

El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez.

Rafael Saavedra

Resumen

La presencia de la figura del intérprete como un intermediador entre la creación y el auditorio, hace de este arte un particular proceso, si se compara la música con la pintura, la escultura o la poesía. En el presente trabajo se desarrolla un enfoque semiótico, a partir del modelo musical tripartito de Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez. Uno de los elementos de dicho modelo tripartito lo representa el intérprete musical (instrumentista, cantante, director de coros, director de orquestas). Es precisamente a partir de éste último, que se origina una profunda controversia para tratar de definir el rol semiótico de este personaje.

Palabras claves: Semiótica de la música, poiesis, estesis, interpretación musical, lenguaje musical.

The dilemma of musical interpretation: a semiotic reflection according to the tripartite model by Molino and Nattiez.

Rafael Saavedra

Abstract

The role of the musical performer as mediator between creation and audience makes music to be transformed into a very characteristic process, if you compared it with painting, sculpture or poetry. The present paper is developed from a semiotic perspective, according to the musical tripartite model by Jean Molino and Jean-Jacques Nattiez. One of the elements of this tripartite model is represented by the musical performer (instrumentalist, singer, choir leader, conductor). The latter origins a lively controversy trying to define the role played by this character in the semiotic string of communication.

Key-words: Semiology of music, poiesis, esthesis, musical interpretation, musical language.

El logro del placer estético se lleva a cabo en la música de una manera peculiar, si se compara con otras esferas del universo artístico. En la poesía o la pintura, el artista creador interactúa directamente con el público receptor del mensaje estético. Su obra, plasmada en el papel o lienzo (prácticamente, único punto que lo separa del público), es difundida entre las diferentes generaciones en el transcurso del tiempo. Esta afirmación relativa a la confluencia de actores (los que hacen ver y escuchar) y público (los que han aceptado ver y escuchar) propia de la artes escénicas, no incluye elementos circunstanciales relacionados con las maquinarias de producción de los eventos artísticos (editores, distribuidores, curadores, etc.).

En el caso musical, el artista creador (el compositor) requiere, por lo general, de un intermediario para llegar al auditorio. Ese intermediario es el intérprete. Este último recoge la idea original del compositor y realiza una única y temporal versión de esa idea al momento de transmitirla al público. De tal manera que el auditorio percibirá cada vez una versión nueva e irreplicable de la idea original del compositor.

Este fenómeno excluiría – en principio – a la grabación fonográfica, videográfica, a la música electroacústica, entre otros. En el sentido “clásico” de intérprete musical, se destacarían los instrumentistas, los cantantes, los directores de coro y los directores de orquesta.

Para comenzar el recorrido de reflexiones es bueno exponer algunos conceptos. Según Eggebrecht (1967: 408-409), existen dos tipos de interpretación musical; por una parte, la acepción teórica, en la cual una obra musical es analizada y cuyas apreciaciones son expresadas en verbalizaciones o escrituras. Ello presupone la traducción que va de la idea del sentido simbolizado por la notación musical o del sentido manifestado a través del sonido, hasta las palabras. Esta expresión oral o escrita sobre la música constituye una transformación de un medio del pensamiento a otro. En pocas palabras, es el trabajo musicológico mediante el análisis a partir de la observación de la partitura o de la audición de una obra.

Por otra parte, existe la acepción artística de la interpretación como una realización posterior a la creación. Esta realización es llevada a cabo por los instrumentistas, cantantes, directores de coros, directores de orquesta, entre otros. Estos forman parte de un proceso de transformación de un lenguaje de símbolos (partitura) a un lenguaje sonoro (ejecución o interpretación musical). Dicho proceso de traducción de lenguajes y de análisis de símbolos es estudiado ampliamente por los investigadores desde diferentes áreas del saber.

