



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes
Mención: Teoría e Historia del Arte

MARÍA JOSÉ OPAZO MARINKOVIC

Profesor Guía:

Camilo Rossel

Santiago, Chile 2016

TABLA DE CONTENIDO

	Página	
Introducción.....	2	
CAPÍTULO I		
BREVE APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA NOTACIÓN MUSICAL		
1.1 Antecedentes de la notación musical.....	8	
1.2 La partitura como dispositivo nemotécnico.....	20	
1.3 La partitura como mecanismo de creación.....	43	
1.4 La partitura como presencia del sonido ausente.....	48	
INTERLUDIO		
EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA		55
CAPÍTULO II		
LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA		
2.1 La imagen del sonido.....	74	
2.2 El azar y lo aleatorio como problemas para la notación.....	81	
2.3 Semiótica de la nueva notación musical.....	88	
2.4 La interpretación de la notación de la música contemporánea.....	98	
Conclusión	115	
Bibliografía	121	

INTRODUCCIÓN

La presente investigación ofrece una aproximación al problema de la notación musical contemporánea y sus múltiples posibilidades de interpretación. Puesto que, para abordar dicho problema no es posible circunscribir el campo de estudio a lo meramente musical, es que se hace necesario ampliar el horizonte de sentido hacia el análisis del aspecto visual y semiótico que implica la creación y notación musical contemporánea y, hacia el aspecto antropológico que implica la interpretación de una partitura de notación no tradicional, en tanto que son los instrumentistas -hombres y mujeres- los que deben interpretar la imagen acústica que el compositor plasma en la imagen visual de una partitura, dotando de significación conceptual y sonora la simbolización personal que cada compositor utiliza, en la cual no escribe el discurso musical, sino que traduce en imágenes visuales una trama conceptual que remite a un resultado sonoro indeterminado.

Parafraseando a Locatelli de Pérgamo, podemos decir que al igual que toda escritura, la notación musical es reflejo de la cultura del pueblo que la posee y está sometida a las mismas fluctuaciones y vicisitudes que el idioma y el lenguaje musical, razón por la cual sufrió tantas modificaciones antes de llegar a ser lo que conocemos como sistema de notación musical occidental, cuyas características y perfeccionamientos han sido siempre posteriores a la práctica de la música misma, dependiendo de las necesidades expresivas de los

compositores, y también, en alguna medida, a los materiales que han tenido a su disposición para concretar su escritura. (Locatelli, 1973:9)

Para comprender las circunstancias en las que se desarrolla y transforma el sistema notacional occidental hasta llegar a lo que hoy conocemos como notación contemporánea o grafismo musical, se estudiarán los principales aspectos paleográficos, técnicos e históricos de la escritura musical tradicional, y se tomarán en consideración tanto los aspectos semióticos y semánticos, como el contexto filosófico y cultural en el que se desarrollaron las necesidades expresivas que derivaron en la notación contemporánea que, a su vez, modificó por completo el pensamiento y la estética musical occidental.

Se realizará una breve revisión a partir de los primeros intentos conocidos por perpetuar las creaciones musicales, los que tienen más de 4.000 años de antigüedad, y los diferentes sistemas notacionales en la Grecia antigua. Así mismo, se observarán los sistemas de notación musical desarrollados primero en medio Oriente y luego en Occidente, a saber: sistemas quironímico, diastemático, silábico, alfabético, numérico y tablatura.

Para profundizar en el estudio de la escritura musical tradicional, se privilegiará el análisis del período que marca el inicio de la música occidental propiamente dicha y que se remonta a la época medieval, esto es; la invención de los neumas (imitación por escrito de la producción oral en la que, mediante líneas, se trazaban en una superficie las indicaciones del canto). Luego de este

análisis, se describirá la transición entre la notación neumática, capaz de representar el estilo monódico del canto; y la escritura mensural, con la cuál fue posible representar visualmente el canto polifónico, a partir del cual aparece la creación musical como fenómeno independiente de la improvisación y surge la figura del compositor separada de la del intérprete.

Se reflexionará acerca de la transformación del pensamiento musical producto de la invención de la notación mensural, mediante la cual, la escritura musical se convierte en una composición por escrito, en un tipo de discurso que se arma sin la sensación de que quien escribe está improvisando o recordando un tema musical, hasta la dicotomía entre imagen visual e imagen acústica que plantean las partituras de música contemporánea escritas en un nuevo sistema de notación que, muchas veces, se sitúa en la frontera de los lenguajes artísticos, llenando de expresividad la partitura mediante imágenes plásticas en nada análogas a su significación y traducción a sonidos, pero que, de alguna manera, refiere un mundo de sentido sonoro que el instrumentista debe interpretar y construir por medio de su ejecución para transmitirlo al auditor.

