo 7, las irregularidades de duración que puedan producirse en un determinado nivel métrico no tienen por qué tener necesariamente consecuencias sobre la estabilidad de los niveles métricos superiores, del mismo modo que una regla puede presentar una distribución correcta de los centímetros a pesar de que los milímetros estén deficientemente calibrados. Ello supone que, por

debajo de la unidad métrica más relevante, los sonidos podrán presentar un cierto margen de variabilidad temporal sin que ello afecte en absoluto a la percepción métrica global del pasaje. En tanto que los barrados pueden caracterizar unidades métricamente relevantes, el hecho de que se presenten de una u otra manera puede tener consecuencias distintas también en este sentido. El ejemplo siguiente, extraído del mismo *Estudio* de Liszt, los barrados ponen de relieve en el primer compás el nivel métrico de las corcheas, y en el segundo compás, el de las negras.

Ejemplo 11.19: F. Liszt, *Estudio trascendental* n° 10, cc 139-40




A pesar de que se trata de diseños similares (todos ellos de tres notas, con la primera como sonido fundamental, completado con un floreo superior), la duración efectiva de las distintas semicorcheas podría ser muy distinta en cada caso. En el primer compás, el obligado cambio de posición de la mano del pianista llevará a un acercamiento de las semicorcheas segunda y tercera a la primera, dejando un cierto margen temporal que permita que ese traslado pueda realizarse; los tres sonidos aparecerán acumulados, muy cerca del pulso instituido por el primero de ellos. Una plasmación gráfica más precisa de ese resultado sería aproximadamente la secuencia

2 fusas + semicorchea en cada unidad métrica: 

En el segundo compás, la primera nota de cada grupo es acústicamente más larga que las siguientes (prácticamente “valdría” como una negra, ya que su continuación musical – que no gráfica- es la primera nota del grupo de seis siguiente); por otro lado, el cambio de posición de la mano (que es aquí mucho más llevadero que en compás anterior) y el énfasis que precisa el sonido siguiente harán que la última de las seis notas sea muy breve, aunque ello no provoque la llegada anticipada de la

siguiente parte. Ambas razones podrían originar un resultado aproximado a

semicorchea + 4 fusas + fusa + silencio de fusa:²³⁹ 

7.3. Como identificadores de unidades melódicas

Si, como hemos señalado, la línea es un correlato perceptivo del concepto abstracto de continuidad, una ruptura de la continuidad melódica tendría un reflejo icónico adecuado si se viniese acompañada de una ruptura similar de los barrados. En el ejemplo siguiente, la larga progresión melódica descendente llega a su fin en un determinado punto, pero la música no se detiene allí: el diseño sigue vivo, repitiéndose una y otra vez en el mismo sitio, como retorciéndose sobre sí mismo. Cada una de esas series repetidas de sonidos aparece representada gráficamente mediante un grupo independiente de figuras, mientras que el movimiento melódico de caída aparecía todo él unificado por barras de una longitud poco habitual que, violentando todos los criterios de claridad textual, consigue mostrar en la escritura tanto la impresión de un sonido que cae desde las alturas como la del brazo del pianista, que “desciende” regularmente por el teclado.

Ejemplo 11.20: F. Liszt, *Ricordanza*.



²³⁹ Aquí el signo de silencio tendría un significado gestual: indica la retirada de la mano, y no la interrupción del sonido.

¿Cómo determinar en cada caso si la unión de figuras por medio de barrados es relevante de cara a su significado métrico o, por el contrario, responde a un simple criterio de claridad del texto? Podemos establecer, de un modo general, que los barrados presentan la máxima relevancia métrica (esto es, la fisonomía métrica que establecen tiene que ser puesta de manifiesto de una forma más clara) cuando (i) conllevan el establecimiento de una organización distinta de las que pueden derivarse de la indicación de compás, o cuando, siendo el barrado compatible con alguna de estas, (ii) supone una cierta desviación del principio de claridad textual. Cuando no se da ninguno de estos casos, es lícito suponer que las características métricas del pasaje serán las usualmente determinadas por el tipo de compás usado, y los barrados no aportarán un significado relevante en este sentido. Por el contrario, cuando un barrado que es compatible con la métrica del compás no se justifique por razones de claridad, cabrá deducir de él un significado implícito.

8. La ausencia de significantes

Hasta ahora hemos hablado de casos en los que es posible derivar significados implícitos de entidades significantes *efectivamente presentes en el texto*. Pero en nuestras implicaturas estilísticas entrarían también aquellos casos en los que los implícitos se presentan al receptor precisamente por la ausencia de una señal que, por diversas razones, sería esperable que estuviese presente: tal ausencia de un significante esperable será interpretada por el receptor como un comportamiento relevante por parte del compositor.

Sabemos que no todas las características musicales de un fragmento musical son fijadas en la partitura en todos los casos, pero algunas indicaciones sí parece tener un carácter preceptivo, o, al menos, tradicionalmente siempre están presentes, incluso en el caso de que la información que transmiten pueda ser inferida por otros medios gracias a las características icónicas y a la redundancia del sistema de representación musical. Ya vimos, al comentar el ejemplo 6.11, cómo la ausencia de los signos de silencio, que constituye sin duda una infracción de las reglas de escritura, no suponía en la práctica una merma en la cantidad de información suministrada allí por el texto

(aunque, en aquel caso, de tal ausencia no fuese derivable ninguna implicatura musicalmente relevante). Si observamos ahora el siguiente fragmento, también de Erik Satie, notaremos que el autor no nos indica el compás que rige la obra ni, por consiguiente, el texto aparece seccionado por las habituales líneas divisorias:

Ejemplo 11.21: Eric Satie, *Gnossienne* n° 3.



Se trata sin duda de una anomalía en la categoría de *cantidad* de Grice, por cuanto se nos dice menos de lo que es habitual en un texto musical; también se estaría vulnerando el parámetro *modo*: el negar una información que en principio parece totalmente pertinente va contra el mandato griceano de “ser perspicuo”, y puede dejar al receptor en un estado de duda sobre algunos aspectos de la realidad sonora que esa partitura refleja.

Es necesario empezar a formular hipótesis: podríamos pensar que se trata de una música que no se ajusta a un patrón métrico determinado o estable, por lo que el emisor se hubiese encontrado imposibilitado de ofrecer esa información; pero hasta el más novel lector de música se da cuenta de inmediato de que nos hallamos ante una música con una estructura métrica totalmente regular y “clásica”, que no tendría ninguna dificultad en adscribir a un compás de 4/4 de toda la vida. No cabe pensar tampoco que haya eliminado esa información porque resulte redundante, llevando hasta el extremo la segunda máxima de la *cantidad* de Grice (“no haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario”): el autor debía ser consciente de que un desvío tan llamativo de las reglas de la escritura musical produciría en el receptor una cierta sensación de estupor o de duda que no se justificaría por una cuestión de economía del mensaje.

Puesto que el hecho de que aparezcan vulneradas las categorías de *cantidad* y *modo* no debe hacernos dudar de la vigencia del principio cooperativo, presumimos que Satie ha pretendido ser relevante, lo que supone que habrá que pensar que esa

eliminación de los indicadores de compás trae consigo algún tipo de *implicatura*. La que podría postularse como una teoría plausible (sería arriesgada en este caso la pretensión de asignarle el concepto davidsoniano de “teoría aprobada”) es la siguiente: la noción de compás trae aparejada tradicionalmente las ideas de *arsis* y *thesis* (o tensión y distensión, o sístole y diástole), que producen en el discurso musical una jerarquía tensional, una dialéctica rítmica. Creemos que Satie pretende con esta escritura anómala que el intérprete elimine cualquier tipo de protagonismo rítmico para posibilitar un desarrollo melódico sin aristas, vago y lejano, propios de su estética pre-impresionista y del ámbito irreal que el mismo título de la obra sugiere.

9. Mentiras musicales, verdades cinéticas

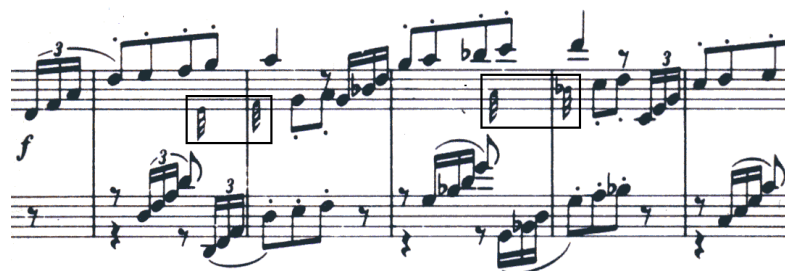
Si, como veremos en los dos siguientes capítulos, los signos que convencionalmente representan la música pueden ser portadores, además, de información cinética, cuando estos logran representar preferentemente hechos cinéticos será posible derivar de ellos información musical relevante.

Aunque en el capítulo 9 manifestamos nuestras reservas a la distinción radical de Harnoncourt entre una partitura que representa la música y otra que ofrece instrucciones al intérprete, lo cierto es que sobre 1800, la fecha que él marcaba como punto de inflexión, comienzan a aparecer en las partituras pianísticas unas situaciones muy particulares, que parecerían apoyar su tesis. Una de ellas la encontramos en la *Sonata* para piano op. 2 n° 2 de Beethoven (publicada en 1796): uno de los temas presentados en la exposición



vuelve a aparecer en el desarrollo en un entramado imitativo-secuencial:

Ejemplo 11.22: Beethoven, *Sonata op. 2 n° 2, I*, cc. 181-185.



Nos encontramos ante una *stretta*, un pasaje fugado en el que tres voces realizan una misma sucesión de notas (aunque en diferentes octavas), distando entre las distintas entradas el valor temporal de una negra. El motivo no es exactamente idéntico en las tres voces: en la superior aparece constando de un tresillo de semicorcheas de carácter anacrúsico, seguido de cuatro corcheas y terminando con una negra; en la voz central, la negra final se ha convertido en corchea, y en la línea más grave faltan los dos últimos sonidos: aquí, el desarrollo del motivo se ve truncado por una nueva aparición de este en la voz superior, con la que se inicia esa característica travesía por el círculo de quintas que ha sido uno de los procedimientos más usuales y expresivamente efectivos de la sintaxis tonal. En cuanto a la ejecución del pasaje, la mano derecha será la encargada de tocar la voz más aguda y la mano izquierda la más grave, mientras que las notas de la voz central deberán ser repartidas entre ambas del siguiente modo: el *tresillo* de semicorcheas y la primera corchea, con la mano izquierda; las cuatro corcheas restantes, con la derecha.

Lo que resulta anómalo en la escritura de este pasaje es que hay dos teóricas corcheas de esa voz central, las dos primeras notas de las que se ocuparía la mano derecha, que no figuran como tales corcheas: aparecen como *fusas*, y con una grafía distinta de la de las demás, más pequeña, al modo de como se escriben las notas de adorno. Pero no puede tratarse en absoluto de notas de adorno, porque el “valor” musical de esas notas es el mismo que el de las corcheas que le preceden y le siguen, y el mismo que el de las corcheas que ocupan el mismo punto del motivo en otras voces: todas estas figuras representan sonidos igualmente estructurales.

La razón de esta anomalía gráfica desde el punto de vista de la representación musical es que, en este punto, el intérprete sin duda se encontrará con dificultades para tocar simultáneamente con su mano derecha las corcheas coincidentes en los dos motivos por el grado de apertura de la mano que ello exigiría. Dado que una de

las posibilidades de interpretación de ciertas notas de adorno es adelantar su producción respecto del pulso vigente, Beethoven escribe así estas notas, indicando al intérprete cómo puede solucionar el problema físico que le plantea el pasaje y tocar todos los sonidos requeridos de la manera más cómoda.

Hasta este momento, lo habitual era que una partitura expresase la música mediante los mecanismos convencionales habituales, y, en ciertos casos, se utilizasen determinadas estrategias para que el intérprete pudiera inferir algún aspecto relevante acerca de su comportamiento físico: los textos musicales satisfacían estas dos tareas sin que la una estorbaba a la otra); pero en este caso se está siguiendo exactamente el camino contrario: los signos, mediante su significado convencional, nos están presentando una versión en ciertos aspectos falsa de la música, y con ello se consigue que el intérprete tenga más accesible la inferencia de qué hacer para solucionar las cuestiones físicas que el desarrollo natural de la música le plantea. La consecuencia de esta perspectiva es que, si este toca el pasaje exactamente como pone, sonará exactamente como debe: y en ello reside, precisamente, su novedad.

Entonces, lo interesante de este caso no es, en absoluto, que la escritura ofrezca sugerencias acerca de los aspectos puramente físicos de la interpretación (en las partituras para teclado de Bach abundan los pasajes en los que las figuras están agrupadas de un modo tal que indican al intérprete cuáles deben ser tocadas por la mano derecha y cuáles por la izquierda),²⁴⁰ sino la primacía de esta información sobre la referida a las características estrictamente sonoras de la obra, hasta el punto de llegar a falsear ciertos datos referidos a este último aspecto para conseguir que el intérprete pueda inferir más fácilmente lo referente al primero.

Este modo de proceder, del que Beethoven nos ha dejado un primer ejemplo, tendrá una continuidad desigual en compositores posteriores, y probablemente sea Liszt quien de un modo más constante lo pone en práctica. Resulta particularmente característico de la escritura del compositor húngaro el hecho de que la elección de las figuras musicales no venga en función de la duración musical o perceptiva de los sonidos, sino en la del tiempo que el pianista deberá permanecer pulsando las teclas: así, el verdadero valor musical de esas figuras deberá ser inferido. En el ejemplo

²⁴⁰ Por ejemplo, en el *Preludio* de la *Suite Inglesa* nº 1, en los *Preludios* de las *Partitas* 5 y 6. Ejemplos de este tipo no se circunscriben a Bach, sino que son una presencia constante en la escritura para teclado de la segunda mitad del XVIII.

siguiente, los sonidos que aparecen expresados por las corcheas que ocupan los niveles extremos de la textura, tienen una clara vocación de continuidad pese a la brevedad del valor temporal de su figuración, y serán escuchados, con la colaboración del pedal, como sonidos conectados; de hecho, lo que aquí mostramos es la segunda aparición de esa melodía, que venía anteriormente expresada por medio de valores largos; por supuesto, se trataba de un contexto instrumental en el que era posible mantener las teclas pulsadas por los dedos (compases 59 y ss.) .

Ejemplo 11.23 a: F. Liszt, *Harmonies du soir* (nº 11 de los *Estudios de ejecución trascendental*), cc. 103-106.

En el estudio siguiente encontramos la misma situación, y la escritura resulta tan chocante que el editor, piadosamente, se ha permitido añadir una ligadura que palíe la extrañeza del lector al encontrar unos sonidos inestables absolutamente desconectados de su resolución.

Ejemplo 11.23b: F. Liszt, *Chasse neige*, cc 61-62.

El hecho de que esos sonidos se escriban mediante valores breves falsea por completo sus características musicales y perceptivas, pero son un reflejo de los gestos que el pianista deberá realizar para ejecutarlos: un ataque rápido a los acordes más extremos y un inmediato desplazamiento de las dos manos hacia el centro del teclado para realizar los otros acordes que completan la textura del pasaje.

Estos criterios parcialmente “mentirosos” de notación no son demasiado frecuentes, y, aunque podamos encontrarlos, aquí y allá, en la literatura pianística posterior, no han marcado el camino de la evolución de su escritura. La información acerca de cuestiones cinéticas, muy de agradecer cuando se nos ofrece, no es, sin embargo, una necesidad perentoria e ineludible dentro de la relación compositor-intérprete, y los primeros, con buen criterio, parecen haber considerado conveniente, en general, no falsear la representación de la estructura de la música para poner más en relevancia cuestiones cinéticas que en sus aspectos más fundamentales suelen venir ya suficientemente manifiestas.

No solo no se ha generalizado el uso de la “mentira musical”, sino que, por el contrario, podemos encontrar en la literatura posterior a Liszt flagrantes “mentiras cinéticas”. Un caso extremo y especialmente interesante aparece en el último de los *Preludios* de Debussy.

Ejemplo 11.24: Cl. Debussy, *Feux d'artifice*

The image shows a musical score for Debussy's 'Feux d'artifice'. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff has a complex texture with a *pp* marking and a *m.g.* marking. The bottom staff has a tremolo indicated by a wavy line and a *8^a bassa* marking. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Aquí, la mano izquierda del pianista debe realizar el trémolo que se señala en el pentagrama inferior; al mismo tiempo, las notas delimitadas por una llave del segundo compás presentan la indicación *m.g.* (*main gauche*, mano izquierda).

Ninguna mano izquierda podrá hacer estas dos cosas a la vez, y Debussy, evidentemente, lo sabía. Lo que el texto indica no se va a realizar: el pianista deberá de abandonar el trémolo el tiempo necesario para tocar ese acorde y después retomararlo (recordemos las palabras de Grice: “no diga usted lo que crea que es falso”).

Debussy no se dirige al intérprete indicándole lo que debe hacer, sino *indicándole qué efecto debe ser capaz de producir en el auditorio que le escucha*; el trémolo se interrumpirá, ambos lo saben, la tarea que explícitamente propone es un imposible, y en la medida en que esto es conocido por el emisor podemos decir que este nos “miente”. Pero lo que Debussy indica aquí al pianista es que debe ser él quien “engañe” al público creando una sensación de continuidad a partir de una realidad discontinua. Si escuchamos las versiones que de este pasaje han realizado Michelangeli o Zimerman, deberemos concluir que Debussy tenía razón, él no nos ha mentado: lo que puso en la partitura lo estamos realmente oyendo.

12. IMPLICATURAS ESTILÍSTICAS CINÉTICAS

Recordemos qué tipo de casos constituirán el campo propio de las implicaturas cinéticas, dado que, como ya señalamos, no todos los aspectos de la actividad física del intérprete que se encuentran implícitos en los signos que representan la música, con mayor o menor grado de relevancia, formarán parte de él. Cuando llegamos a la conclusión de que la escritura musical era, en términos hjelmslevianos, un sistema *no conforme* (capítulo 4), señalamos que ello era en parte consecuencia de que, al adoptar una visión pragmática de la partitura, pasaban a formar parte del campo semántico de muchos de los signos del sistema de representación musical todos los aspectos ligados al hecho específico de la ejecución instrumental: desde esta perspectiva, el *contenido* que contrae *función de signo* con la *expresión* de una nota de la partitura no solo será un sonido, sino también, entre otros muchos, la tecla del piano que le corresponde, y también el hecho de que tiene que ser pulsada en el momento preciso en que el texto lo dispone. Entonces, muchos de los signos del sistema de representación (todos aquellos que representan convencionalmente sonidos o características de los sonidos) constan necesariamente de un significado cinético añadido al musical; y también, del mismo modo, todo contenido musical implícito en el texto (ya sea este implícito instrumental, estilístico o cotextual) llevará asociado un componente cinético también implícito.

No son estos los casos que aquí nos interesan. Ya vimos que aquella actividad del intérprete que resulta necesaria e ineludiblemente vinculada a la consecución de la realidad sonora prevista por la partitura era comunicativamente *irrelevante*, y, como tal, ajena al conjunto de *instrucciones* del texto. Pero en toda ejecución instrumental de un intérprete hay aspectos que no están *necesariamente* determinados por las características musicales que vienen planteadas en la partitura: si bien una nota *Do*

determinará *necesariamente* una acción del ejecutante sobre la tecla que corresponde a ese sonido, muchos de los elementos del comportamiento físico que desemboca en esa acción podrán gozar de un relativo margen de variabilidad: para conseguir un sonido con las características requeridas por la partitura, esa tecla podrá ser accionada con una mano o la otra, usando en ambos casos segmentos distintos del aparato braquial, que a su vez podrán venir integrados en *gestos* globales también diversos, etc.²⁴¹ En ocasiones, el compositor podrá considerar preferible una de esas prácticamente ilimitadas opciones por encima de las otras, y bien la indicará por medio de signos convencionales específicos (si los hubiere), o bien buscará la manera de que el intérprete pueda inferirla a partir de un comportamiento ostensivo vehiculado por el propio texto: en este capítulo veremos cómo puede conseguirlo por medio de su elección de un significante determinado de entre varios posibles; en el siguiente, analizaremos otra de las estrategias empleadas para tal fin, la de lograr que determinados significados cinéticos puedan ser derivados a partir de la presencia de significantes que convencionalmente resultan incompatibles entre sí.

El conjunto de la actividad física que el pianista desarrolla ante el instrumento para producir la obra musical es, como el campo de la altura de los sonidos, un *continuum* en el que participa no solo la totalidad del aparato braquial, sino también el tronco y, de otra manera y con otras funciones, incluso las extremidades inferiores. Pero, a diferencia del segundo, el primer *continuum* está muy escasamente parcelado, por lo que, como dijimos, apenas posee unidades susceptibles de figurar como *contenidos* en un sistema de representación. Conforme nos alejamos del punto de contacto entre el pianista y el teclado, los movimientos de este parecen cada vez más inasibles, más difíciles de precisar, por lo que no es extraño que las digitaciones sean el único aspecto de esta actividad que goza del privilegio de un significante explícito. Pero, implícitamente, se nos pueden mostrar algunas cosas más.

²⁴¹ Esta variabilidad de recursos se debe fundamentalmente al hecho de que el pianista solo puede actuar de un modo indirecto sobre el agente productor del sonido. Dado que el macillo no está unido a la tecla, sino que el *trabajo* que se ejerce sobre esta le llegará a través de un sofisticadísimo sistema de palancas, toda acción sobre el teclado, de la clase que sea, se resolverá finalmente en una única variable: la velocidad del macillo. Entonces, es teóricamente posible llegar a idénticos resultados por medio de combinaciones distintas de las tres magnitudes que, en esta ecuación, contribuyen a determinar el *trabajo* final: *fuerza* (que, a su vez, podremos variar actuando tanto sobre la *masa* que ponemos en juego como sobre su *velocidad*), *desplazamiento*, y el *vector angular* que resulta de la dirección de ambos.