Waltershausen (1966: 112-113) analiza el proceso musical que va del compositor al intérprete. El compositor crea con una manifestación sensible de la idea, pero la expresa en forma de símbolos. En consecuencia, la escritura de la obra se convierte en letra muerta. Waltershausen afirma que esta manifestación existe en condiciones de libertad ilimitada de interpretación y que ante ello, el creador modela la idea en signos que constituyen una convención suprapersonal.

Es en ese momento cuando el intérprete entra en acción; la experiencia humana transforma los símbolos en música viva, tomando en cuenta que este no parte de la materia bruta, sino de la obra ya formada. Según Waltershausen, la interpretación, lejos de presentarse como un dogma, se manifiesta como un organismo viviente y cambiante.

Jean-Jacques Nattiez, en su trabajo *Musicología general y semiología* (1987), habla de un principio tripartito de la música, el cual representa el resultado de un proceso complejo de creación que abarca desde la forma y el contenido de la obra, hasta la recepción y reconstrucción del mensaje. Este trabajo es precedido por otro igualmente suyo: *Fundamentos de una semiología de la música* (1975), publicado quince años antes, en el cual, Nattiez observa el proceso de análisis musical según los modelos de la lingüística estructural. Además, él adopta las ideas del modelo semiológico tripartito de Molino (1975) aparecido en el mismo año que los “fundamentos”.

En el marco del análisis de los objetos musicales, Nattiez presenta tres niveles: el poético, el estésico y el neutro o inmanente. El poético se refiere a los procesos de creación de la obra. Esto incluye las intenciones del compositor, sus inspiraciones, sus formas de construcción, sus esquemas mentales, sus influencias, sus experiencias hasta la cristalización de sus ideas.

La estésis está ligada a la percepción de la realidad sonora material y a las conductas perceptivas en una población de auditorios. Haciendo una relación entre los diferentes procesos, Nattiez sostiene que los niveles poéticos y estésicos no se corresponden necesariamente (1987: 38-39).

El nivel neutro o inmanente incluye el objeto mismo, desprovisto de todo sentido tanto poético, como estético. Olivier Lartillot (2002) describe el nivel neutro afirmando que la actividad creadora – la poética – se cristaliza en un objeto concreto – la partitura o la obra electroacústica – la cual define el nivel neutro de la obra y se coloca a disposición de la recepción estética del auditorio (ibid, 143).

Lartillot aborda la idea del polo neutro, de acuerdo al concepto de la tripartición de Nattiez y Molino. El sostiene que el nivel neutro es objetivado, no solamente por la partitura, sino también por la grabación de audio o video. Pero regresando a la partitura, en el caso de la música compuesta por escrito, es desde ese elemento que aparece el intérprete en la cadena de comunicación musical.

Nótese que justamente a partir del momento en que aparece el intérprete en dicha cadena, se inicia una controvertida discusión de especialistas para tratar de definir el rol semiótico de este personaje. En el mundo de la poesía, la perspectiva tripartita queda perfectamente clara: el poeta se presenta como el actor poético, el papel escrito por éste, como el nivel neutro y el lector del poema, como la parte estética de la cadena semiótica. Los eslabones pintor-lienzo-observador constituirían de igual forma y en el mismo orden dicha cadena en el campo de la pintura. Pero la presencia del intermediario entre el creador artista y el público en el caso de la música, complica la cosa.

De allí la gran interrogante: ¿Dónde ubicar al intérprete (instrumentista, cantante, director) dentro de la cadena tripartita de Molino? ¿En el nivel neutro? ¿En el estético? ¿O quizás en el poético? Por otra parte: ¿Cómo se produce en la música este proceso de traducción del sentido escrito a la realización sonora?