La investigación respecto de la notación contemporánea, objeto principal de este estudio, será acotada, por razones de tiempo y espacio, sólo a la producción musical desarrollada en Europa y Estados Unidos entre las décadas de los 50 y 60, que introduce el azar como factor determinante que afecta tanto en el proceso de composición como en el de la ejecución y que conocemos con el nombre de música aleatoria que, a nuestro juicio, es la que

aporta los mayores y más profundos cambios en la estética musical, su sistema de notación y en la tarea de ejecución e interpretación de una pieza musical.

Para el estudio de esta nueva estética y notación musical se profundizará en el análisis de los antecedentes históricos y psicológicos, y las corrientes filosóficas y artísticas que influenciaron y motivaron a los compositores a transformar el sistema de notación tradicional musical de lectura unívoca, creando nuevas formas de escritura de lectura abierta y multívoca, traspasando al intérprete responsabilidades creativas que antes eran exclusivas de los compositores.

La interpretación de una pieza musical requiere de la comprensión de un discurso construido por signos, un mundo de sentido acotado, pero abierto a la comprensión del instrumentista, el cual debe entregarse a la tarea de reconstrucción de la totalidad significativa, vinculando al espectador con el mundo sonoro propuesto por el compositor, el cual se desarrolla en el instante mismo de su ejecución.

El problema fundamental y motor de esta investigación es el que concierne al instrumentista en su antigua tarea de interpretar una obra musical, -entendiendo esta acción como la reconstrucción de un discurso musical a partir de la lectura, comprensión y traducción en sonidos de los signos gráficos contenidos en una partitura- y la transformación de esta tarea, a partir de las

nuevas grafías musicales creadas entre los años 50 y 60, en una que incluye cierta participación en la creación y construcción de un discurso musical.

El problema de la interpretación musical sobre el que este trabajo reflexiona, dice relación con el *cómo* es posible reconstruir o construir un discurso sonoro a partir de la imagen visual que nos ofrece la partitura; *cómo* es posible comprender y transmitir al oyente el sentido que encierra una obra musical abierta o indeterminada y, finalmente, *cuál* es el rol del instrumentista cuando hablamos de música aleatoria.

Es importante señalar que el estudio que plantea este trabajo, tiene su enfoque sólo en el problema de la interpretación musical que atañe al instrumentista en su tarea de reconstrucción de una pieza musical, y no aborda la problemática que atañe a la comprensión e interpretación de la pieza que respecta al auditor, pues esto plantearía un nuevo tema de investigación que no es el objeto de este estudio.

Nuestra reflexión tiene por objeto plantear una discusión acerca de la ejecución musical y el problema de la interpretación, desarrollando los diferentes aspectos que inevitablemente van unidos a ella, a saber: la creación musical, su registro gráfico y su traducción en sonidos. El desarrollar, analizar y reflexionar sobre estos problemas no significa necesariamente resolverlos, sino que aclarar ciertos conceptos que permitan enfrentar una discusión profunda frente a tales temas.

Es importante señalar que no se realizará un análisis musical de las obras estudiadas, ni se aplicarán procedimientos de la crítica en cuanto a juzgar el valor de éstas, más bien, se utilizarán procedimientos relacionados a la labor del historiador en tanto se analizarán los contextos culturales y momentos históricos que, tras dos guerras mundiales, desencadenaron la mayor y más profunda transformación que ha sufrido el lenguaje, la estética y la notación musical occidental.

CAPÍTULO I

BREVE APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA NOTACIÓN MUSICAL

1.1. Antecedente de la notación musical occidental

El nacimiento de la escritura es, sin duda alguna, una de las mayores conquistas de la civilización. Indudablemente primero fue el habla, luego el lenguaje y por último la escritura, siendo la invención de esta última, la que permitió que la humanidad abriera la senda para trasladarse de una condición primitiva a una condición histórica. De la misma manera, podemos decir que primero fue la música y luego su notación.

En su mayoría, los antiguos sistemas de notación musical han servido como un recurso mnemotécnico para preservar, con cierta exactitud, las melodías que habían sido aprendidas previamente de forma oral. Por tanto, la representación de las alturas ha sido, históricamente, la primera en ser considerada para la fijación escrita de un discurso musical, principalmente melódico. En este caso, la función de la notación musical sería la de conservar y transmitir los cantos y melodías consideradas como memorables.