1. Dos pentagramas, dos manos

1.1 Un nuevo iconismo

En el capítulo 5 concluimos que la vocación icónica de la ordenación de los signos musicales se manifestaba, desde el punto de vista del *sistema* de representación, por tres vías distintas: (i) en el eje de la simultaneidad (el plano vertical de la partitura), en la medida en que las relaciones de altura de los sonidos tengan su correlato en la “altura” en el texto de las notas que los representan; (ii) en el eje de la sucesión (el plano horizontal de la partitura), cuando sonidos coincidentes en el tiempo aparecen en el mismo punto, y, por tanto, en lo esencial alineados verticalmente; y (iii) en ese mismo eje, en la medida en que las relaciones de continuidad sonora que se dan en una obra musical se manifiesten en el texto en forma de una similar sucesión gráfica. Los principios generales de la ordenación del texto musical señalados en (i) y (iii), confrontados con las posibilidades organológicas del piano, ofrecen ya razones más que suficientes para el empleo en su escritura de un doble pentagrama: por un lado, la música para piano se escribe sobre dos pentagramas (y no, normalmente, sobre solo uno) porque suele estar constituida por el desarrollo simultáneo de varias líneas discursivas distintas, que pueden aparecer en tesituras bastante alejadas entre sí; por otro, se escribe sobre dos pentagramas (y no, normalmente, sobre tres o más) porque, por medio de solo dos de ellos (cuando vienen dominados respectivamente, como es lo más frecuente, por las claves de Sol en segunda línea y de Fa en cuarta, las claves con dominios más distantes entre sí), es posible plasmar en la partitura con la máxima claridad que permite el sistema de representación todos los sonidos que el instrumento es capaz de emitir.

Pero el doble pentagrama ofrece un campo de posibilidades para ofrecer información más amplio: ²⁴² dado que el pianista utiliza en el instrumento sus dos manos con la misma capacidad operativa, puede ser usado de modo que permita establecer una relación entre cada uno de ellos y cada una de las manos del intérprete. Así, el doble

²⁴² Que, recordemos, es en la mayoría de los casos la manifestación más extensa de un único *sistema* de líneas y espacios; en rigor, solo debería hablarse de “doble pentagrama” en los casos de duplicación del espacio mostrado, esto es, cuando los dos pentagramas se encuentran regidos por la misma *clave*.

pentagrama, además de cumplir con un papel fundamental en la homología entre las características esenciales y funcionales de los sonidos y su disposición en el texto, permite ofrecer una manifestación más de la relación icónica entre la música y su representación gráfica: la escritura pianística podrá ser más o menos icónica, también, en la medida en que la distribución de las notas en uno u otro pentagrama refleje el trabajo que debe realizar cada una de las manos del intérprete para producir la música que allí se expresa. Junto a las anteriores dimensiones del iconismo tendríamos ahora, además, un iconismo que podríamos llamar “cinético” o “performativo” que *mostraría* ese aspecto fundamental de la actividad física del ejecutante.

1.2 Perspectivas incompatibles

Nada impide que todas estas dimensiones de lo icónico se cumplan conjunta y satisfactoriamente en un mismo texto. De hecho, es lo que sucede la mayoría de las veces, como consecuencia *natural* de la confluencia de cuatro situaciones de diferentes naturalezas: (i) los sonidos más agudos aparecen gráficamente más arriba en el sistema de líneas y espacios de la escritura; (ii) esos sonidos más agudos corresponden a las teclas de la zona derecha del teclado; (iii) el pianista se sitúa *frente* al teclado, con lo que su extremidad derecha será la más operativa para los sonidos agudos y la izquierda para los graves; (iv) los distintos desarrollos discursivos de una obra musical suelen situarse en franjas de altura relativamente homogéneas. Así, el hecho de que la mayoría de las veces toquemos lo expresado en el pentagrama superior con la mano derecha y lo que aparece en el inferior con la izquierda responderá simplemente al establecimiento de una relación idónea entre la música, el intérprete y el instrumento.

Pero en otras muchas ocasiones, tal coincidencia ideal no tiene lugar. Vamos a presentar dos casos en los que el reparto de las notas entre los dos pentagramas no se corresponde con el que deberá realizar el ejecutante en su interpretación.

A) En su *Sonata* K 29, Scarlatti propone un espectacular ejercicio de malabarismo instrumental, en el que las manos del ejecutante se encuentran casi permanentemente cruzadas, tocando cada una lo que sería mucho más lógico y fácil que tocara la contraria.

Ejemplo 12.1a: D. Scarlatti, *Exercici per gravicembalo* K 29,

Tal disposición de las manos, un alarde de virtuosismo que solo puede percibirse por medio de la vista (y que, lamentablemente, suele ser ignorado por los intérpretes actuales), no viene *sugerida* o *implicada* por ningún artificio de la escritura; la situación de las notas en los pentagramas es la que corresponde a sus características de altura, y el desarrollo de las dos voces viene también adecuadamente expresado. La ejecución anómala que Scarlatti propone viene prescrita en la partitura por medio del mecanismo comunicativo *convencional* por excelencia: el lenguaje (concretamente, mediante el uso de abreviaturas, H para la izquierda y D para la derecha).²⁴³

Algunas ediciones modernas han optado por cambiar la escritura original de Scarlatti, situando las notas en los pentagramas no según su altura, sino en función de la mano a la que están encomendadas. El texto que presentamos a continuación es, musicalmente, exactamente el mismo que ya vimos más arriba; el cambio del criterio icónico dominante supone que lo que antes era explícito (la distribución de las notas entre las manos, indicada por medio de abreviaturas) esté ahora implícito (en una distribución de esas notas en los pentagramas no acorde con sus características de entonación): la consecuencia es que el texto presenta en ambos casos configuraciones radicalmente distintas:

²⁴³ En función del idioma del compositor o, en ocasiones, del lugar de edición, encontraremos *m.g./m.d.* en francés; *l.h./r.h.* en inglés y alemán.

Ejemplo 12.1b: D. Scarlatti, *Exercici per gravicembalo* K 29, c. 11-14, edición de György Balla para la EMB (Budapest: 1977).



B) El siguiente caso nos muestra el gesto técnico, muy buscado en ciertos estilos, del cruce de manos.

Ejemplo 12.2: George Benda, *Sonatina VII*, cc. 1- 5 (1ª edición, Gotha, 1780).

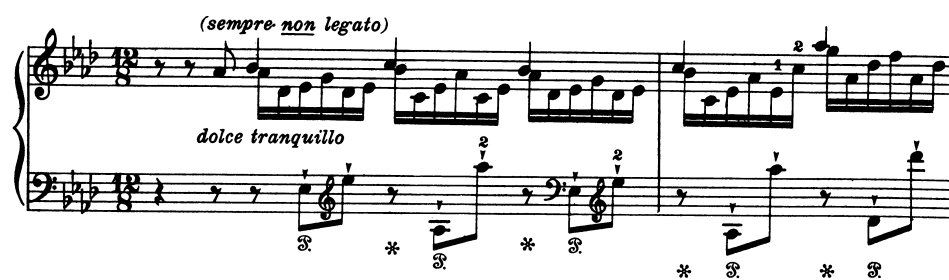


Aquí también la ubicación de las notas, además de ser un reflejo inmediato de su tesitura, refleja adecuadamente el discurrir de cada una de las líneas musicales (es decir, además de con el *iconismo de la altura*, se cumple con el *iconismo discursivo*: aunque el paso de la melodía al pentagrama inferior pueda considerarse como una ruptura de este tipo de continuidad, en realidad no hay tal, ya que la diferencia de tesitura determina que se trata de melodías producidas por distintos “personajes”.

También la línea central de corcheas presenta algunas unidades en el pentagrama inferior, pero ese cambio, que solo busca ahorrar el uso de líneas adicionales, no llega a quebrar la “centralidad” de esa línea). Pero la distribución por pentagramas no tiene nada que ver con la tarea de cada mano, que viene definida *naturalmente* al comienzo del pasaje: la izquierda realizará el acompañamiento en corcheas (pese a que viene escrito casi todo él en el pentagrama superior) y la derecha la melodía, que es más aguda y, por tanto, se toca más a la derecha del teclado; en el segundo compás, ya que no hay ninguna razón por la que la izquierda deba abandonar la tarea iniciada (el “cambio de papeles” entre las manos supondría un riesgo para la continuidad del acompañamiento, además de un violento traslado de las dos manos, poco acorde con el tranquilo fluir de la música que aquí se propone: sería un sinsentido tanto musical como técnico), la derecha, que no tiene ya nada que hacer en su posición natural, se cruzará por encima de la izquierda y seguirá encargada de los eventos melódicos, que ahora tienen lugar en la voz inferior.

En ninguno de estos casos tienen lugar implicaturas cinéticas. Pero veamos el caso siguiente: se trata del mismo gesto técnico – el cruce de manos – y, por consiguiente, nos encontramos con la misma incompatibilidad entre las distintas manifestaciones de lo icónico. La diferencia con el ejemplo anterior es que ahora tal incompatibilidad desemboca en la solución contraria:

Ejemplo 12.3: F. Liszt, *Au bord d'une source*, inicio.



En el pentagrama inferior, la segunda corchea de cada grupo de dos es más aguda que los sonidos representados en el pentagrama superior; esto ya sí es una implicatura cinética, dado que la presencia allí de esas notas, incongruente desde el punto de vista de la entonación, solo se explica como indicación implícita de que deberán ser tocadas por la mano izquierda, que se cruzará por encima de la derecha.

Por lo que respecta al *iconismo discursivo*, tenemos que la falta de continuidad gráfica de una línea musicalmente homogénea solo podrá explicarse en muchas ocasiones como una puesta en relevancia de una plasmación icónica de otro tipo. A veces las manos del pianista tienen que “cambiar de papel”, pasándose de una a otra la responsabilidad de llevar a cabo un único diseño; en estos casos, el los que la gestualidad va en contra de la continuidad discursiva, el medio más frecuente para indicar implícitamente el cambio de manos dentro de una misma línea de discurso es el paso de ese diseño de un pentagrama a otro.

Ejemplo 12.4: Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (de *Préludes I*).



(La línea que se inicia en el segundo compás del pentagrama inferior repite las mismas notas una y otra vez, y siempre con la misma función; una plasmación icónicamente adecuada a esta realidad musical se conseguiría mediante una similar linealidad gráfica. Sin embargo, al final del tercer compás la continuidad de la escritura se trunca, y el diseño pasa al pentagrama superior: al intérprete solo le queda inferir de ello que, en ese punto, Debussy le está indicando que el pasaje debe pasar a ser realizado por la otra mano.)

Cuando el discurso musical consta de un solo plano, el doble pentagrama puede resultar superfluo, y su uso compartido resulta perjudicial tanto para la homología entre grafía y altura musical como para la continuidad gráfica de esa única línea; pero es entonces, cuando su uso no es preciso en este sentido, cuando puede usarse de un modo más evidente para transmitir indicaciones cinéticas:

Ejemplo 12.5 : Cl. Debussy, *Les fées sont d'exquises danseuses* (de *Préludes* II).



Aquí, la plasmación de un único acontecer sonoro en dos pentagramas, que no se justifica ni por la claridad del mensaje ni por su economía, y que rompe además tanto el iconismo de la altura como el discursivo, solo puede entenderse como indicación del emisor de que se distribuyan esos sonidos entre las manos del modo en que es usual (aunque no normativo) hacerlo en función del pentagrama en que aparecen.

Podemos llegar ahora a varias conclusiones:

(i) El “iconismo de la altura” y el “iconismo discursivo”, como elementos básicos de la escritura musical de todas las fuentes sonoras, tendrán que ser considerados como los factores primarios que determinan la posición de las notas en los sistemas de representación que utilizan el doble pentagrama; estos dos tipos de relaciones icónicas podrán ser compatibles con el “iconismo cinético”, en el que los dos pentagramas, además, “representan” a las dos manos del pianista. Así sucede en la mayoría de los casos, como simple resultado de que las obras musicales normalmente se construyen según principios de idoneidad y coherencia entre intérprete e instrumento, propiedades que, en buena medida, se trasladan icónicamente a la partitura.

(ii) Ninguno de estos tipos de iconismo son, sin embargo, obligatorios ni de uso convencionalmente establecido: por un lado, la variedad de recursos del sistema de representación permite que sonidos más agudos puedan aparecer escritos más abajo en un sistema de dos pentagramas sin vulnerar en absoluto los preceptos del código, y, por otro, el hecho de que la música que habrá de ejecutarse con la colaboración de las dos manos pueda aparecer escrita en un solo pentagrama y el que, en muchísimos casos más, aparezca en más de dos es suficiente para desechar una identificación necesaria y convencional entre ambos hechos.

(iii) Entonces, en el piano, toda ruptura de la disposición icónica de las notas en relación a su altura o a su continuidad discursiva y funcional tendrá que verse como el paso de un tipo de iconismo a otro. En estos casos, la posición de las notas actuará

perceptivamente como un hecho ostensivo que llevará implícito un dato cinético, a saber, el de una determinada distribución de esas notas entre las manos del intérprete. Entonces ¿la escritura en dos pentagramas solo podrá vehicular implicaturas cinéticas (concretamente, la repartición de las notas entre las dos manos) en aquellos casos en que tal escritura vulnere alguno de los dos principios básico en que se basa la naturaleza icónica de la escritura musical en general? Es decir, en los casos en que se da una relación icónica satisfactoria entre la música y el texto (como las *Invenções* de Bach, o gran parte de la obra para teclado de Mozart o Beethoven) ¿los dos pentagramas no implicarán las dos manos? La respuesta es “sí” en los dos casos, pero ya no se tratará de *implicaturas*. Lo veremos más claro con ejemplos de una mayor complejidad musical.

1.3 Diferentes textos para una misma obra

Iberia, de Isaac Albéniz, sin duda la cumbre del pianismo español, es una obra que presenta problemas de ejecución poco usuales (ya hemos podido ver una pequeña muestra de ello en uno de nuestros anteriores ejemplos). Sus dificultades no se encuentran tanto en los aspectos puramente mecánicos como en la cantidad ingente de material musical que inunda cada una de sus páginas: el pianista tendrá que organizar su actividad de un modo absolutamente preciso y minucioso para expresar de un modo adecuado la pluralidad de voces del texto, la diversidad tímbrica que exigen sus distintas líneas, los contrastes entre texturas unas veces muy próximas y otras extremadamente alejadas, y tantas otras cosas que el talento de Albéniz fue dejando en cada punto de estas piezas.

Esta dificultad es la que ha llevado a *Iberia* a gozar del extraño privilegio de aparecer reflejada por medio de textos significativamente diferentes entre sí. Algunos pianistas han conseguido elaborar textos alternativos que nos la muestran básicamente desde el punto de vista de la ejecución instrumental. El más importante de estos trabajos es el llevado a cabo por Guillermo González:²⁴⁴ junto a una edición

²⁴⁴ *Iberia* de Isaac Albéniz, edición para EMEC-EMEDEC (Madrid).. Existe un trabajo anterior en la misma línea, aunque menos ambicioso: la obra de Antonio Rubio Zamora “Revisión pedagógica de la Suite Iberia” (Madrid: Real Musical, 1990). Y, con posterioridad al de González, han aparecido al

facsímil del manuscrito y una versión del *Urtext* de la obra, González nos ha dejado un tercer volumen en el que, dejando en segundo término el objetivo de exponer claramente la estructura musical de las piezas, hace primar sobre todo un interés cinético: este último texto nos “dice” cómo, en la opinión del editor, resulta más adecuado o más fácil organizar nuestros movimientos para tocar esta obra.

Por cierto que esa escritura cinética la encontramos ya en muchos momentos del texto original de Albéniz. El propio compositor, consciente sin duda de la dificultad de la tarea que propone, ofrece muchas veces su ayuda al intérprete, optando por una escritura que no tiene como objetivo primero el expresar de un modo claro el fluir de las distintas líneas musicales, sino que está encaminada a dirigir al intérprete hacia unos procedimientos de ejecución precisos. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo las notas que constituyen la melodía principal aparecen dispersas por el texto; y también cómo las semicorcheas que enriquecen métrica y tímbricamente a esa melodía, pese a que todas ellas cumplen con una misma función y con frecuencia presentan sonidos sucesivos o muy cercanos, van pasando igualmente de un pentagrama a otro. Este caos en la descripción musical responde a un deseo simple: que lo que figura en cada pentagrama se corresponda con lo que cada mano debe realizar.

Ejemplo 12.6: I. Albéniz, *Triana*, cc. 77- 80.

menos otros dos: la edición en tres volúmenes de Albert Nieto (Barcelona: Boileau,) y la de Luis Fernando Pérez.

Pero, en la escritura de Albéniz, el *iconismo de la función* está presente de un modo a menudo decisivo:²⁴⁵ la mayoría de las veces, los caminos que siguen las diferentes *partes* se encuentran perfectamente dibujados, incluso cuando esas partes se cruzan entre ellas (lo que supone que, en estos casos, estará ausente la relación entre la altura gráfica de las notas y su entonación).

Ejemplo 12.7a: I. Albéniz, *Evocación*, cc. 95-102 (*Urtext*).

Ejemplo 12.7b: *Ibid.* (según la edición de G. González).

²⁴⁵ Por el contrario, el *iconismo de la altura* parece ser un criterio muy secundario en estos textos; Albéniz no se preocupa por situar los sonidos más agudos en la zona más alta del sistema, lo que quiere decir, simplemente, que con frecuencia encontraremos en los pentagramas inferiores sonidos más agudos que todos o algunos de los que aparecen en los superiores, y viceversa; pero, dentro de un mismo pentagrama con una única *clave*, el *iconismo de la altura* no tendrá más obstáculos que los usuales, ya vistos en 5.4.

los compases segundo y cuarto del primer ejemplo, el *Do* blanca con puntillo del pentagrama inferior se encuentra, en cuanto a entonación, entre las dos voces inscritas en el pentagrama superior; de igual modo, en los últimos cuatro compases, toda la línea superior del pentagrama regido por la clave de *Fa* - las corcheas en *staccato* separadas por silencios - es más aguda que la línea inferior del pentagrama en clave de *Sol* - donde figuran una serie consecutiva de corcheas igualmente en *staccato*. En la edición de González²⁴⁶ hay tres diferencias con el texto original: en los compases segundo y cuarto, el sonido más agudo, el *Fa* blanca con puntillo, pasa del pentagrama superior al inferior; y, al final, las dos corcheas que completaban la voz inferior del primer pentagrama recorren el mismo camino, mientras que el acorde del mismo punto del segundo pentagrama hace el inverso. De este modo, se pierde la continuidad visual de ese *Fa* como frontera superior e inmóvil de este pasaje y la continuidad de la línea de corcheas; a cambio, recibimos nueva información: la sugerencia de que será más fácil tocar esas notas distribuyéndolas entre las manos de esa manera.

Veamos otro ejemplo. En *Málaga*, el inicio de la copla viene expresado en la partitura con total nitidez; la melodía aparece prácticamente sola en el pentagrama inferior, simplemente apuntalada por unos bajos armónicos fundamentales.

Ejemplo 12.8a: I. Albéniz, *Málaga*, cc. 58 - 64 (*Urtext*).

The image displays a musical score for 'Málaga' by Isaac Albéniz, consisting of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'allegretto' and 'poco rit.'. The dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The second system features a bass clef staff with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'a Tempo'. The dynamics include 'pp' (pianissimo), 'poco sf' (poco sforzando), and 'p' (piano). The score includes various performance instructions such as 'deliziosa e leggero', 'Tenuto', 'espressivo', 'cantando', and 'pp et solitario'. There are also markings for 'Red.' (reduction) and '3' (triplets).

²⁴⁶ Agradecemos al profesor González su autorización para reproducir estos pasajes de su edición.

Frente a la simplicidad del pentagrama inferior, el superior aparece sobrecargado por una diversidad de líneas distintas que, sin embargo, cumplen todas ellas con una función homogénea en este punto de la obra. En la edición de González, algunas de las notas del pentagrama superior pasan al inferior, aligerando en parte su textura, pero a la vez estorbando la visión clara de la línea melódica (compases 2º y 5º): con ello nos sugiere una manera de descargar de trabajo a la mano derecha, facilitando notablemente la realización del pasaje. El precio que pagamos por recibir esta sugerencia es que tendremos un trabajo mayor a la hora de desentrañar el entramado polifónico del texto.

Ejemplo 12. 8b: Ibid. (en la edición de G. González).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line is marked 'dificísimo e loggiero' and includes dynamics like 'pp' and 'a Tempo sf'. The piano accompaniment has dynamics 'pp', 'sf', and 'poco rit.'. The bottom system shows a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). It includes dynamics 'pp et sonoro', 'poco sf', 'poco cresc.', and 'cuntenido'. The score is filled with complex rhythmic patterns, slurs, and various musical notations.

Volvamos a la pregunta planteada al final del punto anterior. La cuestión es si, en casos como los de *Evocación* o *Málaga*, donde aparece expresado de una forma inmejorable el desarrollo musical, Albéniz nos está indicando también la distribución de las notas entre las dos manos del pianista, es decir, si el primer texto es también cinéticamente icónico. Es imposible contestar a esta pregunta: cuando encontramos en un texto una vulneración de los iconismos *discursivo* o *de la altura*, podemos intentar la derivación de una implicatura cinética, y, en ocasiones, así podremos encontrar la razón de esa anomalía. Pero, cuando la escritura cumple con esos criterios, no es posible determinar si se está cumpliendo o no también con el que afecta a los pentagramas. Albéniz pudo escribir así esos fragmentos simplemente porque, de esa manera, la música “se ve mejor” (por esta razón, el profesor González plantea su edición revisada como *texto de consulta*, desaconsejando su empleo como

texto de trabajo), sin estar necesariamente diciéndonos con ello que ese deba ser el modo de ejecución.

¿Quiere decir esto que una escritura musicalmente diáfana como la de Mozart (ver ejemplo 5.20) o la de las *Invenções* de Bach, no nos está diciendo qué tocar con cada mano? Esa información se encuentra efectivamente *implícita* en el texto, pero no se trata de una *implicatura*; dado que es perfectamente normal tocar ese pasaje según tal disposición, ese dato carecerá de relevancia, y no cabe pensar que la escritura sea de esa manera *porque se desea que se toque así*, dado que los criterios icónicos discursivo y de la altura son suficientes para explicarla.

Esta cuestión, aparentemente accesorio, resulta más decisiva para los pianistas de lo que pudiera parecer debido a la importancia que en el pensamiento musical del s. XX adquirió la idea del “respeto a las intenciones del compositor”. La tendencia histórica a consignar en la partitura cada vez con mayor precisión las características de las obras musicales culminó con una especie de sacralización del texto, considerado como el testimonio acabado de la obra de arte elaborada por el compositor, que, al no admitir la más mínima desviación, suponía el certificado de defunción del concepto tradicional de “interpretación” (“*tocad mis obras, no las interpretéis*”, gritaba Ravel; el mismo deseo encontramos en boca de otras primeras figuras de la creación de ese siglo, como Igor Strawinski). Para la estética del pasado siglo, en esta “obra acabada” se incluían buena parte de los aspectos puramente físicos de la ejecución instrumental: además de respetar escrupulosamente las notas prescritas por el compositor (sin añadir ni quitar ninguna), además de no permitirse licencias en cuanto a la duración de los sonidos o la exactitud de los *tempi*, etc., un intérprete digno de tal nombre debía tocar la obra del modo preciso en que lo había determinado su autor. En definitiva, la escritura de una obra gozaba de una presunción de relevancia también en el aspecto cinético: dado que desde siempre han existido maneras de determinar qué debe tocarse con cada mano, en ausencia de indicaciones contrarias, la distribución por pentagramas sin duda reflejaría lo que se debe hacer.