Si se empieza con esta última interrogante, habría que citar nuevamente a Eggebrecht (1967: 408-409), el cual establece la diferencia entre interpretación y ejecución musical. Esta última, es característica de las épocas antiguas donde la realización del sonido se encontraba más cerca de la ejecución que de la interpretación. Tal es el caso de la ejecución de los preceptos del organum, así como de la escritura en el marco de ciertas prácticas musicales, como el Basso Continuo que poseía una tradición, una costumbre y reglas que se consolidaban a través de la acción. Igualmente, según Eggebrecht, durante el siglo XX, diversos movimientos estilísticos musicales han hecho que la realización del sonido no se establezca sobre el principio de la interpretación por motivos diversos, tales como:

- La tecnología de reproducción en las grabaciones fonográficas ha fijado una versión “auténtica”
- El diagrama sugestivo de la música aleatoria ha llevado a la escogencia de la realización
- La música electrónica y la música concreta han interrumpido el proceso de interpretación

Segun Eggebrecht, es a partir del siglo XVIII que el término “interpretación” asume su uso de una manera más amplia, en un esfuerzo donde el compositor, con el fin de respetar la originalidad de su pensamiento musical, intenta reducir la distancia entre la escritura y la realización sonora. Esta tendencia a la reducción de la distancia creación-realización sonora, es el producto de la gran libertad potencial que tiene el intérprete al momento de escoger su versión musical. En este caso, el carácter de la pieza tocada (o cantada, o dirigida) y el carácter de la intención del compositor adquieren un nivel elevado de correspondencia (Koch, 1802; citado en Eggebrecht, 1967).

En consecuencia, el desarrollo de la subjetividad de las obras ha hecho que se aumente la utilización de las palabras escritas explicativas, así como el empleo de abreviaciones y signos en la partitura, en particular a partir del siglo XX. Este fenómeno de evolución de la interpretación musical ha sido estudiado de acuerdo con la expresión de “discurso musical viviente¹” y sistemáticamente analizado por Riemann (1990).

La cuestión de la temporalidad de la creación y su influencia en la interpretación actual es abordada por Pascal Terrien (2008). Desde su punto de vista, cuando se trata de una obra perteneciente a un patrimonio históricamente alejado, donde muchos de los indicios musicales han desaparecido parcialmente desde hace tiempo, es difícil declarar como “verdadera” una determinada interpretación, más que otra (Ibid, 145).

Por otra parte – continua Terrien – en la música contemporánea y con el aporte de nuevas tecnologías, la interpretación se encuentra modificada en una escala aun más significativa que en el repertorio “clásico”. En el caso de las partituras gráficas – por ejemplo la de los compositores de la Escuela de Nueva York – la interpretación puede ser radicalmente diferente en cada concierto. La misma obra puede ser interpretada por un músico solo o por un grupo de músicos. El estatus del intérprete es cuestionado dentro de su relación con la música. A este se le pide crear nuevos modos de relaciones vocales o instrumentales a partir de los indicios escritos que le fueron proporcionados.

Según Terrien (2008), en este caso descrito, el intérprete se convierte en compositor por vía de delegación. La subjetividad del intérprete es total e induce a la subjetividad del auditorio a veces en detrimento de la esencia misma de la obra. La imagen acústica de la obra – continúa – desaparece a merced de una interpretación subjetiva (Ibid, 144-147).

Según Eggebrecht (1967: 408), en el intervalo entre la imagen de notas y su sonorización, se sitúan varias condiciones intelectuales del intérprete, tales como la historia de la interpretación, la concepción, la subjetividad y la calidad. Este proceso analítico se vuelve determinante en la individualización del intérprete.

Esta realidad compleja del mediador, acentúa el carácter dialéctico del intérprete. Por una parte, se puede aseverar que la relación del éste último con la obra, fundamentado sobre la base del saber y del saber-hacer, modifica la naturaleza de la música. En este contexto, Terrien afirma que la fiabilidad del intérprete – como mediador necesario entre el compositor y el auditorio – es cuestionado en la medida en que éste lleve una relación de dimensión intra e interpersonal con la

¹ „lebendigen Vortrags“.

obra. El compositor busca la notación susceptible de ser más fidedigna a su deseo interior, mientras que el intérprete se aprovechará de su hiper-especialización para reivindicar una autonomía frente a la obra, escribe Tiffon (2002).