Sin embargo, con el paso de los siglos y la evolución técnica escritural, el soporte visual fue demostrando ser fundamental para el desarrollo de un pensamiento musical más complejo, en el que las funciones de la representación fueron cambiando en la medida en que la focalización de los diferentes tipos de representaciones fueron cambiando su objetivo.

Un ejemplo de esto, se da en ciertas culturas que crearon mecanismos notacionales que no tenían como único fin el fijar líneas melódicas, sino que también, servían para fijar el acompañamiento del canto o música instrumental. Este sistema es conocidos con el término de tablatura, sistema que varía según el país y la época (la notación en tablatura sigue siendo utilizada hasta nuestros días), en los que se dibujan las cuerdas del instrumentos sobre las cuales se colocan signos, generalmente números o letras, que indicaban al intérprete cuál cuerda pulsar y en qué lugar de ésta se debía presionar para modificar su altura.

Cromberg, basándose en Mikhail Malt, sostiene que la función tablatura, es decir, el tipo de finalidad de esta representación, al no focalizarse únicamente en la conservación sino que también en lo que va a ser representado, determina una modalidad o función distinta; la de reducción informativa. (Cromberg, 2014:4-5)

En ambos casos, en el de la representación melódica y la representación en tablatura, la escritura musical fue concebida como un soporte de la memoria, pues estos sistemas no eran posibles de interpretar sin que él o los músicos conocieran su resultado sonoro de antemano. Desaparecido el músico experto y la transmisión oral de su saber, esa representación del sonido jamás podrá volver a ser “correctamente” interpretada.

El nacimiento de la escritura del lenguaje, por lo que conocemos, se produjo en diferentes partes del mundo y en diferentes épocas sin que, necesariamente, un sistema dependiera del otro. Las primeras civilizaciones en desarrollar algún tipo de sistema de notación musical fueron, sin duda, aquellas que primero desarrollaron la escritura y, al igual que diferentes culturas desarrollaron diferentes tipos de escritura, por ejemplo: lineal, cuneiforme, jeroglífica, alfabética, etc., estas diferentes culturas también desarrollaron diferentes tipos de sistemas de notación musical, los que no eran exclusivamente para memorizar melodías conocidas, sino que también existían algunos que se utilizaban para la enseñanza de la música como, por ejemplo, el sistema quironímico.

Hacia el 3.000 a.C. en el antiguo Egipto, se desarrolló un sistema de gestos cuya finalidad era principalmente educacional y luego como ayuda memoria, para guiar a los músicos en su interpretación. Prueba de ello son algunas escenas y figuras en bajorrelieves de monumentos de la época faraónica que con frecuencia incluyen un personaje que, según sus gestos y la posición de sus brazos, manos o dedos indica, aparentemente, gráficos melódicos que corresponden al sistema conocido como quironomía. Según la musicóloga Diana Fernández Calvo, se trataría de un tipo de representación en forma de “pictograma” (lazo entre un signo y un concepto dentro de un contexto cultural). (Fernández Calvo, 2011: 25-26) Durante la Edad Media este sistema fue ampliamente difundido para la enseñanza del canto llano.

