

En búsqueda del significado musical: la interpretación semióticamente informada como alternativa al análisis formalista

In search of musical meaning: semiotically informed interpretation as an alternative to formalist analysis

Álvaro Sanz Fernández

Universidad de Granada

asanfer.music@gmail.com

Recibido 24/09/2025 Revisado 15/10/2025

Aceptado 15/10/2025 Publicado 31/10/2025

Resumen:

Históricamente, se ha sostenido sin ningún tipo de acritud que la música posee y es capaz de transmitir significado. De hecho, se ha llegado a concebir como el “lenguaje supremo” por innumerables artistas y filósofos del arte. Del mismo modo, se asume y entiende que es un arte que opera y se transmite en una dimensión metatextual (ajena a su texto, a la partitura) y temporal, esto es, que un estudio de sus propiedades meramente formales no es suficiente para acceder a este plano simbólico en el que se mueve. No obstante y pese a ello, la rama que históricamente ha pretendido abordar su estudio se ha mantenido en paradigmas formalistas que reducen su naturaleza simbólica y metatextual a sus propiedades inmanentes: el *formalismo*.

Este artículo pretende aportar una nueva visión del asunto, una suerte de nuevo paradigma para la concepción en tanto que *signo* del objeto musical: la Interpretación Semióticamente Informada (ISI). Con una fuerte base en semiótica (ya que el *lenguaje* musical se encuentra vivo en un ecosistema semiótico), hermenéutica (ya que tanto los *intérpretes* y teóricos musicales como su audiencia ejercen inferencias sobre tal objeto artístico) y la narratología (por concebir a la música como *lenguaje* con propiedades *simbólicas*), la ISI se postula como una alternativa a las aproximaciones tradicionales a la música y a su significado.

Sugerencias para citar este artículo,

Sanz Fernández, Álvaro (2025). En búsqueda del significado musical: la interpretación semióticamente informada como alternativa al análisis formalista. *Afluir* (Ordinario IX), págs. 61-75,
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.9.237>

SANZ FERNÁNDEZ, ÁLVARO (2025). En búsqueda del significado musical: la interpretación semióticamente informada como alternativa al análisis formalista. *Afluir* (Ordinario IX), octubre 2025, pp. 61-75,
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.9.237>

Abstract:

Historically, it has been widely accepted—without controversy—that music not only possesses meaning but is also capable of conveying it. Indeed, countless artists and philosophers of art have gone so far as to describe it as the “supreme language.” Similarly, it is generally understood that music operates and communicates within a metatextual (beyond its written form, the score) and temporal dimension. In other words, the mere study of its formal properties is insufficient to access the symbolic plane in which it unfolds. Nevertheless, the discipline that has traditionally sought to analyze music has largely remained within formalist paradigms, reducing its symbolic and metatextual nature to its immanent properties: formalism.

This article seeks to propose a new perspective on the matter—a sort of paradigm shift in conceiving the musical object as a sign: Semantically Informed Interpretation (SII). Drawing on semiotics (given that musical language exists within a semiotic ecosystem), hermeneutics (since performers, theorists, and audiences alike make interpretive inferences about the musical work), and narratology (by framing music as a language endowed with symbolic properties), SII positions itself as an alternative to traditional approaches to music and its meaning.

Palabras Clave: interpretación musical, semiótica musical, narratología musical, formalismo

Key words: musical interpretation, musical semiotics, musical narratology, formalism

Sugerencias para citar este artículo,

Sanz Fernández, Álvaro (2025). En búsqueda del significado musical: la interpretación semióticamente informada como alternativa al análisis formalista. Afluir (Ordinario IX), págs. 61-75, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.9.237>

SANZ FERNÁNDEZ, ÁLVARO (2025). En búsqueda del significado musical: la interpretación semióticamente informada como alternativa al análisis formalista. Afluir (Ordinario IX), octubre 2025, pp. 61-75, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.9.237>