En todo caso, el fin de este proceso analítico y comunicacional es el de acercar lo más posible la idea original del compositor al intérprete. Milstein (1938: 11) habla del estilo del compositor y del estilo del intérprete, que buscan coexistir en equilibrio. Él desarrolla la idea del estilo como punto central del saber en la interpretación musical. Según este autor, la interpretación es un fenómeno cercano al concepto de la creación y por lo tanto, asociado a la libertad; el intérprete puede matar a la obra o puede colmarla de vida (Ibid, 5), o – retomando las palabras de Pascal Terrien – el intérprete puede llenar un vacío dejado por el silencio del papel (2008: 144).

Milstein presenta ciertas cualidades del proceso de interpretación en los músicos:

- El campo de las competencias específicas de la especialidad (instrumentistas, cantantes, directores de coros, directores de orquesta)
- La claridad
- La capacidad de comprensión
- La imaginación

Él establece igualmente una relación entre la acción de transmitir y la comprensión de la obra a transmitir. Además Jean-Claude Risset (1985; citado en Terrien, 2008) afirma que la partitura juega de igual manera, aunque en menor escala, un papel estésico antes de volver a ser poético (Ibid, 145).

De tal forma, el intérprete se sitúa también en un plan mediador entre la música que él concibe y el medio físico del cual se vale para materializar la idea del compositor. Este medio físico está representado por el instrumento musical, la voz humana, la orquesta, el coro, entre otros. Tomando en cuenta la posición mediadora del intérprete, el cual se sitúa entre el compositor y el auditorio y, al mismo tiempo, entre su concepción musical y el medio material, se obtendría un principio geométrico, donde la disposición simétrica de las partes en espejo forma un eje (el intérprete) en la cadena de traducción del sentido escrito al sentido sonoro:

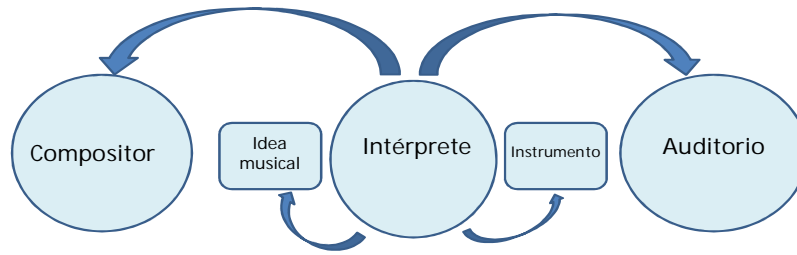


Fig. 1. El intérprete como eje de las partes en forma de espejo

Neuhaus (1958: 18) habla de una tríada dialéctica existente en el intérprete. En primer lugar, la tesis, representada por la música: ella vive en nuestro interior, en nuestro espíritu, ella es parte de nuestro conocimiento, de nuestros sentimientos, de nuestra imaginación. En segundo lugar, la antítesis, la cual es representada por el instrumento: él vive fuera de nosotros, él forma parte de nuestro mundo exterior, objetivo. A él hay que conocerlo, hay que dominarlo. En tercer lugar, la síntesis, que es la interpretación. Ella subordina el instrumento a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad creadora. Dicha tríada podría organizarse de la siguiente forma:

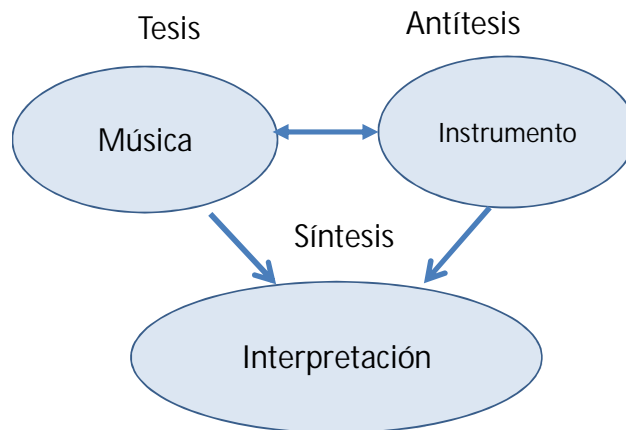


Fig. 2. Tríada dialéctica de la interpretación musical según Neuhaus

Este rol multifacético del intérprete, muestra la relación entre la acción de transmitir y la comprensión de la obra a transmitir, sostenida por Milstein, así como la función estética del nivel “neutro” antes de ser nuevamente poético, según Risset. Se trata del rol perceptivo, analítico y re-

creador del intérprete. En pocas palabras, y en concordancia con Pascal Terrien (2008: 145), ese nivel “neutro”, que representa la interpretación, parece no ser tan neutro.

Es importante observar la dinámica funcional que se suscita a todo lo largo de la cadena en el proceso musical creación-percepción. Osmond-Smith (1989) sostiene que la actividad de componer implica una buena parte de pura audición, es decir, de pura “estésica”. Este trabajo de creación supone un resultado “neutro” representado por la partitura o su equivalente.

En lo referente al auditorio, la cuestión estésica se vuelve aquí igualmente compleja. Osmond-Smith presenta un ejemplo de contexto que pudiera producirse tanto en un concierto de rock, como en un concierto del Ensemble Intercontemporain. Si a alguien del público no le agrada lo que está escuchando – dice Osmond-Smith – él puede irse y tratar de escribir algo mejor. El autor superpone esta situación a la del público medio que escucha una sinfonía “clásica”, considerándose como un tabú el hecho de componer en el estilo de Mozart, Beethoven o Mahler.

En el primer caso, este auditorio escucha “competitivamente” su percepción “estésica”, estando constantemente bajo la influencia de los destellos “poiéticos”. Esta experiencia “parapoiética” – continúa Osmond-Smith – constituye el aspecto positivo del análisis sintáctico, ya que ello permite una audición crítica que abre caminos alternativos no transitados (Ibid, 144). Según ese caso y en el mismo sentido comunicacional, esta persona pasa del rol de público al rol de compositor, tal y como lo afirma Nattiez (1989: 153) en su “respuesta a David Osmond-Smith” y agrega que es lo que realizan todos los compositores del mundo constantemente, reenviando ese resultado estésico al primer proceso poiético de la cadena, la cual se convierte en un verdadero ciclo.

Ese puente, donde se unen el fin de la cadena (el público) y el proceso poiético inicial (el compositor), el cual establece una comunicación en un sentido y en sentido inverso, posee también sus matices. Osmond-Smith establece un criterio de comunicación, donde el auditorio no percibe y no comprende siempre lo que el compositor quiere “expresar”.

Él da como ejemplo, la persona que no tiene competencias en un vasto campo de músicas no occidentales. El autor afirma que esta persona es a veces incapaz de seguir lo que el compositor/improvisador busca “expresar”. Pero esto no impide que ese espectador busque su propia respuesta. Según Osmond-Smith, nosotros seguimos escuchando incansablemente a las grandes obras porque somos capaces de hacer proliferar “significados” en todos los sentidos. No hay razón para creer que todos esos significados hayan sido pensados por el compositor (Ibid, 145).

En resumen, Nattiez (1975), haciendo énfasis en la complejidad de la comunicación musical, asegura que la tripartición está caracterizada por la presencia de elementos poiéticos en lo estésico y viceversa. Es evidente – continúa – que desde el lado poiético, el compositor toma en cuenta el efecto sonoro de su música y – por ende – se convierte en el primer espectador de sus propias obras. Cuando se observa el momento poiético, no debe nunca descuidarse los fenómenos de percepción interior (Ibid, 408-409).