Los pianistas todavía hablamos de “arreglos” cuando organizamos nuestras estrategias interpretativas de un modo no conforme con esta visión del texto, y esta actividad de reescritura de los pasajes ha sido rechazada por muchos de los grandes intérpretes de las penúltimas generaciones. En los últimos tiempos parece que esta

rigidez de pensamiento se ha ido flexibilizando, y en esta línea creemos que pueden ser útiles las reflexiones que aquí hemos aportado.

2. Manos y plicas

Un recurso distinto que quien escribe una partitura pianística puede utilizar para conseguir que el intérprete infiera una determinada distribución de las notas del texto entre una u otra de sus manos es el de la elección de la dirección de las plicas de aquellas figuras musicales del texto que las presentan. Ya sabemos que la situación de la plica respecto de la cabeza de la nota no es pertinente de cara a su identificación en tanto que figura musical, y hemos visto cómo este espacio vacío de denotación puede ser usado para implicar contenidos de otras naturalezas (por ejemplo, para diferenciar niveles discursivos distintos dentro de un mismo pentagrama). Pero, cuando no es ese caso, porque, por ejemplo, la música presenta un único nivel discursivo, una dirección de las plicas que sea percibida como anómala en algún sentido podrá implicar que se están utilizando para caracterizar el trabajo de las manos.

Ejemplo 12.9: F. Chopin, *Variaciones* op. 12. Introducción, cc. 23-25.



¿En qué sentido resultan anómalas estas plicas? (i) En primer lugar, desde el punto de vista ortográfico: existe un principio general de la escritura musical según el cual las plicas deben dirigirse hacia el interior del pentagrama (es decir, las notas escritas en la mitad superior del pentagrama con plicas descendentes y con plicas ascendentes aquellas notas insertas en la mitad inferior); este es un criterio tanto económico como de claridad: cuanto menos se usen las franjas exteriores de un *sistema* mayor número

de ellos podrán aparecer en cada página; por otro lado, si las plicas se dirigen hacia el interior del pentagrama se minimiza el riesgo de interferencias entre sistemas vecinos. Si bien este principio se ve limitado cuando las plicas van conectadas entre sí por medio de barrados, su cumplimiento no encontrará ningún obstáculo en el caso de figuras exentas: sin embargo, de las 14 semicorcheas exentas que aparecen en este ejemplo, solo dos siguen esta norma. (ii) Desde el punto de vista de la iconicidad de la representación musical: la música realiza aquí un recorrido lineal y homogéneo, descendente primero y ascendente después, que queda perfectamente reflejado en la altura progresivamente cambiante de las notas, pero no así en la continuidad de las plicas y, consecuentemente, tampoco en la de los barrados que las conectan (en 5.4 ya vimos la importancia de los barrados como impulsores de la percepción de un *continuum* frente al ineludible “puntillismo” con el que la escritura musical expresa una entonación cambiante); los barrados no solo son aquí discontinuos, lo que podría ser corregido perceptivamente por el principio gestáltico del *cierre*, sino que se mueven por líneas imaginarias distintas: ello impide que se pongan en marcha otros dos de esos principios perceptivos que ayudarían a una visión más homogénea del texto, el de la *continuidad* y el de *dirección común*.²⁴⁷ (iii) En otro orden de cosas, una escritura como la que presenta Chopin es mucho más costosa de producir que otra que cumpliera todos los requisitos anteriores.

Frente a todos estos inconvenientes, la propuesta de Chopin tiene como contrapartida un aumento de la información ofrecida por la señal: además de los sonidos y sus duraciones, el texto ofrece al intérprete datos para poder inferir un modo particular de distribución de las notas entre las manos: las plicas ascendentes significarán “mano derecha” y las descendentes “mano izquierda”; este modo de organización del material musical no resultaría inmediatamente evidente si se hubiesen seguido los principios de representación musical más habituales.

El recurso de la dirección de las plicas como indicador cinético presenta una ventaja sobre el de la distribución en pentagramas distintos: resulta mucho más compatible con la iconicidad entre la “altura” musical y la “altura” gráfica. En el ejemplo de Chopin, a pesar de todos los inconvenientes citados, es perfectamente visible en la partitura el reflejo de la curva de entonación que describe la música; este reflejo

²⁴⁷ *Grosso modo*, el primero explicaría la tendencia a unir elementos separados con el fin de crear formas continuas; el segundo señala que aquellos elementos que se desplazan en una misma dirección tienden a ser vistos como un conjunto (Leone, 2011).

desaparecería por completo si la distribución de las notas entre las manos viniese sugerida por su posición en pentagramas distintos. Pero es un recurso al que el compositor puede recurrir solo en contadas ocasiones, por diversas razones: (i) si las diferentes direcciones de las plicas ya están utilizadas para indicar (implícitamente) la adscripción de una determinada nota del texto a una de las diversas líneas discursivas que pueden conformarlo, cuando dos de ellas aparecen expresadas en un mismo pentagrama, tal recurso no estará disponible para la transmisión implícita de significados cinéticos; (ii) tiene que ser al menos posible para cualquiera de las dos manos realizar los sonidos de que se trate: el cambio de dirección de las plicas en la escritura de un pasaje solo será tomado en consideración como posible portador de un significado de esta naturaleza si la mano que hasta ese momento no se ocupa de él se encuentra en condiciones de hacerlo; cuando solo una mano puede realizar un diseño (porque la otra está ocupada en distintos menesteres), la dirección de las plicas no será relevante en este sentido. Así, este tipo de indicaciones cinéticas aparece casi siempre en momentos muy particulares, en pasajes libres o virtuosísticos y también en aquellos que simulan una improvisación: en todos estos casos son frecuentes los momentos en los que el total de la música es realizable por medio de una sola mano (Williams, 1993).

Cuando se trata de acordes, las plicas pueden mostrarnos qué sonidos deben ser producidos por cada mano no ya por su dirección, sino por el número de notas que se encuentren adheridas a ellas.

Ejemplo 12.10 a: Cl. Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, (de *Préludes I*)



Las plicas de las tres primeras corcheas nos indican que, conceptualmente, se trata de acordes de tres notas que deberán tocarse con la mano derecha, pese a que la más grave de esas tres notas está escrita en el pentagrama inferior (sin duda para no oscurecer el texto con un elevado número de líneas adicionales); esta inferencia se ve

corroborada por la disposición de las dos figuras que completan el compás. El mismo Debussy nos dejó un ejemplo más sofisticado.

Ejemplo 12.10 b: Cl. Debussy, *La terrasse des audiences du clair de lune* (de *Préludes II*)

El pianista comenzará tocando dos notas con cada una de sus manos, de acuerdo con la distribución de los sonidos que figura en cada pentagrama; pero, en la última figura del compás, las cuatro notas deberán ser asumidas por la mano izquierda, ya que la derecha deberá tocar las fusas que comienzan en la zona alta del instrumento. Tal cambio de situación viene reflejado en el texto por la plica que, en ese punto, pasa a abarcar las cuatro notas.

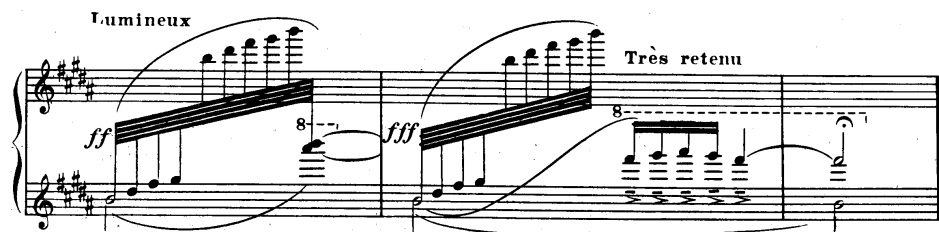
Una vez establecido en el texto este modo de significar, resultará evidente para el intérprete que, en los compases segundo y tercero, la aparición de un acorde repartido en dos pentagramas distintos no significará, como en otros casos, un reparto entre las manos: la plica única nos muestra que solo hay que utilizar una de ellas.

Hasta aquí hemos visto tres procedimientos mediante los que el compositor puede indicar al intérprete con qué mano debería realizar tales o cuales notas: explícitamente, mediante indicaciones lingüísticas (o sus abreviaturas); e, implícitamente, mediante el uso de los dos pentagramas y de las plicas (ya sea por su posición ascendente o descendente respecto de la cabeza de la nota, o, en el caso de

los acordes, por el número de estas unidades que abarque).²⁴⁸ Evidentemente, la presencia de una indicación lingüística, explícita e inequívoca, hará que no busquemos derivar significaciones implícitas de ninguna de las otras variables: serán datos irrelevantes en este sentido. Pero, dado que toda nota aparece en algún pentagrama y, si lleva plica, esta debe presentar una dirección, necesitamos de reglas cotextuales que nos indiquen cuándo estos rasgos son significativos:

- Toda ordenación de las notas en el sistema de líneas y espacios que no respete la homología entre “altura” gráfica y “altura” musical (con la excepción de las indicaciones de cambio de octava – vid. 3.1.5 y 5.4.1 - , que responden a exigencias de economía y claridad textuales) será portadora de una implicatura. Es el caso, entre otros muchos, de todos los pasajes escritos en dos pentagramas *con la misma clave*.
- Una dirección de las plicas no acorde con los criterios ortográficos implicará un contenido cinético cuando se den, además, las siguientes condiciones: (i) cuando no pueda establecerse que tal anomalía se deba a una *implicatura musical estilística* (como la segregación textual de niveles discursivos diferentes presentes en un mismo pentagrama); (ii) cuando no pueda explicarse como un correlato icónico de la continuidad, dirección o “fuerza” de un pasaje (véanse, más atrás, nuestros ejemplos 5.6, 5.7 y 5.10).
- En caso de que sea posible derivar un contenido cinético del tipo que estamos tratando a partir de la posición de las notas en un pentagrama, la dirección de las plicas resultará irrelevante en ese sentido, *aunque solo dentro de los pentagramas que contengan el contenido implícito en cuestión*:

Ejemplo 12.11 a: Cl. Debussy, final de *Les collines d’Anacapri* (de *Préludes I*).



²⁴⁸ Hay algún procedimiento gráfico más: a veces podemos encontrar el empleo de llaves de texto o conectores gráficos que vinculan notas de un pentagrama con el pentagrama contrario. Se trataría de un procedimiento explícito que, por su escaso interés, no hemos tratado aquí.

Ejemplo 12.11 b: F. Liszt, *Un sospiro* (de *3 Estudios de Concierto*), cc. 19-20.

En el primer caso, la posición en dos pentagramas de un diseño musicalmente unitario y constituido por sonidos casi consecutivos solo se explica como indicación del reparto de las notas entre las dos manos; en esta situación, el que casi todas las plicas del pentagrama inferior sean ortográficamente anómalas carecerá de repercusiones significativas en este nivel: en ocasiones podrán ser explicadas atendiendo a criterios de otro tipo – en el caso de estas fusas, por la conveniencia icónica de un barrado único como reflejo de la continuidad sonora – pero, en otras, ello no será posible (como ocurre aquí con las semicorcheas y la negra del penúltimo compás), con lo que se tratará de la simple utilización de una de las dos posibilidades gráficas existentes, sin que de esa elección quepa derivar contenido implícito alguno. Sin embargo, en el segundo ejemplo conviven los dos tipos de indicaciones: la distribución de las notas en los dos pentagramas inferiores se corresponde con la que deberá realizar el pianista entre sus dos manos; al mismo tiempo, los grupos de dos notas del pentagrama superior deberán realizarse usando alternativamente también las dos manos, siguiendo lo que implícitamente nos dice la dirección de sus plicas.

Pese a las posibilidades ofrecidas por estas estrategias gráficas, ciertas circunstancias contextuales podrán imposibilitar su uso para indicar la distribución de las notas entre las manos: cuando esto ocurra, siempre quedará el recurso de la indicación explícita de esta información por medio del lenguaje.

Ejemplo 12.12: S. Rachmaninoff, *Sonata n° 1 op. 28, III*, cc. 315-320.

Los compases 4 a 6 realizan el mismo tipo de diseño que ya aparece en 1-3, donde las manos se distribuyen el trabajo de acuerdo con lo que figura en cada pentagrama (y con el sentido común): las dos voces del pentagrama superior se tocarán con la derecha y del inferior se ocupará la izquierda. La diferencia es que ahora se añade una voz más, una melodía en la zona aguda, y las dos voces anteriores pasan a ocupar la zona central de la textura. En este tipo de escritura, lo más habitual es que la mano derecha se ocupe de los dos desarrollos superiores, pero Rachmaninoff desea indicar la conveniencia de tocar el diseño central, a partir de ese punto, con la mano izquierda; sin embargo, por su tesitura, esas notas están en el ámbito de la clave de Sol, la que rige el pentagrama superior, y allí es donde figuran por razones obvias de claridad y economía; el recurso de la dirección de las plicas tampoco está disponible: está “ocupado” en distinguir las dos voces de ese diseño central. De no mediar más indicaciones, la hipótesis más evidente para el pianista sería la de organizar el pasaje justo al revés de lo que el compositor había imaginado.

Sería lógico preguntarse por qué, dado lo sencilla y económica que resulta la indicación lingüística (que, además, goza de las ventajas de la explicitud), son tan utilizados los otros procedimientos, más débilmente comunicados por su naturaleza de implícitos y que, en ocasiones, supone una organización de la escritura francamente enrevesada: la razón no será otra que su enorme poder icónico.

3. Figuras musicales e implicaturas cinéticas

En el capítulo 10 vimos cómo las figuras musicales podían en ciertos casos aumentar su capacidad informativa (que, recordemos, convencionalmente se encuentra limitada a significados relativos al ámbito rítmico) y adentrarse en el terreno de la intensidad, e incluso provocar un relativo nivel de flexibilidad en el aspecto métrico de la obra. En el *Nocturno* en Si Mayor de Chopin se dan estos dos casos, pero la escritura nos “dice” alguna cosa más:

Ejemplo 12.13: F. Chopin, *Nocturno* en Si M op. 32 n° 1, cc. 31-35.



Todos los sonidos expresados en el pentagrama inferior de nuestro ejemplo acontecen temporalmente en una relación de 2:1 respecto de las *negras* que constituyen las figuras dominantes de la derecha: son, acústicamente, *corcheas*, y como tales vienen caracterizadas por las plicas descendentes que nacen a la izquierda de cada nota; pero a la vez, la mayoría de esas corcheas son a la vez figuras de otro tipo en otro nivel discursivo (en el que tienen el valor de negras o blancas, con las plicas correspondientes ahora en sentido ascendente y surgiendo del lado derecho de la nota). El pasaje es sofisticadísimo, y bien merece un comentario pausado; para ello numeraremos las notas de ese pentagrama inferior mediante un doble dígito, el primero de los cuales se referirá al compás en el que figuren (del 1 al 5) y, el segundo, a la posición de la nota dentro de ese compás.

¿Cuántos niveles discursivos se pueden identificar en ese pentagrama inferior, por más que lo que efectivamente estemos oyendo sea una sucesión de sonidos que acontecen a intervalos regulares de tiempo identificables, en este caso, por la figura de la corchea? Sin duda, cuatro: (i) la línea de las corcheas, identificable por la dirección descendente de las plicas y su agrupación en conjuntos de cuatro notas (con

la excepción de 1/1); (ii) la línea melódica expresada por las notas más agudas, cuyos sonidos aparecen como negras o corcheas [2/3-4 y 4/3-4], marcadas con color verde); (iii) la línea intermedia, que consta de un único sonido (Re) que se repite con valor de negra, de blanca, y, en el último momento (4/8), de corchea, y siempre con plicas ascendentes (rodeadas en azul); (iv) la línea instaurada por el sonido más grave (1/1), que no encontrará una continuación perceptivamente homologable hasta el último compás (sonidos 5/1 y 5/5, marcados en rojo): estos tres formarían una línea discursiva propia, la de los bajos armónicos fundamentales. Pero resulta claro que una explicación como esta, que se limita a ofrecer razones de naturaleza polifónica, no resulta suficiente para mostrar la realidad sonora que, en general, los pianistas podemos ver en este texto. Y es así porque, en realidad, esta escritura “a partes” es pura apariencia: la música que se expresa en ese pentagrama no es polifónica *sensu stricto*, por más que aparezca parcialmente vestida con sus ropajes, sino que se trata de una simple línea melódica - la señalada en (ii) - sustentada por una base armónica compuesta, hasta la llegada del último compás, por un único sonido - cuyas sucesivas apariciones conforman las líneas descritas como (iii) y (iv).

¿Por qué, entonces, recurrir a esta escritura tan complicada, que parece violar flagrantemente todos los principios de economía y de claridad sintagmática? El principio de relevancia nos garantiza que ello debe estar justificado en términos de información. En efecto, es posible extraer de cada rasgo gráfico de este pasaje datos relevantes para una producción adecuada de esta obra musical; y algunos de esos datos relevantes nos llegarán mediante la derivación de implicaturas. La línea (ii) no nos ofrece nada de ello: las figuras que obtenemos si atendemos solo a las plicas ascendentes nos indican simplemente la duración de los sonidos de esa melodía; pero lo que nos dicen las figuras de la línea (iii) es bastante distinto: aquí no hay melodía alguna, sino un sonido único y recurrente, lo que se llama una *nota pedal*, que es repetidamente reactivado para conseguir dos cosas: por un lado, mantener la presencia auditiva de ese sonido y, por otro, para dotar a la música de un nivel más alto de actividad, ya que su presencia posibilita que exista un nivel constante de corcheas que aporta un nuevo nivel métrico, de rango inferior, a los ya determinados por las blancas y negras de las otras líneas melódicas (la de (ii) y las que aparecen en el pentagrama superior). El primero de esos objetivos se verá malogrado si el sonido del Re se interrumpe. En este caso, el uso del pedal de resonancia, que se da aquí por supuesto, no puede garantizar su permanencia, ya que este tendrá que ser usado

según el devenir de las notas de la melodía, con lo que el sonido anterior – precisamente ese Re- correría el riesgo de desaparecer: *a menos que la tecla correspondiente a ese Re permanezca hundida por la acción del dedo*. Este es precisamente el significado implicado, un significado que no se refiere directamente a la duración del sonido (cuando se usa el pedal, una cuerda del piano seguirá resonando aunque el dedo haya abandonado la tecla que la activa), sino específicamente a uno de los medios que posibilitan que ese sonido mantenido sea posible, a saber, el mantenimiento de la tecla hundida más allá de lo que resulta necesario para la producción del sonido: la indicación es directamente cinética, y solo colateralmente musical.

El uso de los valores largos como indicación de “tecla pulsada” (que, recordemos, no es en absoluto equivalente a “sonido mantenido”) quedará claramente de manifiesto con un último ejemplo:

Ejemplo 12.14: F. Chopin, *Balada* op. 23, cc. 79-82.



En los dos compases centrales del pentagrama inferior encontramos un refinadísimo caso de “polifonía oculta”, de juego implícito de voces. El *mi becuadro* más agudo aparece dos veces (segunda y quinta notas del segundo compás), y la melodía que con ese sonido comienza tiene su continuación, en el compás siguiente, con el *mi bemol* y el *re* que aparecen en el mismo registro; esa melodía concluye con un último *mi bemol*, la nota final de ese pentagrama en nuestro ejemplo. Por otro lado, la tercera negra del segundo compás (*Si bemol*) también se repite, y, como en el caso anterior, es el punto de partida de otra melodía que continúa con el *La natural* y el *La bemol* del compás siguiente para concluir, como manda la lógica de la sintaxis tonal, en el *Sol* que aparece como tercera corchea del último compás. Y aún encontramos otro rango de relaciones, el más importante (por cuanto atañe a los sonidos más graves que constituyen la base armónica del pasaje): la cuarta negra del segundo compás es, a la vez, una blanca con puntillo, y se relaciona, lógicamente, con la otra

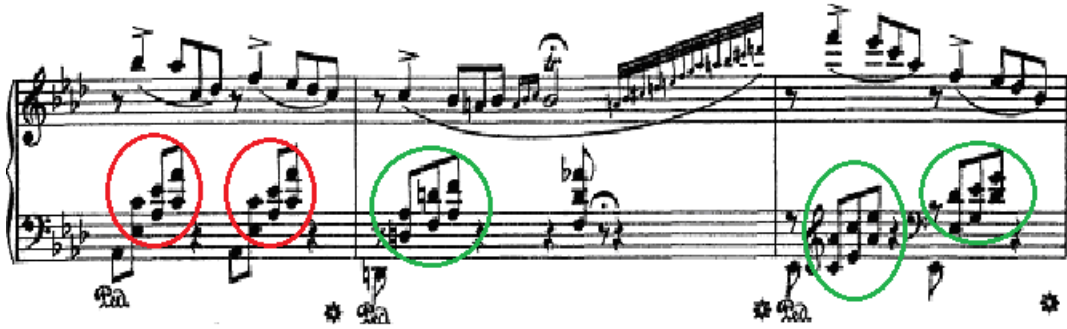
negra/blanca con puntillo con que se inicia el compás siguiente. La pregunta es: ¿por qué los siguientes Si bemol (cuarta negra del tercer compás) y Mi bemol (primera corchea del cuarto), que forman parte de esa misma línea discursiva, que tienen la misma importancia estructural (forman parte de la típica sucesión armónica cadencial III-II-V-I) y las mismas necesidades sonoras que las dos notas iniciales no aparecen expresados de la misma manera?

Simplemente, porque los dedos no pueden mantenerse en esas teclas. La respuesta convencional, referente a la duración de los respectivos sonidos, es inconsistente: Si bemol y Mi bemol son, gracias a la acción del pedal, sonidos “largos” exactamente igual que Sol y Fa (de hecho, el Mi bemol, pese a aparecer como corchea, se convertirá en una nota pedal que permanecerá durante ¡los ocho compases siguientes!). El pedal de resonancia se ocupará de la duración de los sonidos, y esas dos notas continuarán sonando aunque el pianista, para cumplir con las nuevas exigencias del diseño musical, deba abandonar sus teclas; pero esa necesidad no se presenta con las dos primeras notas, y es posible realizar el diseño previsto por el texto sin soltarlas. Este es, sin duda, el significado que aquí resulta pertinente: las figuras cortas señalaran que las teclas deben ser abandonadas, mientras que las largas indicarán que el dedo debe permanecer pulsándolas.