Introducción

Problemática: brevísima revisión histórica

Hoy día, el debate que discute el origen del significado -artístico- está más abierto que nunca. Esto es, si el origen de tal significado se encuentra en el mismo objeto -artístico-, tal y como sostendría la filosofía prerromántica; en el que lo interpreta, como afirma la hermenéutica de Gadamer o Ricoeur; en el sistema de lenguaje que comunica al receptor con la obra, como diría Benjamin; o según Barthes, en el tiempo que es percibido; entre otras tantas posibilidades. No en balde, con la aparición de la nueva Escuela de Viena¹ y la posmodernidad y su afán (de)constructivo, todo elemento trascendente al objeto artístico parece negarse en pro de ser reducido a sus elementos formales inmanentes y, pese a haber pasado un siglo de tal consenso, pareciera ser que tal visión formalista sigue estando vigente.

En música, una manifestación artística puramente temporal, esta visión lleva férreamente asentada desde su origen a principios del siglo XX, reduciendo su condición *expresiva* a una suerte de manejo de las tensiones y distensiones de estructuras formales. Al *formalismo*, cuyo fundador fue Hanslick con su *De lo bello en la música* (1997, primera edición en 1854), se le atribuye el mérito de realizar una aproximación “científicamente formada” al fenómeno del significado musical acorde a los paradigmas de “rigor, sistematización y empirismo” (Ayer, 1977, p. 63) que tanto necesitaba la recién fundada “musicología sistemática” si es que quería caer del lado de las *ciencias naturales* y no de las denostadas *ciencias del espíritu* (Kimmey, 1980). Así, la principal empresa del formalismo fue diferenciar “contenido y forma” o una “percepción estética” de la música de una “patológica”², “liberando así a la música de todo su contenido emocional, sentimental, descriptivo o literario” (Fubini, 2020, p. 351).

No obstante, no tardarían en aparecer posturas con mayor amplitud de miras que, tras el nacimiento de la -central en este trabajo- semiótica, dotarían a la música mayor independencia respecto a sus elementos formales. Diría Nattiez en el plano epistemológico:

La obra musical no es solamente lo que solíamos llamar “texto”; no es meramente un conjunto de configuración de estructuras. En lugar de esto, es también los procesos que le han dado origen y los procesos a los cuáles éstos dan lugar: los actos de composición, interpretación y percepción. (Nattiez, 1987, p. 12)

¹ Cuyo nombre completo es “Círculo de Viena para el conocimiento científico del mundo”.

² Respectivamente, los títulos de los capítulos VII y V de *De lo bello en la música* de Hanslick. Nótese lo lacerante de sus afirmaciones pese a que, como diría Fubini, éstas eran emitidas de forma “diletante, imprecisa y extemporánea” (Fubini, 2020, p. 344).

En una dimensión ontológica, Goodman (2010, p. e. 1960, p. 265) afirmaría en su célebre libro *Los lenguajes del arte* que “la diferencia entre arte y ciencia no es la que existe entre sentimiento y hecho, [...] concreción y abstracción, [...] o, más señaladamente, entre verdad y belleza”, si no que ésta radica en las “características específicas de los símbolos representados”. Esto es, pareciera ser que la búsqueda de la prescripción o descripción del significado musical - lo que considero que es la batalla de fondo del asunto- está en las características de los símbolos con los que un arte se manifiesta y no en sus propiedades formales

Así, el formalismo o sostener la linealidad y univocidad del mensaje según el esquema jakobsoniano³ sucumben por mor de una concepción más holística en la que todos los agentes que componen el fenómeno artístico (ya sean materiales o *simbólicos*) se encuentran vivos y en constante interacción, tanto consigo mismos; como con la propia obra; como con sus receptores.

De esta forma, este trabajo parte de una reconcepción semiótica del ciclo artístico. En lugar de la arquetípica y lineal direccionalidad del significado propuesta por Jakobson (1960), véase, *productor -> mensaje -> receptor*, se va a utilizar la propuesta por Nattiez. Aquí, el *mensaje* -el significado que pretenda transmitir el objeto artístico en cuestión- no va a tener entidad completa al ser emitido por el que lo produce; ni estará únicamente destinado a ser recibido. Nattiez establece que este *mensaje*, lo que el llama *trace* -rastro, pista- se “construye” mediante un *proceso poiético* cuyo agente es el *productor* pero termina de completar su significado mediante la inferencia “reconstructiva” del *receptor*, quien ejerce sobre este *trace* un *proceso estético*. Seguiría el siguiente esquema.