Hasta el momento, se ha transitado someramente por la observación del proceso de traducción del sentido escrito a la realización sonora. Pero las cuestiones inherentes al nivel y al rol que ocupa el intérprete en la tripartición semiótica, queda aún pendiente.

Osmond-Smith (1989: 143), haciendo un análisis crítico al modelo tripartito de Nattiez, asegura que dicho modelo posiblemente se adapta bastante bien a la poesía o a la pintura, pero parece subestimar el trabajo del intérprete. Por su parte, Nattiez (1989: 153) le responde afirmando que en su trabajo de 1975 se establece que si se concibe a la obra como una entidad de relaciones determinadas en la partitura, lo estésico comienza en el momento en que el ejecutante interpreta la obra. Si por el contrario, se concibe que la obra no está completamente producida hasta tanto ella no haya sido tocada [cantada, dirigida], lo poético se prolonga hasta su sonorización.

Terrien sostiene que la interpretación o ejecución, herramienta intermediaria necesaria entre el compositor y el auditorio en el marco de un espectáculo viviente, pertenece también al nivel neutro (2008: 145). Sin embargo, esta pertenencia parece no ser del todo clara, según las reflexiones realizadas por otros autores.

Savouret (2002) realiza un recorrido comparativo entre la situación de un observador frente a un objeto visual (pintura o escultura, por ejemplo) y la situación de un escucha frente a un objeto sonoro en plena actividad musical (interpretación de una partitura, por ejemplo). El primero observa un objeto fijo y estable. El observador es la presencia viva en la situación dada. Él es, en cierta medida, el intérprete temporal de ese objeto. Puede ir y venir (o bien rodear) al objeto en cuestión, dejar de observarlo, retomarlo, etc. Posee un gran margen de maniobra en relación con la representación visual.

El tiempo presente de la situación está directamente ligado al observador. Él tiene el dominio y – de alguna manera – la materia visual ignora su propio tiempo. El pintor fija a través de trazos sus sensaciones momentáneas. Es el momento presente vivido por el artista, pero en términos de la situación que vive el observador, se debe hablar de un anterior momento presente.

En el caso de la música, continúa Savouret, delante de la partitura, es el intérprete la primera presencia interpretante de la situación. El escucha no es más que la segunda presencia viva de la situación. Su margen de maniobra es más débil que la del observador, ya que el escucha se encuentra en cierto grado a la merced del intérprete: en menor grado, si la partitura obsesiona a este último; en mayor grado, si el intérprete es objeto de halago por parte del escucha (Ibid, 12).

El compositor fija también sus sensaciones momentáneas, pero no por medio de los trazos que representan directamente sus sensaciones, sino por medio de una escritura codificada – la cual Savouret llama “causas” –, un lenguaje de símbolos intermediarios: la partitura. Savouret afirma que el compositor fija sus causas operacionales y suficientemente significativas, permitiendo con ello reencontrar posteriormente los trazos del momento presente vivido. En tal situación, la representación particular del mundo audible del compositor, el cual se efectuará en tiempo diferido, ya no será de la misma naturaleza, debido a que solo las causas han sido fijadas definitivamente. Según Savouret, en este contexto no se puede hablar de fijación de trazos de un momento presente, ya que el verdadero momento presente vivido por el escucha, es la interpretación realizada por un instrumentista [cantante o director] a partir de las causas fijadas.

Es así como Savouret coloca al intérprete del lado estético, de la misma forma como lo hace con el escucha. Él concibe el proceso receptivo en dos etapas: la primera presencia interpretante, es decir, el intérprete; y la segunda presencia viva representada por el escucha. Si se compara la situación del observador con la situación musical, se obtendría más correspondencia entre este primero y el intérprete, que entre el observador y el escucha.