4. Barrados y gestualidad

Como vimos, una de las propiedades perceptivas asociadas a los barrados con los que aparecen conectadas muchas figuras musicales es que son capaces de ilustrar la idea de continuidad, de relación unitaria entre los sonidos que aparecen así conectados; todo barrado representa convencionalmente un contenido métrico, y, según sea el nivel métrico que refleje, de entre los múltiples que en toda obra aparecen, expresados o latentes, podremos inferir consecuencias de carácter dinámico y agógico distintas. Es natural, en consecuencia, que los barrados puedan ser herramientas empleadas con cierta frecuencia para vehicular contenidos implícitos relacionados con la integración de las notas en los diversos “gestos” que conforman el complejo sistema de movimientos que tiene que poner en marcha el intérprete.

Ejemplo 12.16: F. Liszt, *Ricordanza* (nº 9 de los *Estudios de ejecución trascendente*).



El pentagrama inferior muestra una organización rítmica y tímbricamente recurrente de los sonidos: grupos de cuatro corcheas separados por silencios, constituidos por una fundamental armónica – el primer sonido de cada grupo, el más grave – y tres notas dobles ascendentes, que, por un lado, desarrollan una de las posibilidades armónicas que tal bajo sugiere y, por otro, la expresan actualizando uno de los niveles métricos posibles en esta obra. Pese a que todos estos grupos presentan unos mismos rasgos musicales, aparecen escritos de formas distintas: en el primer compás, las figuras están unidas de dos en dos por medio de barras (2+2), mientras que en los compases segundo y tercero el bajo aparece como figura exenta y las tres notas dobles, unificadas por medio de una única barra (1+3). Lo que tal distribución nos está mostrando es la segregación por posiciones de esas notas (en último término, lo que se nos muestra es la digitación del pasaje): en los dos primeros grupos, la mano se colocará de tal modo que, con un pequeño movimiento de ajuste lateral, pueda tocar las dos primera corcheas sin desplazarse (digitación: 5- [3-1]); después tendrá que hacer un amplio desplazamiento para colocarse sobre las teclas correspondientes a las dos corcheas siguientes (digitación: [5-2]-[4-1]). En el tercer compás, por el contrario, el desplazamiento se producirá inmediatamente después del bajo, y las tres notas dobles se tocarán a partir de una única posición de la mano; la distancia entre las notas extremas, mucho mayor ahora, requerirá un movimiento de ajuste también más pronunciado (digitación: 5-[5-2]-[4-1]-[2-1]).

13. LAS IMPLICATURAS COTEXTUALES

Al contrario de lo que hicimos con las implicaturas estilísticas, hemos agrupado en un único capítulo tanto las cotextuales cuyas derivaciones proporcionan nuevos significados musicales como aquellas que se resuelven con información cinética, por dos razones. Una, meramente cuantitativa, es que el número de casos de significados implícitos sugeridos por este comportamiento aparentemente anómalo de ciertos elementos del cuerpo significante parece ser sensiblemente menor que el de aquellos otros casos en que tales significados se hacen patentes por un uso del sistema de representación que, sin dejar de ser ortodoxo, resulta en algún sentido distinto del que cabría esperar según las condiciones del cotexto. Podemos suponer sin dificultad que la razón para esta escasez en la casuística se encuentra en que el alto nivel de redundancia del sistema de representación supone ya un arsenal de posibilidades capaz de dar cuenta de la mayoría de aquellos significados que, por la razón que sea, tal sistema de representación no comunica directamente.

La segunda razón, de mayor calado, es de naturaleza cualitativa: si bien vamos a encontrar casos en los que las colisiones entre los signos tendrán como resultado el afloramiento de implicaturas de naturaleza exclusivamente musical, y también algunos cuyas derivaciones serán exclusivamente cinéticas, nos encontraremos con otros en los que serán ambos los aspectos implicados, sin que resulte evidente la primacía de uno sobre el otro, de tal modo que ubicarlos en una categoría en detrimento de la otra resultaría no solo una arbitrariedad sino, sobre todo, una falsificación de la realidad del texto. Si una determinada cualidad musical se encuentra unívoca y esencialmente vinculada con el hecho físico que la hace posible, y, viceversa, si una determinada manera de actuar sobre el instrumento produce en todos los casos un efecto sonoro idiosincrásico, nos encontramos con un vínculo *solidario* (en el sentido de Hjelmslev) donde carece de sentido buscar primacías o relaciones de causa/efecto.

Cuando un aspecto cualquiera de un hecho musical se encuentra caracterizado en el texto por signos cuyos significados convencionales resultan, de entrada, difícilmente compatibles o directamente contradictorios, dado el principio de relevancia, será necesario buscar una explicación que permita su convivencia. En la mayoría de los casos, esta explicación determinará que uno de los signos, en mayor o menor medida, ha modificado su significado, y que esta transformación ha venido determinada precisamente por la presencia del otro signo. Así, uno de los signos en contradicción actuaría como una especie de *catalizador* que produciría un cambio en el sentido del otro, que sería el significante *catalizado* o *reactivo*.

Cuando hablamos de “cambios en el significado” nos referimos específicamente a la sustitución en el elemento *reactivo* de aquella entidad de contenido que, en ausencia de distorsiones contextuales, el receptor percibe a partir de su señal *como poseedora de una relevancia óptima*. Como hemos visto al resumir los planteamientos de Sperber y Wilson, todo hecho ostensivo es susceptible de transmitir una pluralidad de supuestos más o menos relevantes que se presentan al receptor con distintos grados de inmediatez. La comunicación será eficaz si el contenido que el receptor percibe de un modo más inmediato, por presentar para él un coste de procesamiento menor, es precisamente aquel que el emisor desea transmitir.

Visto “a modo de laboratorio”, el proceso constaría, pues, de dos fases: en la primera, la presencia de uno de los signos provoca la reacción del otro, que pierde el significado que, fuera de ese contexto (o, mejor, fuera de *todo contexto*), sería el que el receptor le asociaría en primer término: hablamos, por supuesto, de su significado primario convencional; este “vacío de significado”, o, mejor, la vacante del puesto más alto del escalafón de la relevancia, será inmediatamente ocupado por otro, que, en virtud del contexto – esto es, a causa de la presencia del otro signo - , pasaría a ostentar la relevancia máxima que había perdido el significado anterior.

En la mayoría de los casos, el nuevo significado pertenecerá ya, de algún modo, al campo del contenido del signo anterior, ocupando alguno de los escalones inferiores en su escala de relevancia: podría ser una de sus implicaciones instrumentales, o alguno de aquellos otros contenidos que no forman parte de las instrucciones del emisor. En definitiva, ese cambio de significado será en la mayoría de los casos, usando un concepto debido a Saussure, un simple *desplazamiento*: el significado *reactivo* perderá parte de su contenido, precisamente aquella parte que entraba en

contradicción con el contenido (o una parte de él) del otro signo, tras lo cual ambos significados podrán ya ser compatibles.

Esta íntima conexión entre los dos significados no es extraña: será necesaria para que el segundo significado pueda ser percibido por el receptor como el de una relevancia máxima en ese contexto con un mínimo esfuerzo de procesamiento. Es razonable pensar que, si el significado sobrevenido se encontrase muy alejado del ámbito del primero, tanto el trabajo ostensivo para hacerlo patente como el esfuerzo del receptor para derivarlo serían mucho mayores.

Tendremos que señalar en nuestro análisis (i) los signos que entran en contradicción; (ii) cuál de ellos es el dominante (el *catalizador*), y cuál es el *reactivo* que ha modificado su significado; (iii) el significado, de relevancia máxima, que el elemento *reactivo* ha perdido en ese contexto; (iv) el nuevo significado que, en este contexto, pasa a ostentar dicha relevancia máxima. Sin duda el factor que de un modo más profundo y extenso ha revolucionado el significado convencional del sistema de representación en la música para piano ha sido el pedal de resonancia, y por él comenzaremos.

1. El pedal y los silencios

En la grafía musical, la aparición de un signo de silencio después de una nota nos indica convencionalmente que, tras desaparecer ese sonido por haber cumplido con el tiempo que tenía asignado según la figura musical que lo representa, no le seguirá ningún otro dentro de su mismo nivel sintagmático. Pero, cuando ese silencio convive con una indicación de pedal, la realidad a la que tal signo remite será sensiblemente distinta.

En el ejemplo 13.1, la indicación de pedal que figura en la mitad del primer compás eliminará buena parte del significado convencional de todas las notas inscritas a partir de ese punto y hasta el final del compás siguiente, a saber, todo lo que atañe a la duración *física* real de los sonidos que esas notas representan.

Ejemplo 13.1: F. Chopin, *Nocturno* op. 9 nº 1, conclusión.



Pero ya sabemos que, pese a ello, nuestra escucha cultural se encargará de sustituir en la percepción del oyente cada sonido por su siguiente. Entonces, tanto la blanca con puntillo como todas las corcheas del segundo compás seguirán siendo, perceptivamente, esas mismas figuras: el pedal no habrá eliminado todo su significado, sino solo una parte de él, pero ese vacío parcial en el significado convencional que produce la acción el pedal no será “ocupado” por un nuevo contenido implícito, y la parte restante mantendrá su preponderancia como hecho de contenido más relevante, puesto que esa parte es, precisamente, la que resulta fundamental para la percepción del contenido que aquí se expresa. En definitiva, el pedal solo resulta incompatible con una parte del significado de las figuras que hemos mencionado, y los implícitos que de tal colisión puedan extraerse en este contexto serán “no-instruccionales”: por ejemplo, todos los ajustes que resulten necesarios para asegurar la nítida percepción de los nuevos sonidos que en cada momento van apareciendo, paliando los efectos indeseables de la presencia continua de la vibración de los sonidos ya emitidos (vid. capítulo 10).

Hacemos notar que hemos dejado sin mencionar una de las notas incluidas en ese pedal, el *La* de la mano izquierda del segundo compás. Esta supone un caso totalmente distinto: al igual que ocurre con las otras, su sonido no desaparecerá tras levantarse la tecla, pero, al no tener nuevos sonidos tras de sí (ya que ninguno de los que el intérprete producirá físicamente tras este podrá ser escuchado musicalmente como “su continuación”, por razones tanto tímbricas como de pura lógica discursiva), su permanencia física carecerá de medidas correctoras, y sin nada que pueda obstaculizarla, se convertirá perceptivamente en un sonido “largo”.

Tal longitud no resulta, en absoluto, un efecto musicalmente indeseable o nocivo en ese contexto, sino todo lo contrario: el *La*, que es aquí armónicamente inestable y necesita de una resolución en la tónica, vuelve a ser activado en muchas de las notas dobles del pentagrama superior, lo que demuestra su papel fundamental en este

contexto armónico, hasta que finalmente desemboca en el *Si* bemol que aparece como nota central del acorde superior del compás siguiente, justo donde se pide un cambio de pedal. ¿Por qué, entonces, poner en el texto una serie de silencios en lugar de una figura de valor largo que, aparte de ser menos costosa de producir, reflejaría no solo lo que está ocurriendo físicamente con ese sonido, sino también su relevancia estructural? La razón es que los silencios no están puestos allí para que ese sonido desaparezca, sino que su misión es determinar un hecho cinético: se pide que la mano del pianista abandone el teclado después de tocar esa nota, y hay varias buenas razones para ello:

(i) el desarrollo descendente del diseño musical llevará a la mano derecha a esa zona del teclado que antes ocupaba la izquierda; resultará, pues, conveniente que esta se haya retirado previamente para dejar ese espacio libre de obstáculos.

(ii) ese *La* que comentamos es el final de un diseño, exquisitamente pianístico, en el que el brazo debe llevar a los distintos dedos hasta su punto de contacto con la tecla; si el final del camino es una nota corta, el brazo saldrá del teclado al mismo tiempo que el dedo hunde la última tecla: todo su peso se encontrará entonces suspendido desde el codo, y el sonido resultará especialmente delicado.

(iii) ¿qué ocurriría si, como hemos apuntado, Chopin hubiese escrito una figura larga? La tendencia del intérprete sería sin duda la de mantener la tecla hundida durante mucho más tiempo, con el brazo apoyado en el fondo del teclado a través del dedo, lo que estorbaría a la mano derecha en su bajada. Además, la representación de ese sonido por medio de una figura larga supondría otorgarle una mayor importancia estructural, con lo que se percibiría más como un punto de llegada que como un punto de escape, e implicaría instrumentalmente una sonoridad más intensa si el intérprete considerase que el contexto no es lo suficientemente favorable como para permitir una presencia perceptiva suficiente de ese sonido hasta el momento de su resolución.

Para que el pedal funcione en los textos pianísticos como catalizador de procesos de modificación de sentido no es necesario en absoluto que aparezca explícitamente indicado. Tendrá exactamente el mismo poder cuando venga *instrumentalmente implicado*.

Ejemplo 13.2: F. Liszt, *Estudio Trascendental* n° 6 “Eroica”, cc. 31-34.



En 13.2, para mantener las notas más largas de la melodía, desarrollada por tres voces al unísono, es necesario el empleo del pedal, por más que este no venga explícitamente indicado; su uso para esta función supondrá que, como en el caso anterior, las figuras que la apoyan armónica y rítmicamente se convertirán en sonidos el doble de largos de lo que su figura determina, y todos los silencios de corchea de los compases 2 a 4 no se producirán.²⁴⁹

El hecho de que, dado que el pedal no viene indicado, no haya una contradicción expresa entre signos no nos puede hacer dudar acerca de que esta contradicción existe, y de cuáles son los signos que han cambiado su significado: en el capítulo 10 ya señalamos que una de las características de las implicaciones instrumentales era su no-cancelabilidad; entonces, dado que el pedal viene requerido por ese medio, el implícito derivado será el catalizador que provoque el cambio de significado de aquellos signos que no resulten compatibles con lo que este determina.

¿Cuál es aquí el nuevo significado de los silencios, los signos que necesariamente habrán sufrido una *reacción*? ¿Se han transformado, como en el caso anterior, en indicadores cinéticos? Sin duda, pero eso no parece ser lo único que se nos muestra aquí; las corcheas que los preceden llevan una indicación explícita de ataque, y este es un capítulo del cuerpo sígnico que también se verá afectado cuando entra en acción el pedal. Pasamos de centrar nuestra atención en los efectos del pedal sobre

²⁴⁹ Desde la perspectiva ingenua de un no-usuario podría plantearse la cuestión de por qué, ante la situación instrumentalmente imposible que el texto explícito nos muestra, damos por supuesto que los valores largos mantendrán su significado (para lo cual requerirán del uso del pedal) y los cortos lo modificarán, y no lo contrario. Podríamos ofrecer un gran número de razones, como que con esta lectura quedan indemnes las funciones musicales de unos y otros, o la mayor importancia del desarrollo melódico sobre el lapso temporal en el que es presentado su contexto armónico, etc. Pero el modelo ostensivo-inferencial nos ha enseñado una respuesta mucho más simple: la visión del texto no permitirá que tal hipótesis *surja* ante el intérprete.

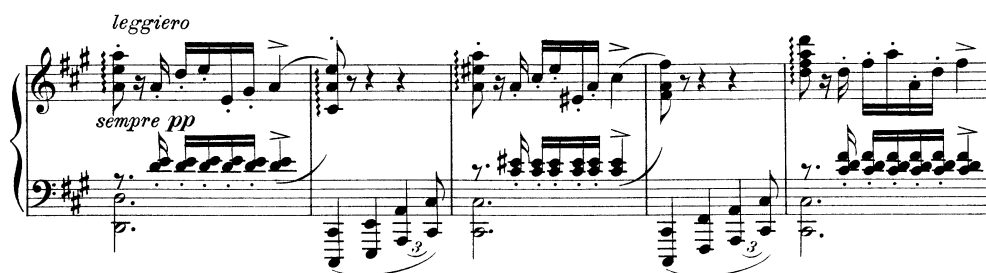
los silencios a hacerlo en los resultados que este provoca sobre aquella o aquellas notas que, por su intervención, verán modificada su duración.

2. Pedal e indicaciones de ataque

A) El *staccato*

La teoría musical nos dice que cuando encontramos una nota coronada por un punto deberemos acortar su valor. La mayoría de los tratadistas, en un alarde de falta de realismo, se atreven a precisar que el sonido así caracterizado perdería la mitad de su duración. Entonces, cuando estas figuras aparezcan dentro de un contexto que exige el pedal, la situación será idéntica a las que ya hemos visto en el punto anterior, dado que el punto sobre la figura sería sinónimo de una figura que valiese la mitad seguida de un silencio del mismo valor: la única diferencia sería el cambio del significante. Y como la implicatura se produce por la incompatibilidad de significados, permanecerá inalterada (será, en términos griceanos, *indesligable*).

Ejemplo 13.3: J. Brahms, *Sonata* op. 2, cc. 23- 27.



El caso, en el punto que nos ocupa, es prácticamente idéntico a los dos anteriores: La blanca del pentagrama inferior, cuyo sonido no se puede mantener por el trabajo continuado de la mano, obliga a poner en acción el pedal, con lo que las semicorcheas siguientes permanecerán sonando hasta que, finalizado el tiempo correspondiente al valor de esa blanca, los apagadores caigan por un momento sobre las cuerdas e interrumpan su vibración; y lo mismo ocurrirá con la corchea inicial del compás siguiente, cuya duración estará supeditada a cómo plantee el pianista el pedal para conseguir el *legato* de los sonidos de la izquierda. La única novedad aquí es el nuevo significante utilizado para denotar los sonidos breves, el punto de *staccato*,

que, convencionalmente, determina para esas semicorcheas una duración todavía mucho menor que la ya escasa que le concede su notación. Desechada la hipótesis de que tal significante nos esté indicando un asunto de duración, ya que la presencia del pedal lo descarta, habrá que buscar una nueva sin perder de vista, en principio, el punto del campo de referencia en el que nos ha dejado el significado primero.

En este sentido, encontramos que para producir en el piano un sonido muy corto, se necesita que el intérprete realice un movimiento rápido de salida del teclado, permitiendo que el apagador vuelva rápidamente a la cuerda y extinga su vibración; este movimiento tendrá ciertos efectos colaterales sobre el sonido, distintos al de la mera duración: la velocidad del ataque lanzará al macillo hacia la cuerda desde su punto de reposo (y no desde el punto de *escape*, como ocurriría en caso de un ataque más lento), a la vez que el movimiento de salida desde el teclado impedirá que actúe una cantidad importante de *masa* en el trabajo de bajar la tecla. Todo ello tendrá consecuencias tímbricas (mayor brillantez, ya que el mínimo tiempo de contacto entre el macillo y la cuerda no dejará que el primero anule los armónicos más agudos, aquellos que “salen” antes cuando una cuerda es puesta en vibración), y una cierta acentuación, aunque siempre dentro de una dinámica pequeña o intermedia (ya que la alta velocidad del ataque se verá contrarrestada por un uso muy limitado de la masa que se pone en juego).

Así, la hipótesis más evidente que surge en este contexto es que lo que se está pidiendo aquí al intérprete es un determinado movimiento o “gesto”, el que sería necesario para producir ese sonido breve que constituía el significado convencional del signo antes de *reaccionar* ante el contexto (gesto que, por supuesto, sería muy distinto si el significante, en vez de ser contrario al contexto, hubiese sido coherente con él, esto es, el productor de la señal hubiese usado el significante que correspondía a la duración efectiva de ese sonido); esa brevedad no se producirá, ya que el cumplimiento de lo indicado por el otro signo lo impide, pero sí tendrán lugar otras de las consecuencias sonoras inherentes a ese gesto. En este caso, la implicatura nos estaría llevando a terrenos tanto sonoros como cinéticos.

La diferencia entre el *La* del ejemplo de Chopin y las figuras en *staccato* de Brahms es que, mientras el alargamiento en el primer caso de la nota más allá de su valor convencional era un efecto buscado y beneficioso para la coherencia musical del pasaje (y la presencia de los silencios se explicaría por los también beneficiosos

efectos, en distintos sentidos, del hecho de la retirada de la mano del teclado), la imposibilidad *instrumental* de que los sonidos escritos por Brahms sean efectivamente breves debe entenderse como un efecto indeseado, aunque inevitable, del diseño inequívocamente poliinstrumental que el autor ha confiado al piano. Es la diferencia entre una música pianística y otra no pianística, en el segundo de los sentidos de este adjetivo que señalamos inicialmente: es fácil imaginar el pasaje de Brahms realizado por los distintos instrumentos de la orquesta, y allí, el instrumento que se encargue de esas semicorcheas sin duda las ejecutaría muy breves. En el piano, ya que es imposible salvar la brevedad de los sonidos, se intentará salvar por medio del ataque, al menos, su nítida percepción individual.

Ahora podemos volver al ejemplo 13.2, que no habíamos terminado de explicar. Lo único que lo diferencia del caso de Brahms es el signo de ataque (una *cuña*, y no los puntos de *staccato*); la diferencia entre ambos signos es que la *cuña*, además de brevedad, exige una gran acentuación. Entonces, el hecho cinético implicado no será el de un gesto “de salida” que limite el papel de la masa en el proceso de bajada de las teclas sino, por el contrario, un gesto “de entrada” que, aprovechando el obligado desplazamiento del brazo, permita proyectar sobre las teclas una parte importante de la masa física que el pianista puede llegar a poner en juego.

B) El caso del picado-ligado

En principio, tenemos aquí la confrontación directa y explícita de dos signos contradictorios. Este caso es tan frecuente en la literatura musical que se ha lexicalizado y, como signo compuesto, ha obtenido un valor semántico reconocido por los textos teóricos: en ellos se nos dice que las notas así caracterizadas perderían un cuarto de su valor. Tal afán de precisión resulta aquí aún más absurdo que en el caso anterior (¿qué sucede, entonces, con las figuras de división ternaria?). La realidad es que cada medio instrumental tendrá una respuesta particular ante este conflicto entre continuidad y separación.

Veamos qué ocurre en el caso del piano: si el *legato*, como ya vimos, consiste esencialmente en que los sonidos aparezcan fundidos unos con otros hasta el punto de que, idealmente, todos ellos parezcan un solo sonido en movimiento a través del sistema de alturas, la del *staccato* residiría en poner de relieve la individualidad de cada uno de ellos. Así, el hecho de establecer unos vacíos que separen físicamente

unos de otros sería solo una de las posibilidades con las que el intérprete cuenta para conseguir que esa individualidad quede de manifiesto, pero ni constituye el sentido último de la indicación (se trataría más bien de un efecto parásito) ni es la única manera de lograr tal objetivo.