A todo lo anterior se suma otra problemática de base. La música, además de ser un arte temporal, es un arte necesariamente performativa -o de dos fases, como diría Goodman (2010)-. Esto, lejos de coordinar un abordaje conjunto entre teoría y práctica, pone de manifiesto el total divorcio existente entre la rama académica o científica -a cargo de la musicología- y la rama artística e interpretativa -presente en los conservatorios-. Disciplinas ontológicamente intrínsecas a la música como la mencionada semiótica⁴, la hermenéutica, la retórica -del discurso- o los propios estudios del lenguaje -¿musical?- quedan totalmente apartados del fenómeno musical, el cual opera y lleva operando con total autonomía desde su escisión como *ciencia del espíritu*, esto es, disciplina alejada de nociones teoreticistas en pos de otras más relacionadas con *aesthética*. Dicho de otra manera, mientras que “las artes se quedan con conceptos como la belleza, el bien o la bondad [...] las ciencias, se queda con la verdad”.

³ Esto es, la arquetípica tripartición en emisor, mensaje y receptor (Jakobson, 1960).

⁴ ¿O es que acaso la música -“lenguaje” musical- no se puede tratar en términos fraseológicos, discursivos o comunicativos?

Como no puede ser de otra manera, esta desarticulación entre teoría y práctica lleva a una desconexión total entre la naturaleza ontológica de la música y un abordaje epistemológico adecuado a ello. Así, el *rastro* -*trace*- del *significado* que esconde cada *significante* es, o directamente obviado; o abordado desde una perspectiva formalista muy acorde a preceptos cientificistas y taxonómicos que poco o nada ven su reflejo en la realidad del fenómeno musical.

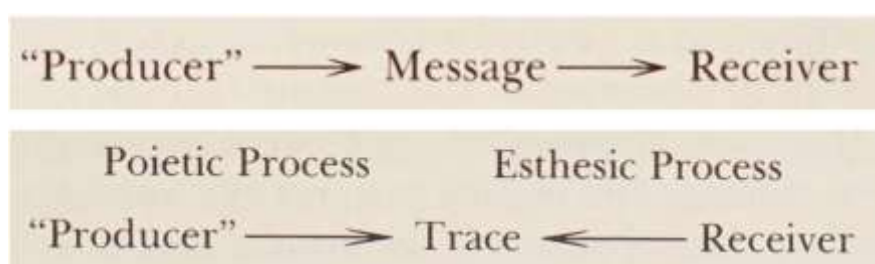


Fig. 1: Tripartición arquetípica del ciclo comunicativo según Jakobson (arriba) y propuesta de Nattiez (abajo).
Fuente: Nattiez, 1990, pp. 16-17.

Esto, como se verá a continuación, es de extrema relevancia porque sienta un marco epistemológico con el que abordar la mencionada problemática del significado de todo signo o, más concretamente, del significante que lo encarna

Propuesta

Para proponer alguna alternativa a los métodos existentes de exégesis y concepción musical que llevan vigentes tanto en la academia como en los conservatorios hay que ser conscientes de que proponer algo así implica inventar una nueva manera de entender cómo se manifiestan los *significados*, tanto en el propio texto como en el propio acto musical. Así, la dificultad de tratar con música -una disciplina agramatical pero semántica- implica coordinar los planos metatextuales en los que se genera y mueve tal *significado* con el plano real – “formalista”- en el que se encarnan en forma de *significantes*. Como dirían Beristain y Ramito (2008), para sortear esta situación de “intraducibilidad”, en lugar de buscar una “traslación exacta de significados”, habría que encontrar más bien una “equivalencia aproximada y condicionada por un determinado contexto psicológico-cultural”.