Situación del observador en relación con el objeto visual	Situación musical en relación con el objeto sonoro
1. El observador es el intérprete temporal principal	1. El intérprete es la primera presencia interpretante
-----	2. El escucha es la segunda presencia viva de la situación
1. El observador puede manipular el objeto, dejar de observarlo, retomararlo	1. El intérprete puede manipula la partitura, dejarla de mirar, retomararla
-----	2. El escucha esta en cierto grado a la merced del intérprete. El tiene un margen débil de maniobra en relación a la representación propuesta
1. El tiempo presente de la situación está directamente ligada al observador	1. El tiempo presente de la situación está – en cierta medida – ligada al intérprete en relación con la partitura que él recibe
-----	2. La representación particular del mundo audible del compositor, el cual se realiza en tiempo diferido, no será más de la misma naturaleza, ya que solo las causas han sido fijadas definitivamente por el intérprete

Si se plantean en una estructura esquemática los elementos y los procesos de la comunicación abordados por Savouret, se obtendrá:

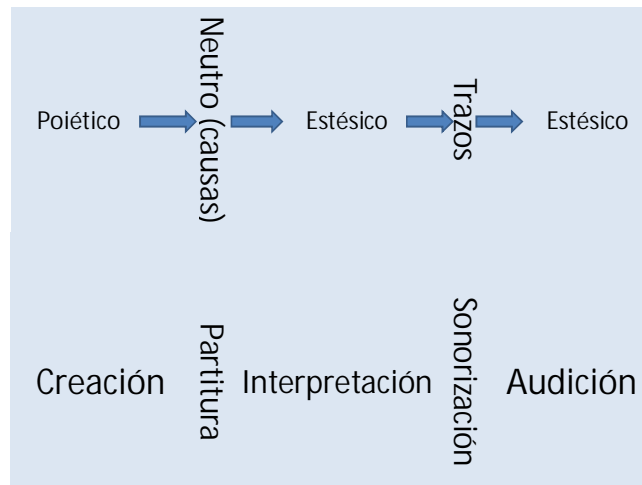


Fig. 3. Interpretación esquemática de la comunicación musical según Savouret

El carácter complejo de la dinámica funcional en la cadena de comunicación musical se acentúa cuando se estudia el caso del intérprete. Por ejemplo, el papel creador que juega el intérprete está descrito por Osmond-Smith (1989): el establece que en su sonorización de la obra, el intérprete realiza un trabajo “poiético” complementario donde adiciona lo que la partitura no puede indicar, pero lo hace sobre la base de una respuesta “estésica” de lo que lee en la partitura (Ibid, 143).

Este trabajo de re-creación, adecuación y modelaje del discurso sonoro, presenta un problema particular relacionado al hecho de que la respuesta de una partitura descifrada por el intérprete y protegida en su oído interno, puede ser significativamente diferente a su experiencia auditiva. En todo caso – continúa Osmond-Smith – es frecuente que sea el intérprete el que determine a qué rasgos estructurales respondemos “estésicamente”.

En virtud de realizar un ejercicio de síntesis derivado de la sucesión de eventos y elementos estudiados en la comunicación tripartita de la semiótica, se podría concluir que:

1. La práctica de componer implica, en buena medida, un proceso estésico: el compositor es el primer escucha de sus propias obras
2. El intérprete cumple un trabajo poiético complementario, como resultado de una respuesta estésica de lo que lee en la partitura
3. Tanto el compositor, como el intérprete realizan – en diferentes grados – una actividad poiética
4. El trabajo poiético del compositor y del intérprete incide sobre las causas y los trazos materiales del proceso de comunicación musical, respectivamente

Estas reflexiones permiten organizar un triple proceso consistente en:

1. Un primer proceso poético (el compositor) que conduce a un primer resultado material: la partitura o su equivalente
2. Un segundo proceso complejo e integrado – la interpretación musical – que conlleva a un segundo resultado material: la sonorización, la cual se presenta única y temporal. Esta fase comprende múltiples etapas donde se realiza la traducción del lenguaje escrito al lenguaje oral. Ellas son:
 - a. Decodificación de los signos musicales
 - b. Análisis de las ideas creadas por el compositor
 - c. Preparación del evento sonoro
 - d. Realización de la sonorización
3. Un tercer proceso estético (el auditorio)