Ejemplo 13.4: F. Chopin, *Estudio* op. 25 n° 2, cc. 54-57.



El *Estudio* en Fa menor de Chopin propone una línea musical continua en la que los sonidos se suceden rápidamente, amalgamándose unos con otros de modo que lo que llega a la percepción del oyente es una especie de ondulación sonora que en ningún momento deberá verse interrumpida. Pero, por un instante, al final de nuestro ejemplo, la línea continua del *legato* se ve sustituida por una indicación de picado-ligado que afecta a cinco notas. ¿Cómo deberían, entonces, sonar esas notas? El crear un vacío de sonido entre ellas, tal y como nos dicen los teóricos, está descartado por la indicación de pedal. Evidentemente, Chopin quiere que esos sonidos cobren un protagonismo individual y sean percibidos uno-a-uno: tal cosa podrá conseguirse mediante una individualización de los medios físicos que permiten la producción cada uno de ellos: el brazo dejará de ser el suministrador del flujo constante y uniforme de energía que hasta ahora resultaba necesaria para bajar las teclas, detendrá su movimiento y permitirá que la mano o los dedos caigan repetidamente sobre cada una de las cinco teclas que corresponden a esos sonidos. Las consecuencias sonoras serán las propias del *staccato*, ya comentadas, pero, además, dada la gran velocidad del pasaje, todo ese proceso no podrá realizarse sin una suspensión momentánea del pulso métrico que permita que tengan lugar los cinco ataques percutidos requeridos. (Es fácil darse cuenta de la similitud de estos procedimientos con los que se usan en el lenguaje hablado: cuando queremos enfatizar una palabra, pronunciamos cada una de sus sílabas también más lentamente, y con una perfecta articulación que no se ve estorbada por las conexiones entre unas y otras características de la cadena hablada.)

Si Chopin, como hemos visto, buscaba la retención del tiempo y una cuidada dicción, Brahms busca con la misma indicación algo parcialmente distinto: el sonido claro y delicado que produce característicamente un ataque rápido y sin peso.

Ejemplo 13.5 a: J. Brahms, *Sonata para violín y piano* n° 1, op. 78. Inicio.

Los acordes del piano, pese a su densidad y a que los sonidos que los forman se sitúan en la zona medio-grave de la tesitura, perderán gran parte de su pesadez y gravedad por la suavidad del ataque que de este modo se indica.

Tras todo esto, es fácil deducir cuál parece ser la solución pianística al enfrentamiento entre el ligado y el picado: la individualidad de los sonidos se obtendría por medio del ataque y su continuidad, por medio del pedal.

¿Es siempre este el efecto que responde a las intenciones del emisor? Cabría preguntarse si el comienzo de la *Sonata* de Brahms que hemos visto es similar al siguiente, que, unos años antes, ese mismo autor propuso para otro de sus dúos instrumentales.

Ejemplo 13.5 b: J. Brahms, *Sonata para violoncello y piano* n° 1, op. 38. Inicio.

Aunque la apariencia del texto pianístico es bastante distinta a la del caso anterior, la propuesta sonora podría ser la misma. Aquí son cuatro los elementos en contradicción: el pedal (implícito) y las ligaduras abogarían por la continuidad de los sonidos; el punto de *staccato* y los silencios lo harían por su separación. Un pasaje casi idéntico a este aparece en la segunda de sus sonatas para violoncello, escrita

mucho más tarde (y posterior también a la de violín citada en 13.5 a, con lo que se descarta un *cambio de estilo* en la escritura de los mismos efectos sonoros).

Ejemplo 13.5 c: J. Brahms, *Sonata para violoncello y piano* nº 2, op. 99, III, cc. 59-62.



Entonces, no sería inconsecuente plantearse que en b) y c) la intención de Brahms podría haber sido la de un alargamiento de los sonidos más allá del valor de sus notas (por la acción del pedal; el deseo de un ataque corto y liviano parece en ambos casos inequívoco), pero a la vez dejando un pequeño espacio de cesura entre el final de un sonido y el siguiente. Esta idea sería consecuente con las diferencias de grafía que presentan respecto de a). No parece que en este caso, como en tantos otros, sea posible una respuesta taxativa a favor de una u otra opción; encontraremos *ejemplares* de estas obras en donde los intérpretes han seguido cualquiera de estos caminos, con resultados, hay que decirlo, igualmente satisfactorios en los dos casos.

Por último, el punto de *staccato* resulta muchas veces, *de facto*, equivalente a un simple acento, sin que lleve consigo ninguna pretensión de brevedad. Esto es particularmente característico de la escritura instrumental de Schumann:

Ejemplo 13.6: R. Schumann, *Sonata* nº 3 op. 14, IV, cc. 39- 46.



Este pasaje es prácticamente idéntico al que hemos elegido para nuestro ejemplo 13.10, y recomendamos su confrontación. En ambos, notas que desempeñan una misma función musical vienen caracterizadas por signos distintos: dados los efectos colaterales del ataque *staccato* y que, en el segundo caso, carecemos de razones para pensar que los signos de acentuación no signifiquen lo estipulado por el código, la explicación más plausible es que en ambos casos los signos traten acerca de la intensidad, y que los distintos significantes se deban a una diferencia del grado de esta característica. Esta interpretación se ve reforzada cuando encontramos en Liszt un caso todavía más extremo.

Ejemplo 13.7: F. Liszt, *Sonetto 47 del Petrarca*, cc. 12-17.

La entrada del canto se produce, al final del segundo compás, con valores a contratiempo; es una manera de expresar el deseo de una imitación del *rubato* vocal. El hecho de que la melodía vaya desfasada respecto del acompañamiento supone un serio problema de cara a los cambios de pedal: si este se cambia al inicio de los compases 3 y 5 con el bajo, tal y como está indicado en el texto, el ataque de la última corchea de la derecha de los compases 2 y 4 no podrá ser corto, ya que, a menos que el dedo permanezca presionando la tecla, el cambio del pedal borraré ese sonido, y el *legato* quedará destruido. ¿Qué pretende Liszt, entonces, con ese punto de *staccato*? El único camino que queda libre para la búsqueda de una respuesta es el de la dinámica.

3. Otros casos de continuidad vs. discontinuidad

El arco de ligadura es uno de los signos semánticamente más polivalentes de todo el sistema de representación musical: el pianista Claudio Martínez Mehner comentó en una de sus clases que había llegado a identificar no menos de doce significados distintos asociados a esta indicación; en nuestros términos, significaría que doce entidades de contenido (*parcialmente*) distintas podrían aparecer ante el receptor como poseedoras de una relevancia máxima ante la ocurrencia de uno de estos signos en contexto. El rasgo semántico común a todos ellos es, por supuesto, su valor convencional: el de “continuidad de los sonidos”; pero ya hemos visto que este significado resulta en el piano tan problemático y poco realista que, cuando podamos derivar otros sentidos más específicos, estos resultarán siempre más relevantes. La capacidad de acceder a esta polivalencia semántica estará en función del conocimiento enciclopédico del receptor, ya que muchos de estos contenidos carecen de mecanismos ostensivos particulares (y no forman parte de las instrucciones intencionales del emisor), bien por darse por sobreentendidos en distintas épocas y estilos o por ser *síntomas* de una determinada concepción instrumental de la música en cuya representación participan.

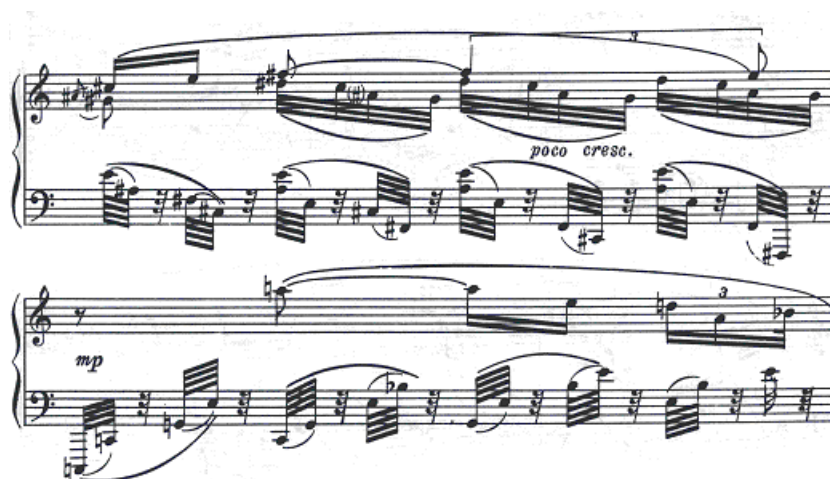
Todas estas características parecerían determinantes para que el arco de ligadura fuese el reactivo idóneo, ya que, según el contexto, podrían manifestarse como máximamente relevantes uno u otros de sus múltiples matices de sentido. Sin embargo, la fuerza de su significado convencional es tal que, cuando se enfrenta con otros signos contrarios, este suele resultar incólume, y son los otros los que lo modifican.

En la medida en que el *legato* denota “continuidad”, sus contrarios serán aquellos signos que denoten discontinuidad o ruptura (*silencios* o signos de *staccato*, el caso que ya hemos comentado). Pero el *legato* es mucho más que eso: señala la vinculación orgánica de unos sonidos con otros, en el sentido de que, dependiendo de cómo sea uno de ellos, así habrá de ser su siguiente. Esto puede ocasionar problemas de convivencia con ciertas indicaciones dinámicas que, aunque resulten inocuas a estos efectos cuando aparecen en otros instrumentos, en el piano puedan llegar a romper la frágil ilusión de continuidad creada por el intérprete (vid. 10. 2).

3.1 Legato y silencios

Habitualmente, la inclusión de signos de silencio dentro de un arco de *legato* será el mismo caso que ya vimos cuando estos dos signos venían acompañados del punto de *staccato*, y el modo de explicar cómo resulta posible esa convivencia aparentemente imposible será también idéntica: los silencios quedarán reducidos a su significado cinético y la continuidad se confiará al pedal; si este no viene especificado, se considerará implicado. En 13.7 la mano izquierda del pianista deberá hacer un amplio desplazamiento para ocupar las distintas zonas del teclado en las que se desarrollan los sonidos que, pese a ello, aparecen dentro de una misma línea de *legato*. La escritura de Scriabin, como la de Liszt, es en ocasiones más sensible a los “gestos” pianísticos que a la realidad sonora finalmente resultante.

Ejemplo 13. 8: A. Scriabin, *Sonata* n° 9, op. , “Misa negra”, cc. 89-90.



Pero hay situaciones, afortunadamente poco frecuentes, en que la solución no se presenta de un modo tan evidente para el intérprete.

Ejemplo 13. 9: J. Brahms, *Sonata para violoncello y piano* n° 2 op. 99, I, cc. 74-76.



En la primera parte del diseño hay una contradicción entre la lógica musical del pasaje y el significado de los signos que lo expresan: pese a su aparente simplicidad, aquí se desarrollan hasta cuatro líneas melódicas distintas; ¿afecta la ligadura a todas ellas? El sentido común nos dice que sí, pero entonces ¿por qué escribir con valores cortos separados por silencios? Por lo que respecta a las notas a contratiempo confiadas a la mano derecha, la explicación podría ser que, como vimos en nuestros ejemplos 11.11 a y b, en muchas ocasiones resulta más económico recurrir al “truco” de la *polifonía oculta* que escribir de modo convencional y explícito las relaciones entre las voces; pero las notas de la izquierda, las escritas con plicas descendentes, podrían haber sido presentadas de un modo más económico como corcheas, ya que constituyen una única voz. Que aparezcan como lo hacen solo se explicaría si los silencios que las separan estuviesen referidos, como los de ejemplos anteriores, a cuestiones cinéticas, mostrándonos el modo de ataque: pero esto abundaría en la inconsecuencia de la ligadura.

En la segunda parte del pasaje, esas notas más graves aparecen ya efectivamente como corcheas, con lo que se solucionaría esa parte del problema. Pero las dudas continúan en lo referente a la derecha, ya que ahora aparecen *dos* ligaduras explícitas e independientes. No hay impedimentos para la inferior, que se conseguirá por medio del pedal, pero la superior no parece realizable: el pedal no podrá ayudar, ya que la armonía impone su cambio cada corchea, con lo que todos los silencios de la mano derecha serán plenamente efectivos. A menos que, a pesar de los cambios armónicos, (i) se pretenda un pedal largo (y, por supuesto, poco profundo) que integre a todo lo que acontece en cada ligadura; (ii) o la idea sea la de un cambio retrasado del pedal, que tendría lugar no en las corcheas de la izquierda sino en la primera de cada semicorchea de la derecha. Es todo lo que en este caso estamos en condiciones de sugerir.

3.2 *Legato y acentos*

Ya señalamos que, en el piano, la inmediata caída de la intensidad de los sonidos tras la percusión de la cuerda es un serio obstáculo para que con ellos sea posible conformar una serie homogénea y vinculada: dado que la energía que los produce es discontinua, la consecución de tal objetivo deberá buscarse por medios alternativos e indirectos. También vimos cómo las diferencias de dinámica, sobre todo las que

suponen un incremento de la sonoridad, resultaban nocivas para ese objetivo. Así, un arco de ligadura que incluyese notas acentuadas debería ser un hecho anómalo; pero, muy al contrario, resulta un hecho textual de lo más frecuente.

Ejemplo 13. 10: R. Schumann, *Sonata nº 3 op. 14, IV*, cc. 176-179.

Tempo vivacissimo.

Aunque el arco de ligadura engloba a todas las notas, las que vienen acentuadas tendrán un difícil vínculo de continuidad con sus siguientes, no acentuadas; y ese vínculo resultará imposible de establecer entre un sonido átono y su siguiente acentuado. La única continuidad factible que justificaría la línea de *legato* es la de los sonidos tónicos entre sí, y eso es, precisamente, lo que aquí se pretende significar. Entonces, la implicatura cotextual se resuelve finalmente en una implicatura estilística (a la que se sumarían las implicaciones instrumentales que toda indicación de *legato* supone cuando se trata de un texto pianístico): pese a la linealidad de cada grupo de semicorcheas, en cada uno se representan tres voces, y los acentos, de cuyo significado no cabe dudar, tienen la misión de posibilitar que los sonidos que los ostentan puedan romper su conexión con los que están a su alrededor para establecerla con otros más alejados.

4. Compás y figuración

Desde que comenzaron a aparecer en las partituras las indicaciones de compás, lo normal es que solo una de ellas aparezca rigiendo todos los eventos que tienen lugar en un punto dado de la obra musical. El tipo de compás podrá cambiar tantas veces como sea necesario, pero la habitual coherencia y solidaridad de todas las líneas distintas que conforman el total sonoro hará que solo uno de ellos baste para definir

explícitamente el aspecto métrico de cada punto de una obra. Solo a principios del s. XX empezamos a encontrar casos de convivencia explícita de distintos compases.

Ejemplo 13. 11: I. Albéniz, *Corpus Christi en Sevilla*,

Puesto que los casos de polimetría son, por el contrario, una constante en todas las épocas, tenemos que, la mayoría de las veces, toda la riqueza que en este sentido pueden presentar las obras musicales no solo carecerá de medios convencionales para aparecer indicada en la partitura, sino que su realidad se verá falseada por una indicación de compás que no responde a sus características. En estas circunstancias, el texto solo será sensible a la diversidad métrica de la música en la medida en que las notas representan a esos sonidos que siguen patrones distintos.

En los siguientes ejemplos, la polimetría no cuenta con ningún mecanismo ostensivo específico: la línea superior de a), constituida por negras, está en 3/4 por más que justo delante de ellas figure un 6/8 (compás que describe claramente a las octavas del bajo; las corcheas centrales se desenvuelven en la ambigüedad, y podrían ser asociadas a cualquiera de los dos esquemas métricos); en b), la métrica de los dos pentagramas es la misma, pero la línea superior está desplazada respecto de la inferior: la música suena, literalmente, “desacompasada”.

Ejemplos 13.12 a): J. Brahms, *Capriccio* op. 76 n° 5, inicio.

b) J. Brahms: *Intermezzo* op. 76 n° 3, inicio.



En ambos casos, simplemente el significado convencional de los signos es suficiente para que el lector pueda acceder a la realidad polimétrica de la música que así se representa.

Pero, en algunas ocasiones, el compositor aprovechará los mecanismos que la escritura de ofrece para ayudar al intérprete a percibir este tipo de situaciones. ¿De qué manera? En 11.7 vimos cómo el significado convencional de los barrados de las figuras musicales contribuía a precisar los aspectos de naturaleza métrica y rítmica de la música, y allí remitimos a este capítulo el estudio de los casos en que esta información resulta incongruente con la del compás. En esta situación, podrá tratarse de dos casos sustancialmente distintos:²⁵⁰

a) Los barrados no contradicen la métrica determinada por el compás, pero sí su ritmo. Dado que la asociación de una figura musical a una duración temporal (esto es, la formación de una *unidad métrica*) supone *ipso facto* la de otros niveles relacionados matemáticamente con él (según la relación 2:1 o 3:1, dependiendo de la naturaleza simple o compuesta del compás), habría diversas posibilidades de asociación de figuras por medio de barras que serían compatibles con un mismo patrón métrico: en un compás de 4/4, la presencia de ocho corcheas exentas sería congruente con el metro (i), y también lo sería la de esas corcheas conectadas de dos en dos (ii), de cuatro en cuatro (iii), o las ocho unidas e bajo un único trazo (iv); pero, puesto que ese compás determina un énfasis rítmico principal en la primera parte y otro secundario en la tercera, y considera átonos a los sonidos que aparecen en las partes segunda y cuarta, anotaciones como las descritas en (i) y (ii) podrían considerarse no congruentes rítmicamente con él, ya que no permiten visualizar esa jerarquía, mientras que (iii) y, en menor medida, (iv) sí lo harían.

²⁵⁰ Dos, y no tres: dado que el ritmo se inserta en una determinada articulación métrica y adquiere su sentido en referencia a ella, consideramos que toda variación métrica supone también una variación rítmica.

b) Los barrados contradicen tanto el metro como el ritmo determinado por el compás. Estos son los casos más importantes, y los únicos que aquí comentaremos.

Ejemplo 13.13: R. Schumann, *Fantasia* en Do M op. 17, II, cc.131-139.

La música no comienza con el compás sino a la mitad de la primera parte (es decir, entre dos teóricas pulsaciones métricas); sin embargo, el primer sonido posee, por el acento que corona su figura, la tonicidad propia de todo sonido inicial de compás, a pesar de que ocupa en él una posición característicamente átona; en realidad, en este primer compás todos los sonidos acentuados ocupan posiciones teóricamente átonas, mientras que las posiciones tónicas o se encuentran vacías o están ocupadas por sonidos claramente átonos: el compás se encuentra “desplazado”, pero, dado que se trata del inicio de una nueva sección, el oyente no podrá percibirlo por el momento. A la llegada del segundo compás, el oyente, que no tiene el texto a la vista y no es consciente, por tanto, de la finalización del primero, seguirá esperando el sonido átono que correspondería en coherencia con lo hasta entonces escuchado, pero lo que tenemos es un acento inesperado, ya que este segundo compás, al contrario del anterior, está en un ortodoxo 4/4 y, por consiguiente, presenta en su instante inicial un sonido tónico.

Esta situación se repite una y otra vez: todos los compases impares presentan una métrica desplazada respecto del compás (y de las líneas divisorias), mientras que los

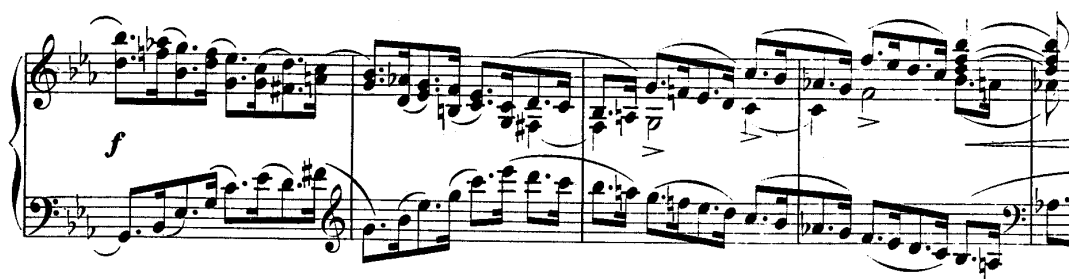
compases pares la siguen rigurosamente. Entonces, el primer sonido de los compases pares (que debería ser átono porque la métrica del compás anterior está desplazada) resulta tónico, puesto que se atiene al compás; y el primer sonido de los compases impares (que no debería existir, o, en todo caso, ser átono, ya que viene seguido del primero de los sonidos “desplazados”) será, por el contrario, tónico.

El efecto resultante es el de una especie de “cojera” o de “paso cambiado”, producido por la presencia anómala de dos sonidos tónicos consecutivos dentro de un único pulso. ¿Cómo se refleja esta complejidad en el texto? Por medio de acentos, de ligaduras, y también, y es lo que aquí nos interesa, por medio de las conexiones (o, en este caso, la *ausencia de conexiones esperadas*) entre las figuras: en un compás simple cuya unidad métrica sea la negra, dos corcheas pertenecientes a la misma *parte* irán, en condiciones normales, unidas mediante un barrado (que puede limitarse a esa *parte* o abarcar dos de ellas, o todo el compás). Aquí, sin embargo, las dos corcheas que aparecen al inicio de los compases impares (salvo el primero, que presenta un silencio) figuran exentas: con ello se nos muestra que entre una y otra se produce ese cambio de la vara de medir que hemos descrito.

Si en el caso anterior era la ausencia de barrados la que nos señalaba la anomalía, en los dos ejemplos siguientes serán unos barrados inconsecuentes con el compás los que nos muestren un desplazamiento de este:

Ejemplos 13.14

a) R. Schumann, *Fantasía* en Do M op. 17, II, cc. 228-232.



Partimos también de un compás de 4/4, en el que los barrados comienzan conectando las figuras en el nivel métrico de las blancas, el más dominante aquí; pero, en el tercer compás, el diseño se trunca después de la primera parte, y, en la segunda, comienza un diseño musical nuevo, que también está en 4/4: volvemos a

encontrarnos con dos acentos consecutivos dentro del mismo pulso, con lo que casi podríamos decir que tenemos un compás con dos “primeras partes”. Los barrados, que llegan a atravesar una de las líneas divisorias, nos muestran la nueva métrica.

b) J. Brahms, *Intermezzo* op. 76 n° 7, cc. 20-23.