Así, afirman que esta concordancia entre el nivel metatextual -lo que denominan “metalenguaje”- y el nivel textual “-nivel del lenguaje objeto”- sólo puede advertirse mediante una manifestación en la dimensión retórica⁵ musical, lo que denomina “tropo”, esto es, “una irregularidad que comparte marcas semánticas con ambos sistemas [música y lenguaje]”. De esta forma, el *significado* de un *signo* musical sólo se completa si transcurre por el siguiente esquema, esto es, si al recurrir a esta dimensión metatextual, consigue volver al plano textual.

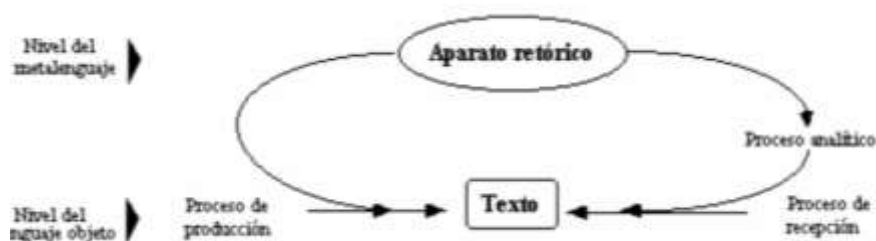


Fig. 2: Proceso de significación del signo musical. Fuente: Beristain y Ramiro, 2008, p76

De este modo, se propone concebir la retórica, entendida como conjunto de figuras -“tropos”-, como una herramienta de traducción de *significado* y no como un elemento de descripción formal de los *significantes* musicales de la cual extraer un *significado*. Tal es el caso que viene ocurriendo desde el barroco con autores como Burmeister (1606), Nucius (1613), Bernhard (1660) o, más señaladamente, Mattheson (1722)⁶; hasta la propia actualidad, con las reelaboraciones de dichos tratados de la mano de Bartel (1980), Cano (2000) o Quiroz (2012), totalmente vigentes hoy día pese a ser, literalmente, actualizaciones -en términos de solapamiento- de tratados del Renacimiento y Barroco.

Así, la ISI (Interpretación Semióticamente Informada) se presenta como una nueva herramienta exegética puesta al servicio de la práctica artística capaz de desengranar tales *significados* -y todo su *contenido de verdad*, como diría Adorno- mediante el estudio del texto musical en tanto que *signo* inmerso en un ciclo semiótico bidireccional y vivo.

⁵ Nótese la polisemia del término. Retórica puede ser entendida como el conjunto de leyes que conforman y elaboran un discurso, esto es, como “disciplina” dentro de la oratoria; o como el conjunto de “figuras” que lo conforman dentro del departamento de la *decoratio*, véase, metáforas, anátesis, prosopopeyas, etc.

⁶ Considerado el gran sistematizador de la cuestión de su tiempo con su tratado *Musikalische Rhetorik und Zuneigung* (1722). Se ha mantenido como referencia sin apenas cambios hasta la actualidad.

De esta forma, se supera la concepción formalista de las figuras retóricas, única puerta de entrada al *significado* musical. Acudiendo a una ordenación de las fases de la interpretación -en tanto que ejecución práctica- en la que se encuentren las dimensiones práctica y teórica, se podrán coordinar tales fuerzas para conseguir una efectiva herramienta de análisis artístico con un potente poder descriptivo y prescriptivo si se utilizare, respectivamente, para analizar tal texto o construir una interpretación. Esto es, una total reconciliación entre teoría y práctica; análisis y performance; y, en definitiva, ontología y epistemología artística. Centrada en la intermodalidad del discurso musical como, efectivamente, *discurso*, la ISI se presenta como un puente entre estas dos dimensiones que, como se expondrá a continuación, bebe de la semiótica, la hermenéutica, la narratología y la retórica del discurso, todo ello puesto al servicio de la realidad más perentoria del fenómeno musical.