Independientemente del polo semiótico donde se sitúe el intérprete en la tripartición de Molino, ese músico efectúa un conjunto de tareas diversas y complejas: en primer lugar decodifica los signos dejados por el compositor, permitiendo lograr una interpretación individual, la cual busca, al mismo tiempo, una aproximación a las ideas originales del creador. Este proceso analítico determinará la arquitectura del montaje sonoro. Esta construcción musical requiere de una preparación (jornadas de trabajo, ensayos) cuyo resultado recibirá finalmente el auditorio.

El segundo proceso o nivel dista enormemente de ser neutral. En él confluyen las más diversas actividades. Más aún, trascendiendo la idea de un simple proceso monolítico, pareciera presentarse dentro de él dos elementos neutros: en primer término, la partitura y en segundo, la sonorización. El intérprete coexiste entre ellos: se sirve del primero (la partitura) para realizar la actividad contemplativa-interpretativa (función estética) y el segundo (la sonorización) es el resultado de su tarea re-creadora (función poética).

La controversia continuará. Se plantearán puntos de vista sobre diferentes ubicaciones y roles del intérprete en la cadena semiótica. Se pondrá en tela de juicio la eficacia de la tripartición semiótica para explicar el fenómeno del recorrido del proceso musical, desde que surge la idea creadora hasta que llega a la última butaca de la sala de conciertos. Lo que sí se ve claro, es que estas discusiones han sido, son y serán siempre enriquecedoras para el desarrollo de la cultura musical.

Mérida, Venezuela, diciembre 2013.

Fuentes consultadas:

Eggebrecht, H. (1967). Interpretation. En Wilibald Gurlitt (Ed), Riemann Musik Lexikon (pp. 408-409). Mainz: B. Schott's Söhne. Sachteil [tomo de conceptos].

Lartillot, O. (2002). Une appréciation de la créativité par induction du créé, Paris: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

Milstein, Y. (1938). Voprosy teorii i istorii ispolnitelstva. Moscú: Sovetskij kompozitor.

Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, Paris, 17 (1975), 37-62.

Nattiez, J-J. (1975). Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris: Union Générale d'Éditions.

Nattiez, J-J. (1987). Musicologie générale et sémiologie. Paris: C. Bourgois.

Nattiez, J-J. (1989). Réponse à David Osmond-Smith. En S. McAdams (Ed), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 151-156). Liège: Pierre Mardaga.

Neuhaus, H. (1958). Ob iskoustvie fortepiannoi igri. Moscú: Gosoudarstvennoe mouzykalnoe izdatelstvo.

Osmond-Smith, D. (1989). Entre la musique et le langage. En S. McAdams (Ed), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 137-148). Liège: Pierre Mardaga.

Riemann, H. (1990). *Geschichte der Musiktheorie im 9.-19. Jahrhundert*. Tercera edición. Nueva York: G. Olms Verlag.

Savouret, A. (2002). Électroacoustique et perspective phonoculturelle. En *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 1, p. 9-20, Recuperado el 16 de julio del 2012 :

<http://id.erudit.org/iderudit/902260ar>

Terrien, P. (2008). Entre poïétique et esthétique: cet autre, le « neutre ». En G. Krause (Ed.), *L'autre, création et médiation: actes du colloque international du Centre de Recherche sur les Conflits d'Interprétation (CERCI)* (pp. 137-148). Noviembre/diciembre 2006. Berna: Université de Nantes, Peter Lang.

Tiffon, V. (2002, diciembre). L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations: approche médiologique. En *Revue Déméter*, recuperado el 15 de julio del 2012: www.univ-lille3.fr/interpretation/tiffon.pdf.

Waltershausen, H. (1966). *El arte de la dirección orquestal*, traducción de la 2da. edición (aumentada) en alemán por Carlos Gerhard. México: Manuales Uteha.