Aquí la situación es bastante más compleja; venimos de un 2/2 (en el que se encuentran todavía los dos primeros compases del ejemplo), con las corcheas conectadas ortodoxamente en grupos de cuatro notas. Pero a partir del tercer compás, en el pentagrama inferior, el motivo musical pasa a estar constituido por grupos de tres sonidos; cuatro de esos grupos aparecen conectados por una única barra: esto es claramente un compás de 12/8. Los acordes de la derecha, por su parte, libran su propia guerra: si el primero del tercer compás se adapta bien tanto al 2/2 del que venía (ya que parece continuarlo: solo al avanzar en la escucha se percibirá que ese sonido se ha alargado, y que se ha elidido la última corchea) como al 12/8 que ahora presenta el bajo, a partir de ahí los sonidos son, *de facto*, blancas, con lo que Brahms estaría anunciando ese 3/2 que llegará de inmediato, y que, por fin, viene explícitamente señalado.

Tras todo lo visto hasta ahora resulta evidente que, ante la confrontación entre compás y barrados, el significado relevante será el de estos últimos; los barrados, en ocasiones como las que hemos visto, no modificarán el significado de la indicación de compás, sino que, directamente, la dejarán en suspenso (y, con ella, también quedarán vacías de contenido sus secuelas textuales, las líneas divisorias).

Pero no siempre los barrados nos dicen la verdad. En el ejemplo que sigue, el pentagrama inferior nos habla con una total honestidad: la pieza está en un 6/4, y el primer grupo del primer compás así lo refleja; en la segunda mitad de ese mismo compás, la ruptura del grupo de seis notas en dos grupos en relación de 4+2 es un indicio de que algo va a suceder, y, en efecto, los siguientes dos compases están en un claro 3/2: tres grupos de cuatro corcheas cada uno. Sin embargo, es mentira lo que

los barrados nos dicen respecto de lo que ocurre en la derecha: en los compases 2 y 3, la agrupación de notas responde al dictado de la indicación de compás, pero la realidad musical así expresada es muy distinta.

Ejemplo 13.15: J. Brahms, *Capriccio* op. 76 n° 7, cc. 19-22.



A partir del segundo compás aparece repetidamente un diseño de cuatro sonidos que, agrupados de dos en dos, realizan un descenso escalonado en intervalos de 2ª (mi-re, re-do, do-sib, etc.): cualquiera que escuche el pasaje percibirá un ritmo binario *de subdivisión también binaria*, que, dado que aparece escrito en corcheas, identificamos inequívocamente con un 2/2. Esta nueva métrica viene enlazada directamente con el pasaje anterior, que tampoco respondía al 6/4 del compás (era un ritmo de *vals*, un 3/4), con lo que las pulsaciones musicales del fragmento de la derecha no coinciden en ningún momento con las pulsaciones de lo realizado por la izquierda. Sin embargo, la agrupación de las figuras de esa mano derecha se corresponde con la habitual del compás, y no tiene nada que ver con la realidad musical que en ese punto está aconteciendo. La extrema sofisticación métrica del pasaje que nos hemos esforzado en presentar resultaría mucho más clara si las figuras de la derecha viniesen agrupadas tal y como aparecen en los círculos rojos que hemos añadido.

CONCLUSIONES PRAGMÁTICAS Y
NUEVOS ITINERARIOS

CONCLUSIONES PRAGMÁTICAS Y NUEVOS ITINERARIOS

1. La representación de la música y el lenguaje

Se ha dicho que “la música no imita a la naturaleza, sino a la palabra” (Téllez, 2010: 17). En efecto, la primera, que constituye el *plano del contenido* del sistema de representación al que hemos dedicado este trabajo, presenta una extraordinaria similitud con el *plano de la expresión* del lenguaje. Sin duda, las distintas tesituras y timbres de los instrumentos surgieron como un modo de evocar los sonidos producidos por las voces humanas; dividimos la música en frases y periodos, hasta llegar a los sonidos elementales; estas frases y periodos presentan curvas de entonación y diferencias dinámicas similares a las del lenguaje, de tal modo que pueden sugerir a la imaginación una pregunta, una exclamación, una duda o un grito (como el escalofriante “Barrabam” con el que el coro responde a Pilatos en la *Pasión según S. Mateo* de Bach);²⁵¹ y esos sonidos elementales, asimilables a los *fonemas* de una lengua natural en cuanto a su condición de entidades irreductibles, pueden ser igualmente descompuestos en rasgos distintivos equivalentes a los que Jakobson definió para el lenguaje, que serían en este caso las omnipresentes características de altura, duración, intensidad y timbre.

Aquí hemos puesto el punto de mira no en la música como *plano de la expresión* de un hipotético sistema de representación (en el que estaría asociada a un también hipotético *plano del contenido*), sino como campo de referencia de un sistema de representación distinto, en este caso nada hipotético, dentro del cual aparece relacionado con un cuerpo simbólico también plenamente reconocido y aceptado. Más allá de los parecidos que arriba hemos citado, muchos de ellos de gran calado, pero otros meramente superficiales y, otros más, simples analogías producto de una sobrecarga metafórica, lo que nos ha interesado ha sido analizar las dificultades que surgen en la confrontación de esas dos realidades y el modo en que, pese a ellas, la

²⁵¹ Resulta tremendamente sugestiva la comparación entre los movimientos del tono en una frase musical típica con las líneas de entonación que, en todos los idiomas, caracterizan a los enunciados lingüísticos en función de su modalidad. Vid., por ejemplo, los capítulos dedicados a la entonación en Navarro Tomás, 1982.

música logra proyectarse sobre ese sistema de representación (o el modo en que tal sistema logra, al menos parcialmente, “capturarla”); y, hecho esto, ver hasta qué punto tales procesos son similares a los que encontramos en el lenguaje cuando este se enfrenta al “mundo” para intentar representarlo.

En el capítulo 8 establecimos ya un primer conjunto de conclusiones como resultado de la exploración semiológica del sistema de representación musical que llevamos a cabo en la segunda sección de este trabajo. Las ampliaremos ahora con las que hemos logrado obtener de una visión pragmática del texto pianístico, no sin antes retomar por un momento lo esencial de lo que allí se dijo.

En último término, todo lo presentado en los capítulos 3 a 7 buscaba responder a una pregunta crucial, por más que esta nunca llegó a ser planteada de forma explícita: ¿es la escritura musical un *lenguaje formal*? Dicotomías como analógico/ digital, denso/discreto, o conceptos como los de conformidad o notacionalidad, que aparecieron recurrentemente a lo largo de aquellos capítulos, buscaban dar respuesta, desde perspectivas diversas, a esa pregunta.²⁵² En sus aspectos más básicos, un sistema formal está constituido por un conjunto finito de símbolos (un *alfabeto*) que se combinan siguiendo un conjunto de *reglas de producción* o de *inferencia* para constituir cadenas de símbolos; las cadenas formadas según las reglas serán los *teoremas* de ese sistema formal (con lo que habrá combinaciones posibles de símbolos que no sean teoremas, es decir, agramaticales o ajenas al sistema); también podrá contar (o no) con un punto de partida, con una o más cadenas dadas o *axiomas* que se desarrollarán por medio de la aplicación de las reglas. Así definido, es evidente que los cuerpos simbólicos que se ocupan de la altura de los sonidos y de su duración relativa se corresponderían con este modelo. Y lo mismo puede decirse respecto del lenguaje: la posibilidad de explicarlo como el conjunto de los desarrollos (*transformaciones*) de unas estructuras básicas (*axiomas*) por medio de la aplicación de ciertas reglas (*gramática*) y que tendrían como resultado una serie indefinida de expresiones *bien formadas* es la base del generativismo chomskiano.

²⁵² Esta pregunta hay que entenderla como referida en exclusiva a los sistemas de representación de la entonación de los sonidos y de su duración relativa, aquellos que constituyen lo que hemos llamado el *núcleo predicativo* de la partitura; como vimos, no existe como tal un sistema de representación de las características tímbricas, y el de la intensidad, un sistema híbrido en el que el lenguaje alterna con un conjunto de signos específicos, no es problemático en este sentido: es, sin discusión, un sistema no-notacional.

Pero para que un *sistema formal* sea también un *lenguaje formal* son necesarios otros requisitos: básicamente, se precisa que esos símbolos o cadenas de símbolos se relacionen isomórficamente con otro sistema distinto de modo tal que, en función de tal isomorfía, el uno permita *interpretar* al otro. En palabras de Hofstadter, nos encontramos ante un caso de isomorfismo

(...) cuando dos estructuras complejas pueden ser proyectadas una sobre la otra de tal modo que cada parte de una de ellas tiene su parte correspondiente en la otra: “correspondiente” significa que ambas partes cumplen papeles similares en sus respectivas estructuras (1992: 57).

Podemos decir que un lenguaje formal necesita poseer, además de un sistema formalizado de expresión, también una *semántica formal*, un campo de contenido finito, discreto y disjunto, algo que, en las realidades densas, solo podría lograrse a costa de una reducción categorial en muchos casos insostenible. El lenguaje, sin duda, no la soporta; y la semiología estructural, en general, pareció abonada a la idea de que este era el único de los sistemas de comunicación humanos cuyo campo del contenido resultaba imposible de someter a tal horma.²⁵³ Aquí hemos llegado a concluir que es también el caso de la escritura musical.

En el ámbito específico del piano, resulta evidente que la *representación* de la entonación de los sonidos cumple con los requisitos sintácticos y semánticos de un lenguaje formal; pero no podemos decir lo mismo de la representación de su duración, básicamente por dos razones: (i) es fácil comprobar que, en la práctica, un sonido puede en ocasiones separarse de la duración precisa establecida por su figura siempre que esta desviación no sobrepase el umbral del pulso (es decir, siempre que no se salga del nivel métrico que en ese punto resulte perceptivamente más evidente); pero, como tal desviación podía teóricamente ser recogida en todos los casos por el sistema de representación (a diferencia de la representación de la entonación, que no dispone de un campo indefinido de señales para permitir una digitalización más precisa de su *continuum*), nos encontramos con que dos señales sintácticamente

²⁵³ En este sentido, Prieto (1977b: 124-125) afirmaba que “cuando el código del que nos servimos en un acto sémico es un código no lingüístico, no hay elección posible para el emisor, una vez determinado lo que ‘quiere decir’, en cuanto al sema a emplear para ‘decirlo’. Cuando el código de que nos servimos en un acto sémico es una lengua, es decir, cuando este acto sémico es un acto de habla, el emisor puede en cambio escoger entre varios semas, susceptibles todos ellos, en principio, de servir para ‘decir’ lo que se ‘quiere decir’ (...) Nada parecido ocurre, evidentemente, en un acto sémico no lingüístico”. ¡Demasiada seguridad!, decimos nosotros.

diferenciadas podrían presentar un mismo *ajuste*, y que una misma señal podría *ajustarse* con puntos distintos del campo de referencia. (ii) Tampoco es posible garantizar la igualdad temporal de ese pulso musical en el que las figuras cobran su sentido: como ya vimos, el pulso es una realidad creada por el propio devenir de los hechos sonoros que, igual que lo crean, pueden modificarlo, adaptándolo a las necesidades del conjunto de relaciones que en cada punto tengan lugar.

“Dados un sistema notacional y una ejecución de la partitura, la partitura es recuperable”, decía Goodman (1976: 186). En la situación descrita, donde no solo hay un amplio campo de *redundancia*, sino que también es posible encontrar la *ambigüedad* (es decir, que podemos encontrar respuestas semánticas diversas ante una mismas entidades de la expresión), resulta imposible garantizar que, en lo que se refiere al valor temporal de los sonidos, la partitura recuperada a partir de una interpretación sea coincidente con aquella que se usó como *input* en ese proceso.

En cualquier caso, la falta de correspondencia entre el valor de un sonido y el que su figura representa será solamente una hipótesis que el intérprete podrá plantear, y, dada la ausencia del emisor, solo se verá “confirmada” si consigue ser culturalmente recibida como un *ejemplar* genuino de la obra (el *tipo*) que actualiza. Tanto las hipótesis que los intérpretes han planteado como la respuesta cultural que sus propuestas han tenido han variado mucho con el tiempo. En la interpretación pianística de la segunda mitad del siglo XX ha predominado una posición de apego a la literalidad de los valores temporales expresos en la partitura: las primeras grabaciones de Pollini, casi todo lo que hizo Richter, la traducción de Gulda de las Sonatas de Beethoven, etc., no basan lo fundamental de su fuerza expresiva en una visión original e idiosincrásica de las relaciones temporales entre los sonidos, aspecto en el que se comportan con un rigor (casi) digital.²⁵⁴ Pero esto no siempre ha sido así en el pasado y, afortunadamente, tampoco parece ser la postura más seguida en la actualidad.

²⁵⁴ Esta tendencia interpretativa estaría en consonancia con el desarrollo histórico de la relación entre música y escritura, que muestra una dirección inequívocamente formalista: el trayecto que va desde la notación neumática, analógica, metafórica y simplemente sugeridora, hasta las peticiones de Ravel y Strawinski de no interpretar su música sino, simplemente, ejecutarla, es un camino que ha acabado desembocando en las partituras directamente dirigidas a las máquinas de un Conlon Nancarrow.

Redundancia sintáctica y ambigüedad semántica: estos son los factores que, al alejar de la estricta formalidad un determinado sistema de comunicación, garantizan que una mirada a los hechos concretos que tengan lugar en el interior de ese sistema resultará productiva de cara a la comprensión de su funcionamiento. Un sistema de comunicación que presente conjuntamente estas dos características, aunque sea en un mínimo grado, necesitará para su análisis de la perspectiva pragmática, ya que es al menos teóricamente posible que los usuarios se valgan de los recursos de la primera para paliar en parte los inconvenientes de la segunda. Solo si una entidad del contenido puede ser expresada por medio de significantes distintos el hecho de que se emplee uno u otro podría, bajo determinadas condiciones, resultar relevante desde el punto de vista de la comunicación; y esa relevancia tendrá lugar cuando podamos determinar que el uso de un significante (en detrimento de otros en principio posibles para una determinada entidad de contenido) supone algún cambio en la matriz de rasgos semánticos común a todos ellos. Entonces, será necesario que la entidad significada posea un conjunto de rasgos en cierta medida móvil (de tal modo que, por ejemplo, pueda entrar en función tanto con un significante más *genérico* como con otro más *específico*) o que se trate de una realidad densa de la que sea posible arañar nuevas porciones que, convertidas en categorías, puedan ser comunicadas. En definitiva, aunque la redundancia supone una disfunción en un sistema formal, no tiene poder para destruirlo; ello solo ocurriría en el caso de que a esas diferencias en el significante correspondiesen otras diferencias en el significado de tal modo que se diese una relación de *inclusión* o *intersección* entre ellos. Y hemos podido ver que tal cosa efectivamente ocurre en la escritura musical.

Esta es, *grosso modo*, la situación que hemos encontrado al observar la *representación* musical; ¿qué hemos sido capaces de obtener desde el lado de la pragmática? Fundamentalmente dos cosas: un nuevo campo de referencia que parcialmente *se ajusta* con el cuerpo simbólico que representa la música y una teoría, al menos plausible, acerca de cómo esos nuevos contenidos se incorporan al sistema de representación. Estas ideas generales son el resultado de otras conclusiones de carácter más específico a continuación iremos exponiendo.

2. Los significados cinéticos

1) *Una partitura musical, al igual que un enunciado lingüístico, es un evento comunicativo que posee un contenido proposicional y una fuerza ilocutiva. Esa fuerza ilocutiva es distinta en función de los dos propósitos que la elaboración de una partitura puede perseguir, a saber, el de representar las características que deberá poseer todo ejemplar que se postule como ocurrencia de una obra musical determinada y la de ofrecer datos al intérprete acerca de cómo producir uno de esos ejemplares.*

La partitura es una realidad de naturaleza esencialmente teleológica, y su capacidad de permanencia en el tiempo posibilita que pueda participar en una pluralidad de situaciones comunicativas. En función de las circunstancias de su recepción, esa partitura, en tanto que *proferencia*, tendrá la *fuerza* de una aseveración, cuando nos acerquemos a ella como realidad *representativa*, o la de un mandato, cuando la tomemos como un hecho *directivo*. Así, es el receptor quien, en función del uso que le vaya a dar, determina la fuerza ilocutiva que una partitura tendrá en cada acto de comunicación; pero, si es posible elegir entre una y otra en cada circunstancia, la partitura, que no se vuelve a producir cada vez, deberá, de alguna manera, poseer *las dos*.

Sin embargo, la representación de la música y la provisión de datos para su realización son conceptos lógicos y fácticamente independientes. Hay muchas maneras en las que la música puede ser representada: por ejemplo, mediante un *sonograma*; también el sistema de impulsos eléctricos que determina una reproducción analógica podría verse como un modo de representación de una realidad musical, del mismo modo que un uso particular del código binario en el caso de las digitales; en otro sentido, la música también podrá ser representada por medio de un sistema de protuberancias o de ranuras en un plano continuo, el sistema empleado en los pianos automáticos.²⁵⁵ Y, del lado de las instrucciones, los datos para su elaboración pueden proceder de fuentes distintas a un sistema de representación: podemos, por ejemplo, obtenerlos de una ejecución previamente existente a la que hayamos podido acceder gracias a su ostensión. Pero

²⁵⁵ Aunque no puede ser representada por el lenguaje: este, que sí puede describir una partitura, no tendrá acceso a la música sino a través de las categorías conceptuales que esa partitura tenga establecidas.

representación e instrucciones no son pragmáticamente independientes: la necesidad de representar la música surge como paso insoslayable para satisfacer la necesidad de su comunicación. La partitura es el medio más efectivo que la cultura occidental ha encontrado para hacer las dos cosas a la vez: con ella se ha conseguido vencer la temporalidad esencial de la música, de tal modo que podemos acceder de inmediato a cualquier punto de su estructura y detenernos en él para analizar sus pormenores; pero también podemos someternos al tiempo que en ella se determina para producir uno de los *ejemplares* de la obra que expresa al hilo de la lectura de la representación gráfica de su *tipo* expresivo.

2) Las necesidades derivadas de la naturaleza directiva de la partitura son las que determinan su fisonomía.

El propósito directivo de una partitura se verá favorecido en la medida en que la disposición del significante sea un reflejo, real o cultural (esto es, determinado por las categorías básicas de nuestra experiencia) de la realidad que representa. El ser un reflejo *icónico* de la música es, entonces, el criterio fundamental del ser de una partitura, y lo que permitirá que funcione como un *índice*, es decir, que permita establecer una relación directa del significante con su realidad extensional.

3) Las dos fuerzas ilocutivas de una partitura, que serían el correlato en la escritura musical de las modalidades lingüísticas, se encuentran en relación de 'implicación', en el sentido dado por Hjelmslev a este término.

No será posible tomar un texto musical en su dimensión directiva sin atender a aquello que ese texto representa; por el contrario, un texto puede representar un cierto estado de cosas sin postularse necesariamente como herramienta operativa para producir tal estado de cosas. Existen, sin duda, partituras puramente representativas (en general, todas aquellas que reflejan al completo obras pluriinstrumentales como un cuarteto de cuerdas o una sinfonía), pero, en sentido inverso, resulta más difícil concebir que una partitura pueda no representar música alguna, del mismo modo que en el lenguaje una descripción no supone

necesariamente una orden, pero toda orden deberá incluir una descripción del estado de cosas que pretende como resultado.²⁵⁶

4) La dimensión directiva añade un nuevo campo del contenido a la partitura. Una partitura directiva podrá contener, además de información musical, información de naturaleza cinética.

Si una partitura representativa proporciona una descripción de las características sonoras de la obra que representa, una partitura que sea un hecho directivo aportará, además, el ámbito de referencia de los procedimientos que el intérprete deberá poner en marcha para llevarla a cabo. A cada acontecimiento sonoro recogido en la partitura corresponderá un acontecimiento cinético, o un conjunto de ellos. Esta nueva realidad permanece en gran parte como lo que Eco llama una “nebulosa de contenido”; pero algunas de sus zonas han sido semánticamente conformadas, de tal manera que se han convertido en *entidades de contenido* susceptibles de ser incorporadas al sistema de representación: así ha ocurrido en nuestro caso, por ejemplo, con las digitaciones o con el uso de una u otra de las manos del pianista.

5) Esta incorporación al sistema de representación se produce, en la mayor parte de los casos, a través de los mismos signos que ya se ocupan de la representación de los sonidos.

El problema que surge con estos contenidos es que son específicos para cada realidad instrumental, mientras que el sistema de representación musical es común a todas ellas. La solución pasará necesariamente por una de estas dos vías: bien la incorporación de nuevos significantes de uso privativo para la escritura de cada instrumento (con lo que la relación entre significante y significado seguiría instalada en el ámbito de lo *sistemático*) o bien encontrar la manera de que esos significados específicamente instrumentales puedan ser acogidos por entidades ya existentes y funcionales del sistema de representación musical. Cuando sea este último caso, la

²⁵⁶ Como no hay regla sin excepción (o, más exactamente, como la creatividad artística suele vivir al borde de las reglas buscando siempre la producción de obras, literalmente, *excepcionales*), tenemos el caso de *4'33''* de John Cage, cuya puesta en práctica consiste en que el pianista permanezca sentado ante el instrumento durante ese tiempo, sin tocar una sola nota. Por supuesto, la intención de Cage (intención que anima también a sus construcciones aleatorias) es precisamente la de destruir el concepto de “obra musical”, y él fue el primero en rechazar la denominación de “partitura” para referirse los soportes gráficos de sus propuestas.

presencia de tal significado dependería del contexto instrumental, por lo que sería ya un *significado pragmático*. Estos significados estarán *implícitos* en los signos correspondientes del sistema de representación: no podrán formar parte de su significado atemporal y sistemático porque no se encuentran en todas las ocurrencias de aquel significante que, ocasionalmente, lo vehicula.

Así, a las razones de índole estrictamente musical que impedían una interpretación formalista del sistema de representación, esta nueva perspectiva añade nuevos argumentos: un campo de referencia heterogéneo, constituido por dos campos semánticos superpuestos que se relacionan en ocasiones con unas mismas entidades de la expresión. Todo signo musical al que se le pueda asignar una dimensión extensional poseerá, al menos, dos rasgos semánticos que, en ocasiones, podrán competir por hacerse manifiestos en el texto.