Metodología

La naturaleza de este trabajo de investigación entraña una dificultad a la hora de establecer un punto de partida. Por un lado, la dimensión práctica en lo relativo a construir un producto musical opera de manera autónoma y totalmente independiente al ámbito teórico sobre el que, paradójicamente, se sustenta. Al mismo tiempo, la dimensión teórica -llamemos musicológica- no duda en inferir lacerantes y categóricas afirmaciones respecto a la práctica siendo totalmente ajena a esta naturaleza performativa. Como afirma Cook (2001, § 21), “[la musicología] se dedica a la erudición silenciosa de los textos musicales” y cuando alude a la práctica lo suele hacer “desplegando estrategias complejas y poco ortodoxas” (López Cano, 2022, p. 40). Mientras tanto, la dimensión práctica sigue enclaustrada en sus vetustos preceptos de postergación autorreplicante de altísima especialización técnica que se exponen torpe y obtusamente al gran público con un aire muy autosuficiente. Huelga decir que, por la parte de la musicología, tampoco se encuentra una conexión cercana con el público -véase, el fin de la esencia misma de la música- al resultar en “palabrería pseudofilosófica que complica la escucha y que no refleja una realidad musical” (Dahlhaus, 1978, p. 5). A esta brecha se le suma un tercer factor de complejidad y es que, tal y como se ha demostrado tanto desde una disciplina como otra, no demuestran ser autónomos ni en sus preceptos ni en su conciliación para con otras disciplinas. De este modo, es tan complejo como imperativo encuadrarlas en un marco interpretativo-filosófico común ya que, pese a utilizar términos epistemológicos comunes, no pueden concebir de manera más diferente la ontología de lo que la música es y debería ser.

Como tal, la metodología estará enfocada, por un lado, a conciliar teoría -musicología, análisis, retórica, semiótica, narratología y teoría del lenguaje- y práctica -técnica instrumental-; y por otro, a obtener un método útil capaz de poder llevarse a cabo de manera efectiva y significativa tanto para el intérprete como para el oyente mediante un encuadre en un sistema hermenéutico efectivo.

De este modo, la concepción de la ISI como se sustenta en un enfoque multimetodológico que combina investigación cualitativa, análisis teórico-musical, revisión bibliográfica interdisciplinaria y, por supuesto, práctica interpretativa permitiendo articular las dimensiones antes mencionadas. Así, se estructurará en tres ejes principales: (1) investigación documental y teórica, (2) metodologías cualitativas y (3) investigación basada en la práctica (PracDce-Based Research).

La interpretación semióticamente informada

El resultado de pretender elaborar una óptica que aborde teoría y práctica; abordaje científico y artístico; semiótica del discurso y discurso musical, es el surgimiento de una nueva forma de entender el *signo* musical: nuevo tipo de retórica, una que conciba que la descripción de un *significado* no ha de partir de su *significante* de manera directa o “formalista”, sino de un estudio más amplio del asunto.

Así, mientras que en las taxonómicas y formalistas catalogaciones de las figuras retóricas todo *significante* está asociado a un *significado* concreto⁷, aquí se propone ejercer activamente un acto de interpretación sobre tal *signo*, traer la *fusión de horizontes* de Gadamer (1999) a la música, componer bidireccionalmente el *significado* de cada *significante* y, en definitiva, aunar en todo acto interpretativo los procesos *poiéticos* y *esthéticos* que proponía Nattiez -ver figura 1-.

Esto, no obstante, abre la puerta a que convivan interpretaciones totalmente antagónicas en una suerte de espacio de intersubjetividad creada por el solapamiento de diferentes inferencias de *significado* ante un mismo *significante*. Tal cuestión parece estar plenamente superada y normalizada en la exégesis artística general tal y como sostiene Eco en su *Interpretación y sobreinterpretación* (1995) al convivir las figuras de los “creadores empíricos” -aquí entendidos como el agente *poiético*- y los “lectores modelo” -agente *esthético*-. Dice:

⁷ Véase, si se en el texto musical -*significante*- se plasma una figura musical ascendente, tal portará un *significado* asociado al tipo de figura retórica que pertenece, esto es, una anátesis y no de ninguna otra forma.

En efecto, en ocasiones los procesos y decisiones [de] los autores empíricos pueden no coincidir con los descubiertos por los analistas [...]. En definitiva, el lector modelo es mucho más lógico y consciente que su contraparte empírica pues emerge del mismo análisis que estamos ejecutando y, por tanto, pertenece a la misma esfera epistémica del *metatexto* producido. (Eco en Cano, 2022, p. 181)

Que ello levante ampollas en música sólo pone de manifiesto lo inoperante de los preceptos epistemológicos que llevan a la práctica el texto musical.