3. La información implícita

La distinción entre una perspectiva *sistemática* del lenguaje y una perspectiva *pragmática* conlleva una distinción también en el ámbito del significado: frente al significado convencional de un enunciado-tipo estaría *lo que se dice* mediante la producción de un ejemplar de ese enunciado-tipo en un contexto particular. Y todavía cabría una distinción ulterior entre *lo que se dice* y *lo que se implica mediante aquello que se dice*. Estos tres conceptos articulan la distinción entre el significado literal de una expresión y su significado pragmático o *significado del hablante* (Recanati, 2004), y entre ellos se posiciona la distinción entre significados *explícitos* e *implícitos*.

Carece por completo de interés (y probablemente de sentido) la pregunta de por qué una descripción (o unas instrucciones) no dice todo aquello que “se puede decir” acerca de su objeto; la respuesta, escueta pero suficiente, es que se ofrecerán los datos que se consideren relevantes. Pero sí tendría más sentido la cuestión de por qué ciertos datos se ofrecen habitualmente de forma explícita mientras que otros (también relevantes, ya que el receptor, frente al texto, es capaz de acceder de forma inmediata a ellos) son, de alguna manera, “velados” y solo aparecen tras un proceso inferencial.

En la escritura musical, que se encuentra por completo al margen de todas aquellas normas culturales que, en la interacción social protagonizada por el lenguaje, hacen que en muchas ocasiones sea preferible una comunicación más débil (implícita) a otra más fuerte (explícita),²⁵⁷ las razones serán menos numerosas y variadas que en este, aunque igualmente poderosas. No se ofrecerá explícitamente un contenido (i) si tal contenido resulta inefable para el sistema de representación (es decir, si el sistema carece de un significante convencional para esa entidad de contenido); (ii) si ofrecer explícitamente cierta información resulta mucho más costoso que hacerlo implícitamente; muy relacionado con lo anterior, (iii) si el significado implícito aparece en determinados contextos con una claridad tal que haga innecesaria su formulación explícita (se trataría de una aplicación *sui generis* del principio de economía de Occam); (iv) si el dejar implícito un determinado contenido supone una mejora en algún sentido del rendimiento informativo del texto (en nuestro caso, por ejemplo, aumentando la vinculación icónica entre signo y objeto, y, por consiguiente, facilitando el proceso de recepción indexical de la señal).

6) *Distinguimos entre los implícitos derivados necesariamente del valor convencional de los significantes (implicaciones) y aquellos que, sin estar necesariamente relacionados con ese valor primario, surgen ante el receptor como relevantes por ciertas características del cotexto (implicaturas). Esta distinción sigue el camino marcado por el modelo elaborado por H. P. Grice para el lenguaje.*

La diferencia esencial entre implicaciones e implicaturas es que las primeras son *irrelevantes* en el sentido técnico que este término presenta en el modelo ostensivo-inferencial: esto quiere decir, simplemente, que el texto no provee de mecanismo alguno que permita su inferencia, y, si se hacen presentes para el receptor es simplemente por esa vinculación necesaria que tienen con el significado convencional. La ausencia de una “huella” textual que testimonie su presencia impide que se pueda postular su intencionalidad, con lo que gran parte de los contenidos cinéticos incorporados al sistema de representación musical serán *irrelevantes* en este sentido (por ejemplo, cuando usamos una partitura como hecho *representativo*, el que para producir un determinado sonido sea necesario actuar

²⁵⁷ Vid. Sperber y Wilson, 1994: 79.

sobre una tecla concreta del piano).²⁵⁸ Pero otros datos cinéticos sí logran asomarse al texto, es decir, su relevancia queda en evidencia por la existencia en él de unos mecanismos que funcionan como vehículos ostensivos que permiten su inferencia. Y del mismo modo que algunos de estos mecanismos están encaminados a posibilitar inferencias que conducen a derivaciones de naturaleza cinética, otros nos llevarán a contenidos musicales. Tendremos, pues, dos tipos distintos de implicaturas, pero los procedimientos que permitirán derivar unas y otras son esencialmente los mismos.

7) Las implicaciones son el primer resultado del encuentro del sistema de representación con el contexto, y serían en buena medida equiparables a los procesos de “enriquecimiento pragmático” (Sperber y Wilson) o de “saturación” (Recanati, 2004) que tienen lugar en el lenguaje cuando un enunciado-tipo, que normalmente adolecerá de un alto grado de indeterminación semántica, aparece como una ocurrencia en contexto.

Estamos todavía muy cerca de lo convencional; de hecho, en el modelo ostensivo-inferencial este enriquecimiento se sitúa en el ámbito de las *explicaturas*, mientras que para otros se trataría de un *primer proceso pragmático* todavía previo a la puesta en acción de los mecanismos inferenciales.

8) Dentro de las implicaciones, nos hemos detenido en aquellos casos en que el contenido implicado está necesariamente vinculado al significado convencional del signo en el sentido de que es necesario tenerlos en cuenta dentro de un medio instrumental específico para poder dar cumplimiento a lo determinado por el significado convencional del texto.

Hemos llamado “implicaciones instrumentales” a este tipo de casos. La respuesta instrumental a los requerimientos que los signos musicales presentan de un modo general será distinta en cada caso. Para cumplir con lo que el texto determina convencionalmente, cada instrumento necesitará recorrer caminos distintos, y a veces será necesario “dar un rodeo” para llegar al resultado requerido, es decir, actuar sobre variables distintas a las que en principio vendrían determinadas por el valor

²⁵⁸ Sin embargo, cuando interpretamos ese texto (cuando usamos una partitura en su dimensión *directiva*), este segundo contenido puede resultar más decisivo debido al funcionamiento indexical de la partitura; aunque, en este caso, ese funcionamiento indexical pone en entredicho precisamente el que pueda hablarse de un “contenido”.

convencional del signo en cuestión. El modo de actuación sobre esas otras variables será el contenido implícito del signo.

No se puede garantizar la intencionalidad de estos implícitos: cada instrumento, como cada partitura, es un útil, y es posible que alguien proporcione una información detallada acerca del objeto cuya elaboración se pretende por su medio sin saber con exactitud qué procedimientos serán necesarios para su consecución. Además de (plausiblemente) no-intencionales, estos implícitos se caracterizan también por ser no-cancelables, al estar necesariamente vinculados al significado convencional del significante que lo vehicula.

9) Respecto de las implicaturas, hemos encontrado dos vías que permiten a ciertos implícitos convertirse en entidades de contenido relevantes: el uso de la redundancia del sistema de representación y el uso de signos cuyos significados convencionales resultan entre sí incompatibles. Hablaremos, respectivamente, de implicaturas estilísticas y de implicaturas cotextuales.

Respecto de las *estilísticas*, para que uno de los significantes posibles y convencionalmente sinónimos de una entidad del contenido pueda manifestarse como poseedor de un significado implícito deberá presentar alguna marca específica, debe ser de alguna manera anómalo o no previsible según el desarrollo de su cotexto de tal modo que nos haga preguntarnos por la razón de su elección: si el significante fuese el esperado o la elección de uno de entre varios posibles no estuviese, literalmente, *marcada*, el hecho relevante señalado por la presencia del significante sería exclusivamente su significado literal (y, en todo caso, para el receptor, alguna de sus *implicaciones*). En las *implicaturas cotextuales*, la anomalía no se encuentra estrictamente en el signo mismo que contiene el implícito, sino en la co-presencia de signos cuyos rasgos semánticos entran en colisión.

10) Estas formas de implicar significados distintos al convencional por parte de una entidad significante son idénticas a las que detectó Grice en el caso de los usos del lenguaje.

En ambos casos, en algún sentido, se produce una situación de *extrañeza* ante la presencia del significante. En la mayoría de las implicaturas estilísticas se vulnera la máxima griceana de “modo”; y todas las implicaturas cotextuales vulneran, al menos, la de “calidad”. Podemos señalar las diferencias entre ambas de un modo más

preciso: (i) las implicaturas estilísticas derivan del significante, mientras que las cotextuales lo hacen del significado; (ii) por consiguiente, las primeras son *indesligables* (es decir, que desaparecerían en el caso de que el significante fuese sustituido por otro con el mismo significado literal) mientras que las segundas se mantendrían aún en este caso: son *desligables*; (iii) las *estilísticas* añaden el significado que implican al que convencionalmente ya posee ese significante, mientras que, en las *cotextuales*, el significado convencional desaparece o resulta *desplazado* (es decir, relegado a un nivel más bajo en la escala de relevancia) en beneficio del significado implicado.

En su *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Umberto Eco dejó escrito lo siguiente:

(...) una lengua natural (y, añadiríamos, cualquier otro sistema semiótico que presente cierta complejidad, una capacidad de desarrollo diacrónico, una flexibilidad en materia de inferencias contextuales y circunstanciales, cuya semántica se combine con procesos pragmáticos y cuyo léxico se inserte en el ámbito más amplio de una gramática) no puede consistir ni en un código ni en un mero sistema (por complejo que sea) de códigos y subcódigos (1990: 289-90).

El sistema semiótico descrito por Eco en su aclaración entre paréntesis se ajusta como un guante a la realidad de la escritura musical. Lo que, en nuestra opinión, hace de ella un objeto particularmente interesante para la semiología es su posición intermedia entre el lenguaje y los otros sistemas de comunicación humanos, por lo general, dispositivos de transmisión de información simples y altamente formalizados. Aquí comenzamos hablando del *código de la escritura musical*, o, más exactamente, de los diversos *códigos* que se ocupaban de cada uno de los aspectos constitutivos de los sonidos. Ahora sabemos que, como en el caso del lenguaje, el concepto de “código”, es decir, el de un sistema más o menos complejo de relaciones de equivalencia entre un conjunto de entidades perceptibles que están en lugar de otras entidades ausentes, no resulta satisfactorio como explicación completa de los procesos de significación y comunicación que se establecen por medio de una partitura musical.

Sin embargo, no ha sido en absoluto nuestra intención pretender una cercanía excesiva entre el funcionamiento de ambos sistemas de comunicación. Al lado de las

semejanzas procedimentales que hemos ido señalando, encontramos, sin necesidad de una búsqueda exhaustiva, un gran número de diferencias de calado que, en todos los casos, suponen que nuestro objeto presenta un grado de complejidad notablemente más bajo que el que es capaz de presentar cualquier lengua natural. Por ejemplo:

- frente a la riqueza modal del lenguaje, la escritura musical solo se dirige al receptor de dos maneras: como una *aseveración*, cuando nos acercamos a la partitura como realidad representativa, y como un *mandato*, cuando la tomamos como hecho directivo;

- es un “lenguaje” sin pasado ni futuro: se dirige siempre al receptor en el tiempo presente de la recepción;

- la escritura musical no tiene capacidad para interrogar, ni hacer suposiciones. Todo aquello que sea *condicional* o *subjuntivo* le es ajeno;

- tampoco tiene la posibilidad de negar; la escritura musical refleja la realidad siempre positivamente, diciendo (al menos parcialmente) lo que esa realidad “es” efectivamente, y carece de la facultad que posee el lenguaje de describir algo a partir de aquello que “no es”;

- es un “lenguaje” que posee solo “sustantivos” (las notas) y “adjetivos”: sin verbos ni adverbios, sin décticos y sin indicadores de función.

Pese a todo ello, creemos haber mostrado que la escritura musical no solo no es un código *simple*: no es *simplemente* un código, y probablemente está más cerca que ningún otro de la complejidad y el modo de funcionamiento del lenguaje humano.

4. Nuevas perspectivas

Si se nos pidiera una valoración de este trabajo, no dudaríamos en decir que su principal mérito, tal vez el único, es simplemente que se haya realizado. Adentrarse en un nuevo territorio es siempre arriesgado, pero los pasos dados, por torpes que hayan sido, podrán servir para dejar un terreno mínimamente hollado que sirva de pista a quien venga detrás, aunque sea para desechar nuestras pisadas y buscar un nuevo derrotero. Comenzamos proponiendo un terreno vasto y sin conformar, pero

del que intuíamos que podría llegar a ser transitable por medio de diversos futuros senderos: este campo era el del uso de las herramientas de la lingüística para el análisis de los textos musicales; más tarde nuestro propósito se centro en una mirada al sistema de representación de la música a la luz de algunos de los conceptos elaborados por la semiología estructural; y de allí pasamos, por último, a un objeto mucho más limitado, el de la escritura pianística, y redujimos nuestro instrumental al modelo conversacional de Grice, aunque enriqueciéndolo en ocasiones con conceptos tomados del modelo ostensivo-inferencial. En cada uno de estos paisajes hemos podido intuir la existencia de rincones interesantes a los que directamente no nos hemos acercado, y otros que no hemos podido explorar con el detalle que merecían. Citaremos algunos.

1) Cada compositor no solo podrá emplear el idioma instrumental de un modo particular y característico, sino que también podrá distinguirse de otros en la manera de ofrecernos la información: ciertos creadores preferirán decir explícitamente lo que otros suelen dejar implícito; y también podrán llegar a ser características las estrategias que cada uno utiliza para posibilitar que aquello que queda implícito pueda ser derivado.

El estilo de cada compositor se define tanto por lo que este dice como por lo que implica, y tan característicos de cada uno podrán ser los rasgos “positivos” de su escritura como las huellas que deja para posibilitar nuestro acceso al sentido último de su texto. Ya comentamos que Liszt prefería diseñar su escritura más en función de los movimientos del pianista que en función de las relaciones estructurales entre los sonidos, de modo que estas solo podrán salir a la luz tras una labor inferencial; Debussy, quizás el compositor que mejor ha sabido plasmar gráficamente su pensamiento musical, tenía predilección por una de las maneras posibles de *mostrar* la distribución de las notas entre las manos del pianista, y, por otra parte, supo encontrar un perfecto equilibrio entre las distintas facetas de lo icónico, de tal modo que el intérprete puede ver con total claridad no solo cómo tocar cada pasaje, sino toda su estructura de entonaciones y de timbres. Nuestra tipología de los implícitos pianísticos nos abre una puerta por la que podemos contemplar la manera en que cada compositor consigue que podamos llegar a aquello que no nos dice directamente, y, de este modo, abrir un sugestivo nuevo capítulo en el ámbito de la estilística musical.

2) Hemos accedido a lo que la partitura nos muestra sin decírnoslo a través del modelo griceano, pero este no es, sin duda, el único camino posible: buena parte del pensamiento lingüístico del s. XX catalogaría estos “otros” significados como “contenidos connotados”.

“Connotación” y “significado implícito” son términos resultado de concepciones del lenguaje epistemológicas muy distintas, por lo que no es extraño que la literatura pragmática suela evitar el primero de ellos. Desde que este fuera insertado en la lingüística por Bloomfield (tomándolo del ámbito de la lógica filosófica, donde, *grosso modo*, en la tradición de Stuart Mill, venía a ser el equivalente de “comprensión”),²⁵⁹ este término se convirtió en un cómodo “cajón de sastre” en el que se iban colocando todos aquellos aspectos que de algún modo estorbaban dentro de una concepción estructuralista del significado, obligando así a convivir dentro de una misma entidad conceptual a hechos de muy distintas naturalezas. La pragmática, centrada “en cómo producimos significado intencional, es decir, en el análisis de cómo decimos lo que *queremos decir*, y cómo lo comprendemos cuando nos lo dicen” (Sperber y Wilson, 1994:19), no ha acogido todo el amplio campo de aquello que es mostrado no intencionalmente en los hechos de enunciación: los rasgos fónicos que caracterizan física y socio-culturalmente al emisor, los rasgos prosódicos que muestran aspectos emotivos, etc. Por otro lado, su dedicación preferente al habla, y, dentro de ella, al lenguaje ordinario, parece dejar fuera a otros fenómenos tradicionalmente también adscritos a la connotación, como los rasgos que caracterizan al lenguaje literario (rima, ritmo, aspectos retóricos, etc.).²⁶⁰ Y, si estos casos nos muestran al ámbito de la connotación desbordando el de las implicaturas, podemos encontrar en los trabajos pragmáticos cientos de ejemplos de sentidos *implicados* que en ningún caso estaríamos dispuestos a admitir como *connotados*. Esta independencia no ha sido obstáculo para que la pragmática lingüística, de un modo tácito y probablemente colateral, haya contribuido a clarificar parte del otro campo: la aparición de conceptos tales como los de *presuposición*, *significado implícito*, así como sus reflexiones sobre la deíxis textual,

²⁵⁹ Frente al conjunto de objetos a los que un término puede ser aplicado, que constituirían su “denotación”; serían aplicables respectivamente a los conceptos fregeanos de *sentido y referencia*.

²⁶⁰ Aunque ya hemos señalado (capítulo 2) cómo la teoría de los actos de habla se ha introducido en los estudios literarios

permiten en buena medida una nueva división y un nuevo enfoque de muchos de los fenómenos calificados tradicionalmente como “connotaciones”.

Pero hay un problema que afecta a ambos conceptos: tanto los significados implícitos como los connotados suelen calificarse como “no sistemáticos” y distintos del significado *convencional* que los términos o enunciados poseen en el sistema, que serían los significados *explícitos*, de un lado, y los *denotativos*, del otro lado. Pero muchos significados connotativos (probablemente todos los que pueden producirse con independencia de que la comunicación sea o no oral, por ejemplo, todos los que podrían aparecer en una partitura) no podrían existir si no contasen con un cierto grado de sistematización; si bien hay hechos connotativos estrictamente idiosincrásicos, otros están fuertemente institucionalizados; y lo mismo ocurre con los significados implícitos: es constante en la casuística pragmática la presencia de fórmulas estereotipadas, como los hábitos lingüísticos de cortesía y gran parte de los actos de habla indirectos. Este es un problema que va a afectar de lleno al caso de la escritura musical: ¿cómo puede explicarse el hecho, indiscutible, de la aparente convencionalidad de muchos significados connotativos?

Grice pasó de largo por este problema, simplemente introduciendo el concepto de “implicatura generalizada”; pero tenemos otro modelo explicativo, tremendamente sugestivo: el elaborado por Hjelmslev en sus *Prolegomena*. Como es sabido, este habla de una *semiótica connotativa*, y la define como aquella semiótica cuyo plano de la expresión es a su vez una semiótica (denotativa). Aunque a esta concepción se le han puesto diversas objeciones,²⁶¹ no se le puede negar la virtud, entre otras, de ofrecer una explicación plausible al hecho de la sistematicidad de muchos de los significados connotativos. En particular, nos parece que la incorporación de los contenidos cinéticos al sistema de la representación musical presenta todas las características de una “semiótica encima de otra semiótica”, y estudiarla bajo esta nueva luz podría resultar enormemente enriquecedor.

3) *Más allá de que algunos de los paradigmas sígnicos del sistema de representación musical estén conformados por palabras, o que otros las incluyan como parte de sus*

²⁶¹ Podemos señalar algunas de ellas: hablar de *semiótica connotativa* supone admitir la existencia de algo así como un sistema estructurado de signos connotativos, cosa más que dudosa y, en todo caso, de momento puramente hipotética; además parece clara la existencia de significantes de connotación, como los rasgos fónicos, que no son signos denotativos. Para una crítica más completa, vid. Kerbrat, 1977: 80-87.

elementos, el lenguaje puede desempeñar otras muchas funciones, que no hemos abordado, en una partitura. Queda pendiente un estudio en profundidad del papel de la palabra en el texto musical.

En general, podríamos decir que el lenguaje se usa sobre todo para superar las limitaciones de los códigos específicos, precisando ciertos aspectos que escapan a las posibilidades de sus cuerpos simbólicos. Pero habría que ir mucho más allá: no es posible poner en el mismo saco una indicación de *Allegro* que los increíbles comentarios que por todas partes aparecen en la obra pianística de Eric Satie. Una pregunta fundamental que es necesario plantear es a quién van dirigidas las palabras de una partitura, o mejor, si estas forman parte de la representación de la música o, por el contrario, se inscribirían en su dimensión directiva como una interpelación al intérprete para determinar ciertos aspectos de su labor. Cuando Beethoven escribe en el tercer movimiento de su *Sonata* op. 106 “*appassionato e con molto sentimento*”, ¿se está refiriendo a alguna propiedad de la música allí representada o está diciendo al pianista que deberá armarse con esas características anímicas para tocar adecuadamente esa música? ¿Tiene alguna relación nuestra dualidad representativo/directivo con que en unas ocasiones se usen adjetivos y en otras adverbios?

4) *El “desplazamiento” del significado que caracteriza a las implicaturas cotextuales es un proceso similar al que tradicionalmente se ha considerado que tiene lugar con las metáforas.*

Al igual que estas, ciertos implícitos cotextuales suponen una *revelación* en el sentido de que muestran una conexión inesperada entre ciertos rasgos semánticos de entidades conceptuales distintas. Los conceptos de Black (1966) de “marco” y “foco” podrían ser apropiados para estos casos; pero, sobre todo, sería fundamental intentar buscar la frontera entre metáfora y *catacresis*, y ver hasta qué punto el uso de significantes “viejos” para nuevos contenidos puede considerarse como una renovación del contenido literal de la expresión.

5) *Las implicaturas que permitían derivar contenidos estilísticos podrían ser consideradas como casos ejemplares de hipertextualidad o de ‘polifonía’ textual.*

Toda obra musical puede contemplarse como un *hipertexto* (Genette, 1989), y una de las dimensiones de esa hipertextualidad podría encontrarse en la propia

escritura. En este sentido, algunas de *nuestras implicaturas estilísticas* podrían ser analizadas como una escritura *en segundo grado*, como manifestaciones de otras obras y otros autores en un texto determinado: todas las relaciones entre las formas musicales y determinados tópicos de su escritura (como la relación de *determinación* que encontramos entre ciertas danzas y el compás en el que figuran, o la elección de un determinado rango de figuras musicales en función del estilo musical de la obra en cuestión) podrían ser vistas desde este punto de vista. El mismo asunto podría presentar nuevos aspectos si analizamos el papel del YO de autor en la forma final del texto: la hipertextualidad puede llegar a convertirse en una *polifonía* textual (Ducrot, 1982, 1986), en la que diversas *voces*, distintas de la del autor, pueden encontrarse presentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AICHER, Otl. et al. (2004). *Tipografía*. Campgráfic Editors, S.L.
- AICHER, Otl, y KRAMPEN, Martin. (1991). *Sistemas de signos en la comunicación visual*. México: G. Gili.
- ALARCOS LLORACH, Emilio. (1974). *Gramática estructural*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Silvia. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- APEL, Willi. (1949). *The notation of polyphonic music 900-1600*. The Mediaeval Academy of America. Cambridge, Massachusetts.
- ARNHEIM, Rudolf. (1989). “La dinámica perceptiva en la expresión musical”. En *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, pp.215-227. Madrid: Alianza.
- AROM, Simha. (2000). “En busca del tiempo perdido: la métrica y el ritmo en la música”. *Quodlibet* n° 16, pp. 3 – 14.
- ASKENFELT, A. y Jansson, E. V. (1988). “From touch to strings vibration. The initial course of the piano tone”. *STL-QPSR*, vol. 29 n° 1, pp. 31-109. En <http://www.speech.kth.se/qpsr> (consulta: 21/10/2012).
- AUSTIN, John L. [1962](1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BACH, Kent y HARNISH, Robert. (1979). *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge: MIT Press.
- BARTHES, Roland. [1968](1971). *Elementos de semiología*. Madrid : A. Corazón.
- BARTHES, Roland. (1973). *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.
- BEAUGÉ, Pascal. (2002). “Un savoir musical: la notion de hauteur”, *JREM* vol.1, n°1, pp. 55-84.
- BENVENISTE, Émile. [1975](1977). *Problemas de lingüística general*. Méjico: Siglo XXI.
- BERMAN, Boris. (2010). *Notas desde la banqueta del pianista*. Barcelona: Boileau.
- BERRY, Wallace. (1998). “La articulación rítmica en la música”. *Quodlibet* n° 10, pp. 44-77.
- BLACK, Max. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- BLOOMFIELD, Leonard. [1933](1969). *Language*. Londres: G. Allen & Unwin.

- BROWN, Clive. (2005). “*Alla breve*”, en *Quodlibet* n° 32, pp. 3-21.
- BROWN, Marshall. (1999). “Los orígenes de lo moderno: estructuras musicales y formas narrativas”. *Quodlibet* 14, pp. 31-46.
- BUKOFZER, Manfred F. (2002). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- BUYSENS, Eric. [1967] (1978). *La comunicación y la articulación lingüística*. B. Aires: EUDEBA.
- CAFFAREL, Carmen y ESTÉVEZ, Cristina. (1991). “Pragmática: lenguaje y acción”. En Mayor y Pinillos (comp.).
- CALABRESE, Omar. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- CALDERÓN, Álvaro. (1982). “Una articulación más en el lenguaje”. *Thesaurus*, XXXVII n° 2, pp. 378-382.
- CASSETTI, Francesco. [1977] (1980). *Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Fontanella.
- CASTAÑARES, Wenceslao. (1985). *El signo: problemas semióticos y filosóficos* (tesis doctoral), en <http://www.unav.es/gep/> (consulta: 08/09/2009).
- CATACH, Nina (comp.). (1996). *Hacia una teoría de la lengua escrita*. Barcelona: Gedisa.
- CHAVES, José E. (2009). “El contextualismo y P. Grice”. *Theoria. Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia* vol. 19 n° 3, pp. 339-354.
- CHEW, Geoffrey. (2001). “Mensural notation from 1500”. En Sadie (ed.).
- CHIANTORE, Luca. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- COLLE, Raymond. (1999). “El contenido de los mensajes icónicos”, en <http://www.lazarillo.com/latina> (consulta: 26/03/ 2010).
- COLOMER BLASCO, Luis. (2000). “Introducción al análisis espectrográfico de la interpretación musical”. *Anuario Musical* n° 55 (Revista de Musicología del CSIC), pp. 251-271.
- CONFALONIERI, Giulio. (1991). *Historia de la música y sus compositores*. Euroliber, S.A.
- COOK, Nicholas. (2003). “La forma musical y el oyente”. *Quodlibet* n° 25, pp. 3-13.
- DART, Thurston. (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: Mínimo Tránsito.

- DAVIDSON, Donald. (1963). "Actions, Reasons and Causes". *Journal of Philosophie*, 60, pp. 685-700.
- De PEDRO, Dionisio. (1990). *Teoría completa de la música*. Madrid: Real Musical.
- Di MAURO, Tullio. (1986). *Minisemántica. Sobre los lenguajes no verbales y sobre las lenguas*. Madrid: Gredos.
- DÍAZ de la FUENTE, Alicia. (2008). "Del espacio virtual a la ubicuidad sonora". *Quodlibet* nº 40, pp. 3-12.
- DONDIS, Donis A. (1976). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: G. Gili.
- DONINGTON, Robert. (1986). *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza Ed.
- DORFLES, Gillo. [1968](1972). *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen.
- DORIAN, Frederich. [1942](1986). *Historia de la ejecución musical*. Madrid: Taurus Ediciones.
- DUCHEZ, M^a Elisabeth. (1979). « La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigü et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale ». *Acta Musicologica* vol. 51, Fasc.1, pp. 54-73.
- DUCROT, Oswald. (1982). *Decir y no decir*. Barcelona: Anagrama.
- DUCROT, Oswald. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. (1981). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. (1998). *Nuevo Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife.
- DUFOURT, Hugues. (2008). "Sobre la dimensión productiva de la intensidad y el timbre". *Quodlibet* 41, pp. 3-17.
- ECO, Umberto. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (1978). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (1976). *Signo*. Barcelona: Labor.
- ECO, Umberto. (1988) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

- ECO, Umberto. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- ESCANDELL, M^a Victoria. (1996). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel.
- ESCARPIT, Robert. (1975). *Escritura y comunicación*. Madrid: Castalia.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo. (2001). "Iconicidad y orden de los constituyentes sintácticos". *Revista de Investigación Lingüística*, nº 1 vol. IV, pp. 5-28.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo. (2004). "Textos icónicos". En *Homenaje al profesor Estanislao Ramón Trives*, vol. I, pp. 259-279. R. Almela [et al.], coords. Murcia: Universidad de Murcia.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo. (2006). "Motivación e iconicidad en construcciones de causalidad". *Actas del V Congreso Andaluz de Lingüística General*, tomo II, pp. 679-89. Granada: Granada Lingüística.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo. (2008). *Pragmática y subjetividad lingüística*. Murcia: Editum.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo. (2009). *Pragmática y textualidad*, Murcia: Editum.
- FABRIS, Adriano. (2001). *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid: Akal.
- FERGUSON, Howard. [1975](2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid: Alianza Editorial.
- FERRARA, Alessandro. [1980](1998). "Una teoría ampliada de los actos de habla: condiciones de adecuación para actos subordinados en secuencias", en Julio y Muñoz (comp.), pp. 13-40.
- FERRARA, Alessandro. [1980](1998). "Condiciones de adecuación para secuencias enteras de actos de habla", en Julio y Muñoz (comp.), pp. 41-65.
- FERRATER MORA, José. (2005) *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: RBA.
- FERREIRA, Manuel P. (2000). "La emergencia de la escritura musical", *Media Aetas* nº 5 (2002), pp. 11-32.
- FEUILLARD, Colette. (2009). "El funcionalismo de André Martinet", *Moenia* 15, pp. 27-39.
- FODOR, Jerry A. (1986). *La modularidad de la mente*. Madrid: Morata.
- FONT, Dolors y CANTERO, Francisco J. "La melodía del habla: acento, ritmo y entonación". *Eufonia* nº 43, pp. 19-39.
- FRANCÈS, Robert (ed.). (1985). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal.

- FRANCÈS, Robert, IMBERTY, Michael y ZENATTI, Arlette. (1979). “El dominio musical”. En Francès (1985).
- FREGE, Gottlob. (1971). *Estudios sobre semántica*. Barcelona. Ariel.
- FUMAGALLI, Armando. (1996) “El índice en la filosofía de Peirce”, *Anuario Filosófico* XXIX/3, pp. 1127-1440.
- FRUTIGER, Adrian. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: G. Gili.
- FRUTIGER, Adrian. (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*. Barcelona: G. Gili.
- GALLARDO PAÚLS, Beatriz. (1995). “El sobreentendido”. *Pragmalingüística* 3, pp. 351-381.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. (1968). “El distribucionalismo lingüístico. Z. S. Harris”, *Anales de la Universidad de Murcia* XXVI nº 4, pp. 433-455.
- GARCÍA-CARPINTERO, Manuel. (1996). *Las palabras, las ideas y las cosas*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- GARCÍA NEGRONI, Mª Marta, et al. (2013). “De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de *intención* en la descripción del sentido”. *Revista de Investigación Lingüística* nº 16, pp. 237-262.
- GARRONI, Emilio. (1975). *Proyecto de semiótica*. Barcelona: G. Gili.
- GÁT, József. (1980). *The Technique of Piano Playing*. Londres: Collet's.
- GAUR, Albertine. (1990). *Historia de la escritura*. Madrid: Pirámide / Fundación Germán S. Ruipérez.
- GELB, I.J. (1976). *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza Editorial.
- GENETTE, Gerard. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GILI GAYA, Samuel. (1971). *Elementos de fonética general*. Madrid: Gredos.
- GOELB, Werner. (2001). “Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact?” *Journal of the Acoustical Society of America*, 110, pp. 563-572.
- GOEBL, Werner, FLOSSMAN, Sebastián y WIDMER, Gerhard. (2009). “Computational investigations into between-hand synchronization in piano playing: Magaloff's complete Chopin”. <http://smcnetwork.org> (consulta: 22/01/2011).

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. (1999). *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GOODMAN, Nelson. [1968](1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- GREIMAS, Algirdas J, y COURTÉS, Joseph. [1979](1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GRICE, Herbert Paul. (1957). “Significado”. En Luis M. Valdés (1991).
- GRICE, Herbert Paul. (1968). “Las intenciones y el significado del hablante”. En Luis M. Valdés (1991).
- GRICE, Herbert Paul. (1975). “Lógica y conversación”. En Luis M. Valdés (1991).
- GROUPE μ . (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Ed. du Seuil.
- GUTIERREZ, Salvador, e IGLESIAS, Manuel. (1984). “Sobre el principio de articulación en Lingüística”. *Contextos* II/3, pp. 67-79.
- HARNONCOURT, Nikolaus. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- HERNÁNDEZ TERRÉS, José Miguel. (2001). “Nuevas reflexiones en torno a la elipsis. La llamada elipsis de los argumentos”. *Revista de Investigación Lingüística* nº 1 vol. IV, pp. 81-96.
- HJELMSLEV, Louis. [1943](1971) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, Louis. [1959](1972). *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, Louis. (1968). *El lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HODGES, Wilfrid. (2007). “La geometría de la música”. *Quodlibet* 39, pp. 68-95.
- HOFSTADTER, Douglas H. (1992). *Gödel, Escher y Bach, un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets.
- HOFSTADTER, Douglas H. (2008). *Yo soy un extraño bucle*. Barcelona: Tusquets.
- HOPPIN, Richard H. [1978](2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- HOWAT, Roy. (1996). “¿Qué interpretamos?”, en *Quodlibet* 6, pp. 3-25.
- JAKOBSON, Roman. [1965](1988). “Charles Sanders Peirce y la búsqueda de la esencia de la lengua”, en *Obras selectas*, I. Madrid: Gredos, pp. 113-124.
- JAKOBSON, Roman. [1977](1988). “Algunas precisiones en torno a Peirce, pionero de la lingüística”, en *Obras selectas*, I, Madrid, Gredos, pp.125-130.

- JAKOBSON, Roman, y HALLE, Morris. (1967)[1956]. *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva.
- JOFRÉ i FRADERA, Josep. (2003). *El lenguaje musical*. Barcelona: Robinbook.
- JULIO, M^a Teresa y MUÑOZ, Ricardo. (1998). *Textos clásicos de Pragmática*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- KAEMPER, Gerd. (1968). *Techniques pianistiques. L'évolution de la technologie pianistique*. Paris: A. Leduc.
- KARKOSCHKA, Erhard. (1972). *Notation in New Music*. Viena: Universal Edition.
- KELLER, Hermann. [1965](1972). *Le clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach*. Paris: Bordas.
- KERBRAT – ORECCHIONI, Catherine. (1977). *La connotation*. Lyon: Presses Universitaires.
- KIVY, Peter. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós.
- KÖHLER, Wolfrang. [1947](1972). *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- KÜHN, Clemens. [1989](1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LASSFOLK, Kai. (2004). *Music Notation as Objets. An Object-Oriented Analysis of the Common Western Music Notation System*. Acta Semiotica Fennica XIX. Universidad de Helsinki.
- LEVAILLANT, Denis. (1990). *El piano*. Barcelona: Labor.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1993). *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon.
- LEVIN, Samuel R. (1976). “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. En Mayoral (1987), pp. 59-82.
- LICHTE, Werner. (1941). “Attributes of complex tones”. *Journal of Experimental Psychology* 28, pp. 455-480.
- LONDON, Justin. (2005). “Actos de habla musicales y lingüísticos”. *Quodlibet* 33, pp. 68-93.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. (1974). *Introducción a la Lingüística Generativa*. Madrid: Ediciones Alcalá.

- LOTMAN, Iuri. [1970](1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LLEDO, Emilio. (1992). *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- MALBRÁN, Silvia. (2007). *El oído de la mente. Teoría musical y cognición*. Madrid: Akal.
- MALMBERG, Bertil. (1977). *Teoría de los signos*. Madrid: Siglo XXI.
- MARIN, Louis. [1971](1978). *Estudios semiológicos: la lectura de la imagen*. Madrid: A. Corazón, ed.
- MARTINET, André. (1978). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ, José A. “Para (re)leer a Hjelmslev”. *Contextos*, 1 pp. 39-57.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, Emilio. (1993). “La percepción categorial de /bp/ en español basada en las diferencias de duración”. *Estudios de Fonética experimental* 5, pp. 223-239.
- MARTÍNEZ GUZMÁN, V. (1992). “J. R. Searle: de los actos de habla a la intencionalidad. Una valoración fenomenologolingüística”. *Revista de Filosofía* 5 (7): 67-97.
- MARTY, Jean-Pierre. (1996). “Las indicaciones de tempo en Mozart y los problemas de la interpretación”. *Quodlibet* nº 4, pp. 3-22.
- MATRAS, Jean-Jacques. (1986). *El sonido*. Barcelona: Orbis.
- MATTHEWS, Denis (ed.). (1986). *La música para teclado*. Madrid: Taurus.
- MAYOR, Juan y PINILLOS, José L. (1991). *Comunicación y lenguaje* (vol. VI del *Tratado de psicología general*). Madrid: Alhambra Universidad.
- MAYORAL, J. Antonio (ed.). (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- MEJRI, Salah. (2003). *Le fijement lexical*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- MICHELS, Ulrich. (1999). *Atlas de música I y II*. Madrid: Alianza.
- MORRIS, Charles. [1938](1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- MORRIS, Charles. [1946](1962). *Signos, lenguaje y conducta*. B. Aires: Losada.
- MOUNIN, Georges. (1969). *Claves para la Lingüística*. Barcelona: Anagrama.

- MOUNIN, Georges. (1972). *Introducción a la Semiología*. Barcelona: Anagrama.
- MUKAROVSKY, Jan. [1975](1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: G. Gili.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. (1982). *Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC (Publicaciones de la *Revista de Filología Española* nº III).
- NETTHEIM, Nigel. (2010). “A Musical Microscope Applied to the piano Playing of Vladimir de Pachmann”. <http://nettheim.com> (consulta: 28/08/2011).
- OHMANN, Richard. (1971). “Los actos de habla y la definición de Literatura”. En Mayoral (1987). pp. 11-34.
- OHMANN, Richard. (1972). “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”. En Mayoral (1987), pp. 35-58.
- OLAZABAL, Tirso de. (1954). *Acústica musical y organología*. Buenos Aires: Ricordi.
- ORTEGA, Rafael. (1998). *La música para piano*. Madrid: Acento Editorial.
- PARNCUTT, Robert. (1994). “A Perceptual Model of Pulse salience and Metrical Accent in Musical Rhythms”, *Music perception* 11, vol. 4, pp. 409-464.
- PARNCUTT, Robert y DRAKE, C. (2001). “Rhythm”. En Sadie (ed.), vol. 20.
- PARNCUTT, Robert y TROUP, Malcom. (2003). “El piano”. En *Quodlibet* nº 27, pp. 48-69.
- PAZ GAGO, José M^a. (1984). “El tipo de acto de habla que constituye el poema (Pragmática del texto poético-lírico)”. En *Investigaciones Semióticas I* (Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid: CSIC, 1986, pp. 421-428.
- PEIRCE, Charles S. “El icono, el índice y el símbolo”. *Collected Papers* 2.274-308 (traducción de Sara Barrena). En <http://www.unav.es/gep/> (consulta: 03/04/2008).
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor.
- PETITOT, Jean. (1985). *Les catastrophes de la parole. De Roman Jakobson à René Thom*. Paris: Maloine.
- PORTOLÉS, José. (1994). “Pertinencia y pragmática”. *Revista de Occidente* nº 154, p. 55-66.
- PORTOLÉS, José. “Algunos comentarios sobre la teoría de la pertinencia”. *Pragmalingüística* (2), pp. 407-432.

- PRIETO, Luís J. (1966). *Messages et signaux*. París: PUF.
- PRIETO, Luís J. [1975](1977a). *Pertinencia y práctica. Ensayo de Semiología*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PRIETO, Luís J. [1975](1977b). *Estudios de lingüística y semiología generales*. México: Nueva Imagen.
- QUINE, Willard. [1959]. “Significado y traducción”. En Valdés Villanueva (2005), pp. 268-291.
- RABOSI, Eduardo. (1972). “Locuciones e ilocuciones: Searle y Austin”. *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, vol. 6, nº 18 (septiembre), pp. 3-41.
- RECANATI, François. (1979). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la Pragmática*. Buenos Aires: Hachette.
- RECANATI, François. (2004). *Literal meaning*. Cambridge U.P.
- RENARD, Emilio. (2006). “¿Tiempo fuerte o tiempo referencial? Un enfoque psicológico-referencial de la métrica musical”. En *Quodlibet* nº 35, pp. 59-62.
- REPP, Bruno. (1996). “Patterns of note onsets and asynchronies in expressive piano performance”. *Journal of the Acoustical Society of America* 100 (6), pp. 3917- 32.
- REPP, Bruno. (1998). “A microcosmos of musical expression. I. Quantitative analysis of pianist’ timing in the initial measures of Chopin’s Etude in E major”. *Journal of the Acoustical Society of America* 105 (3).
- REYES, Graciela. (1994). *La Pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- RICHAUDEAU, François. (1987). *La legibilidad: investigaciones actuales*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- RICOEUR, Paul. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Europa.
- ROJO, G. (1982). “En torno al concepto de articulación”. *VERBA* 9, pp. 5-40.
- ROSEN, Charles. (1972). “Bach y Haendel”, en Matthews (1986), pp. 62-95.
- ROSEN, Charles. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.
- ROSEN, Charles. (2005a). *El piano: notas y vivencias*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROSEN, Charles. (2005b). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza.
- ROSENBLUM, Sandra P. (1994). “Tempo rubato. La utilización del rubato en la

- música de los siglos XVIII a XX”. *Quodlibet* nº 19 (2001), pp. 26-43.
- ROWLAND, David. (1994).”Chopin’s tempo rubato in context”. En *Chopin’s Studies 2*, Jim Samson (ed.), Cambridge: C. U. P., pp.199-213.
- RUIZ, Elisa. (1992). *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Pirámide / Fundación Germán S. Ruipérez.
- RUNNQUIST, Elin y NUBIOLA, Jaime. (2006). “Influencia de C. S. Peirce en la teoría lingüística de R. Jakobson: del estructuralismo hacia la pragmática”. XXXVI Simposio de la Sociedad Española de Lingüística. En <http://www.unav.es/gep/> (consulta: 30/03/2011).
- RUWET, Nicolas. (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SADIE, Stanley (ed). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. N. York.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1979). *Curso de Lingüística General*. B. Aires: Losada.
- SCHAEFFER, Pierre (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- SCHIEBEN-LANGE, Brigitte. [1975](1987). *Pragmática lingüística*. Madrid: Gredos.
- SEARLE, John R. (1965). “¿Qué es un acto de habla?” En Valdés (1991), pp. 431-447.
- SEARLE, John R. [1969](1994). *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- SEARLE, John R. (1975). “Una taxonomía de los actos ilocucionarios”. En Luis M. Valdés (1991), pp. 448-474.
- SEARLE, John R. [1983](1992). *Intencionalidad: Un ensayo en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos.
- SEBEOK, Thomas A. [1994](1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- SLOBODA, John. (2005). *Exploring the musical mind*. New York: Oxford U.P.
- SOLÉ, Ricard V. y otros. “Lenguaje, redes y evolución”. *Investigación y Ciencia*, mayo de 2013.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre. [1986](1994). *La relevancia*. Madrid: Visor.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre. (1987). “Resumen de *Relevance: Communication and Cognition*”, en Valdés Villanueva (1991), pp. 669-703.

- STRAWINSKY, Igor. (1977). *Poética Musical*. Madrid: Taurus.
- TARUSKIN, Richard. (1984). "The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing". *Early Music* XII, nº 1, pp. 3-12.
- TÉLLEZ, José L. (1981). *Para acercarse a la música*. Barcelona: Salvat.
- TÉLLEZ, José L. (2010). "Apuntes para una visión lingüística de la música". *Quodlibet* 46, pp. 15-34.
- TRANCHEFORT, François - René. (1990). *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus Humanidades.
- TREITLER, Leo. (1982). "The Early History of Music Writing in the West". *Journal of the American Musicological Society* 35 (2), pp. 237-279.
- TREITLER, Leo. (1984). "Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing". *Early Music History* 4, pp. 135-208.
- TREITLER, Leo. (1997). "¿Qué obstáculos deben superarse, si se da el caso de que queramos hablar de significado en las artes musicales?", en *Quodlibet* nº 7, pp. 32-55.
- VALDÉS VILLANUEVA, Luis M. (editor). (2005). *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos.
- VAN DIJK, Teun A. (1977). "Pragmática de la comunicación literaria". En Mayoral (1987).
- VAN DIJK, Teun A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: S. XXI
- VAN DIJK, Teun A. (1995). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- WEINREICH, Gabriel. (1979). "Vibraciones acopladas de las cuerdas del piano". *Investigación y Ciencia* nº 30.
- WILLIAMS, Peter. (1993). "Two case studies in performance practice and the details of notation". *Early Music*, Vol. XXI nº 4, pp. 613-22.
- WILSON, Deirdre, y SPERBER, Dan. (1981). "Sobre la teoría de la conversación de Grice", en Julio y Muñoz (comps), pp. 145-172.
- WIRTH, Uwe. *El razonamiento abductivo en la interpretación según Peirce y Davidson*. <http://www.unav.es/gep/> (consulta: 17/07/2010).
- ZAMACOIS, Joaquín. (1945). *Teoría de la música* (2 vol.). Barcelona: Labor.
- ZNEPOLSKI, Ivailo. (1994). "L'obsession des frontières dans la sémiotique ». *Versus* 67, pp. 3-34.