Esto abre la veda a un nuevo mundo de posibilidades de interpretación, en el que, como sostienen los semiólogos Saussure o Peirce, no existe una relación directa entre los planos metatextuales en los que se mueve la música y el plano textual. Tal cuestión, también, superada desde hace décadas en otras artes, en música aún queda como tarea pendiente.

No obstante, ha de hacerse con la máxima responsabilidad. El que se abran estos espacios no debería ser óbice para que se pervierta la propia obra. Como diría el célebre teórico teatral Meyerhold:

En arte no existe una ganzúa para todas las puertas, es necesario encontrar a cada obra su propia clave. Un director sabe leer correctamente la obra que se propone montar pero esto no es suficiente, debe todavía saber construirla [...]. Una obra de teatro no es más que la materia prima. Sin cambiar una coma, se puede interpretar tal obra con un espíritu totalmente contrario al de su autor. (Meyerhold, 1905, pp. 136-137)

De esta forma, se llega a una nueva forma de concebir la música: un ciclo semiótico en el que tanto el agente productor como el receptor; y el plano textual y metatextual se aúnan para dotar de *significado* a todo *signo*. Así, toda figura retórica -perfectamente catalogadas todas ellas en los tratados antes mencionados- serán únicamente un indicio de un contenido proposicional -*significado*- que pretende transmitir (ver figura 2). De esta forma, mediante un proceso analítico, desde la música se pretenderá encontrar concordancias con tal contenido literal -mediante una lógica de imitación-, lo que Goodman (2010, p. 69) denominaría “reordenamiento coherente del campo de referencia que afecta a varias etiquetas -atributos del objeto- mediante a un código de equivalencias⁸”.

⁸ Tal código al que se refiere Goodman y que presumiblemente tuviere el receptor del texto no es otro que la propia semántica con la que indefectiblemente vemos el mundo. Esto quedó plenamente demostrado con la denominada Gramática-M -M de Muscal- de Lerdahl y Jackendoff en 1983, universal e innata que opera de manera paralelamente en dimensiones de jerarquización, organización y combinatoria al propio lenguaje. Esto es, lengua y música son, sintácticamente, idénticos.

Desde este punto, ahora cargado de un *significado* proposicional, volvería a la música sintetizado y concretizado ya en instrucciones técnicas -interpretación-, completando así lo que Maestro (2017) denominaría el “ciclo transductivo”.

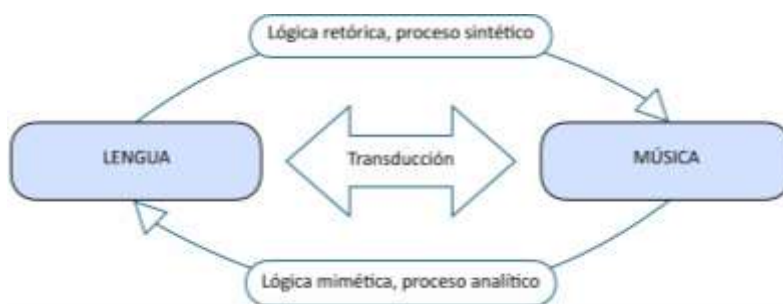


Fig. 3: Ciclo propuesto para la significación del signo musical. Fuente: Sanz, 2025, p. 172

Ahora, más que nunca, se aplicaría lo que afirma Kramer (2011, p. 8) en tanto a que “la interpretación produce *significado* sólo a cosa de producir incertidumbre sobre el texto”, de mantener esta “tensión productiva” gadameriana y, en definitiva, “no de estudiar lo que el objeto da, si no lo que devuelve” (íbid.). Esto es, toda interpretación no es tal si no está inmersa en el ecosistema semiótico en el que se mueven los *signos* artísticos: la Interpretación no es tal si no está Semióticamente Informada.

La ISI, el signo y la retórica

El concebir que todo signo musical ha de ser transducido a través del ciclo antes propuesto para cargarlo de proposicionalidad plantea una serie de cuestiones. Si se propone que los significantes musicales no poseen significado más que reflejar el *tropo* de *significado* que pretenden representar, ¿no se está incurriendo, pues, en una visión formalista del signo? Esto es, ¿atender al significado del objeto musical sólo por cómo opera el signo no es, acaso, el paradigma formalista?

Ciertamente, existen paralelismos entre la concepción formalista del texto musical y la propuesta en el presente artículo. La diferencia estriba en cómo se concibe tal para con su significado. El ejemplo más ilustrativo sería la brecha existente entre los sistemas de catalogación de las figuras retóricas propuestos históricamente y el sistema que propone la ISI, lo que, homónimamente, se denominaría Retórica Semióticamente Informada. Tal cuestión ha sido tratada ampliamente (en Sanz, 2025b), donde se propone una catalogación basada en la distancia existente entre el significante musical y el nivel simbólico al que alude (totalmente análogo a la tripartición peirciana del *signo*, propuesta desde la teoría semiótica) y no en las características formales del texto musical como ocurriría en los tratados retóricos antes mencionados.

Así, tanto la RSI como la ISI se podrían tomar como caras de una misma moneda, aludiendo la primera a una dimensión más epistemológica, enfocada al significante musical; y la segunda, a una más ontológica, centrada en encuadrar la música como fenómeno comunicativo. Nótese cómo, tanto una como otra, aluden y afectan a dimensiones y elementos totalmente propias de la música como disciplina artística que trascienden su forma, véase, su naturaleza como lenguaje vivo inmerso en un orden simbólico ergo social.

Discusión

Como intérpretes, desde ahora, hay que ejercer tal acción: “interpretación”. No bastaría con la traducción literal de los *significantes* musicales a la técnica instrumental del mismo modo que no es de recibo inferir un *significado* de un *significante* de manera directa o formal. Esto sería equivalente, en boca de McClary, a “explicar el Guernica de Picasso habiendo identificado la figura del “caballito” -horise-” (2001, p. 326). No obstante, tamaña obviedad ve una gran resistencia desde la práctica instrumental ya que, por lo mencionado anteriormente, pueden y llevan operando de manera autónoma y sin recurrir a estos insumos hermenéuticos o semióticos desde el origen de la música instrumental como disciplina escindida de su dimensión teórica, o sea, desde la hiperespecialización del intérprete.

La tarea que quedaría por delante es, quizás, incluir desde los primeros estadios de la educación musical -y artística en general- los elementos de los que se compone la disciplina en cuestión, véase, semiótica, gramática, sociología, semántica, hermenéutica, estética, etc. A lo largo de la carrera del intérprete musical, tan sólo dos asignaturas (que ocupan un curso cada una) se encargan de abrir interdisciplinariamente el horizonte conceptual de los músicos⁹.

⁹ Siendo Historia del pensamiento musical (6º EE. PP.) y Sociología y estética (2º EE. SS.), siendo impartidas, por lo general, por músicos y no expertos en Historiografía, Filosofía o Teoría de las artes.

Lo propio ocurriría desde la dimensión de la teoría pura, la “erudición silenciosa de los textos” de Cook. Es necesario, pues, una coordinación de las dimensiones teórica y práctica; y textual -literal- y metatextual -conceptual- para poder conseguir que todo texto, más que una suerte de guion, sea un púlpito desde el cual emanar *significados* encriptados en la partitura, ya sean sociales (impresos en la misma por el agente *poiético*) como propios del tiempo que los interpreta (vertidos por el *esthético*).

Conclusiones

La presente comunicación parte de una clara preocupación respecto al estado de la música clásica, tanto en su concepción reificada sujeta a todo tipo de logias secularmente separadas entre teoría y práctica o tradición y vanguardia, como en lo relativo al agente que la lleva a cabo: el “intérprete” musical. A cualquier posibilidad de conciliación se le suma la complejidad de que las disciplinas que asen el fenómeno musical como evento cultural, artístico y comunicativo -séase, narratología, retórica, semiótica, sociología y hermenéutica- están totalmente desarticuladas entre sí y, aún más grave, operando en un plano epistémico que obvia y en ocasiones niega la propia naturaleza de la música como arte puramente performativo. Así, el principal objetivo de la Interpretación Semióticamente Informada es proponer un nuevo enfoque que dignifique la música como elemento -literalmente- discursivo inmerso en un orden social; que proponga una alternativa viable a las formas existentes de acercamiento al objeto musical que abarque todas estas disciplinas; y, en definitiva, que aporte una nueva perspectiva diferente a la que lleva imperando en los últimos siglos para quien quiera aproximarse al objeto musical.

Además, elabora la primera concepción retórico-musical utilizable y aplicable universalmente, la Retórica Semióticamente Informada. Esto es, una vivificación de esta aparentemente vetusta disciplina que no puede estar más intrínsecamente relacionada con la música. Para ello, trasciende la *dispositio* retórica tan tratada en otros trabajos (Bartel, 1980; Tarling, 2004; Palacios Quiroz, 2012; Cano, 2000, 2020) para aplicar todas las fases de la elaboración del discurso de Quintiliano a, precisamente, la elaboración del discurso musical.

Dicho lo cual, la ISI se presenta como el primer ejemplo existente de abordaje epistemológico que abarque narratología, retórica, semiótica, sociología y hermenéutica -insisto, todas ellas dimensiones indisociables del fenómeno musical- y, más relevantemente, que lo haga poniéndolas al servicio de la práctica ergo del intérprete de alto rendimiento: un total reencuentro entre teoría y práctica.

Referencias

- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Akal.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press
- Allanbrook, W. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: La Nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press.
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Indiana university Press.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno.
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology, The Key Concepts*. Routledge.
- Chua, D. (2009). *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge University Press.
- Cross, I. (2005) *Music and meaning, ambiguity and evolution*. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea Música.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Fubini, E. (2020). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método*. Sígueme.
- González Aguado, F. (2003). *El significado musical y la emoción de la música*. Atopos.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Acantilado.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press.
- Jackendoff, R., & Lerdahl, F. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Jakobson, R. (1960). *Linguistics and Poetics*. In *Style in language* (pp. 350–377). MIT Press.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.9.237>

- Juslin, P. (2005). *From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Introduction of Emotion in Music*. *Musical Communication*, 85–116.
- Karbusicky, V. (1987). *The index sign in music*. *Semiotica*, 66, 23–35.
- Kivy, P. (2001). *New essays on musical understanding*. Clarendon Press.
- (2007). *Music, language and cognition*. Oxford University Press.
- Kramer, L. (1996). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press.
- (2011). *Interpreting music*. University of California Press.
- López-Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Unam.- (2022). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. esmuc.
- Marrades Millet, J. (2000). *Música y significado*. *Teorema*, 19, 5–25.
- McClary, S. & Leppert, R. (1987). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge University Press.
- Meyer, L. (1994). *Music, the art and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. University of Chicago Press. - (2001). *Emoción y significado en la música*. Alianza Música.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Okiñena, J. (2021). *La interpretación musical como proceso artístico y científico*. Deusto.
- Palacios Quiroz, R. (2012). *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*. [Tesis doctoral]. Universidad de la Sorbona, París.
- Paz, O. (1983). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza Editorial.
- Peirce, Ch. (1935). *Logic as semiotic: The Theory of Signs*. Dover Publications.
- Rafmann, D. (1993). *Language, Music, and Mind*. MIT Press.
- Ratner, L. (1980). *Classical Music: Expression, Form and Style*. Macmillan USA.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Oxford University Press.
- Said, E. (2007). *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre la música clásica*. Debate.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.9.237>

Sanz, A (2025). Interpretación musical desde la narrativa: propuesta metodológica y análisis para un nuevo paradigma en la concepción intermodal de la obra musical [Tesis doctoral]. Universidad de Jaén.

- (2025b). Por una retórica musical semiótica y narratológicamente informada. Tercio Creciente, 28, (pp. 125-172). <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.28.9636>

Saussure, F. (2018). *Curso de Lingüística general*. Akal.

Vattimo, G & Rovatti, P. (1988). *El pensamiento débil*. Cátedra.