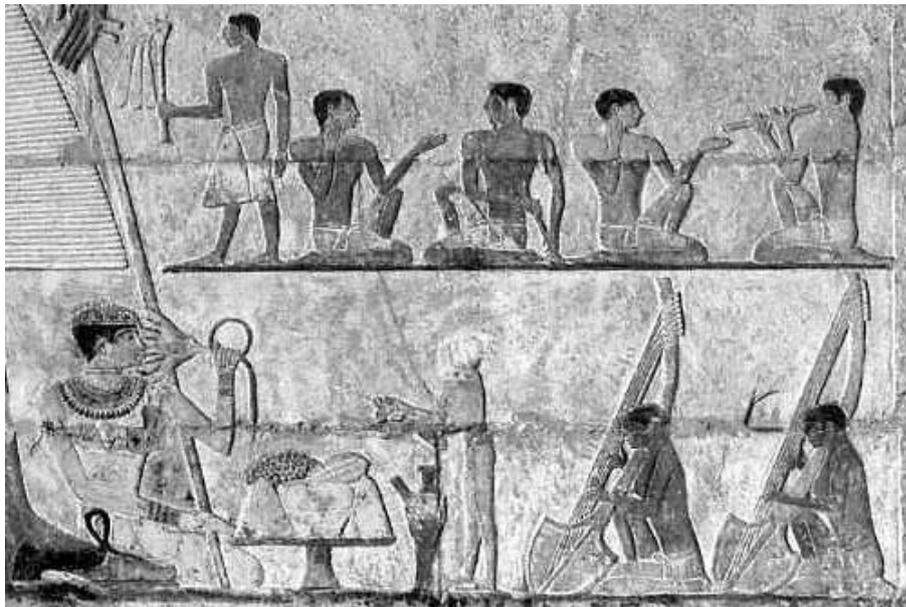
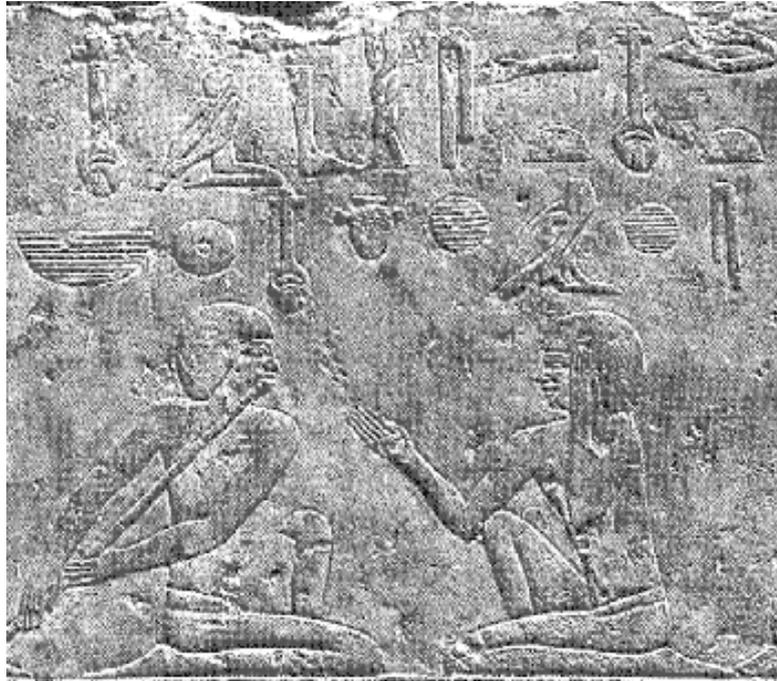


Imagen 1 y 2. Ejemplos de iconografía egipcia de escenas de interpretación musical cuyos personajes representan a quirónomos y músicos¹

¹ Imágenes tomadas de <http://timerime.com/es/evento/1795792/Notacion+musical+en+Egipto/> [consulta: 11 abril 2015]

Alrededor del 2.000 a.C. los babilonios desarrollaron un tipo de escritura musical que, al contrario de los jeroglíficos gestuales egipcios, se focalizó no tanto en la enseñanza como en la conservación de las creaciones musicales que, al ser fugaces, presentan una clara resistencia al tiempo. Con este objetivo fue necesario el encuentro de una representación basada en un sistema gestual, a una basada en un sistema pictórico, es decir, el encuentro entre oralidad y visualidad.

Al igual que la escritura sumeria y babilonia, su notación musical utilizó como soporte la arcilla y fue escrita en cuneiforme, como lo demuestra la llamada tableta de Nippur, encontrada en la antigua ciudad de Nippur actual Irak. En 1960, en la Universidad de California en Berkeley, la Dra. Anne Draffkorn Kilmer publicó su investigación titulada *Two list of Key Numbers*, en cuyo texto incluye la primera interpretación de la tablilla cuneiforme de Nippur, en la que propone que ésta está escrita en estilo de tablatura en la que se dibujan y dan nombre a las cuerdas del arpa y, mediante números, se indican los nombres de las cuerdas, las que podrían ser 7 o 9 distribuidas en una o dos hileras de cuerdas. (Duchesne-Guillemin, 1984:9-10)



Imagen 3. Tableta cuneiforme de Nippur
Actualmente en el University Museum, University of Pennsylvania.

El primer intento conocido para la representación gráfica de una canción son las llamadas tabletas de Ugarit, publicadas en 1955 por Emmanuel Laroche y posteriormente estudiadas por la Dra. Anne Draffkorn Kilmer, quien le dio el nombre de Himno a Nikkal. Este himno está constituido por tres fragmentos de tabletas que datan de alrededor del 1.800 antes de Cristo y fue encontrada en la antigua ciudad portuaria cananea de Ugarit (actual Siria). La tableta es una canción hurrita escrita en cuneiforme ugarítico silábico y contiene instrucciones para un cantante acompañado de un instrumento de cuerda (probablemente una lira o arpa), para la interpretación del denominado Himno a Nikkal, Diosa de los huertos y esposa del Dios lunar Yarij. En ella podemos encontrar la letra

del himno y la indicación de las alturas en escritura cuneiforme utilizando el sistema de tablatura silábica asociada a la afinación y a los intervalos².

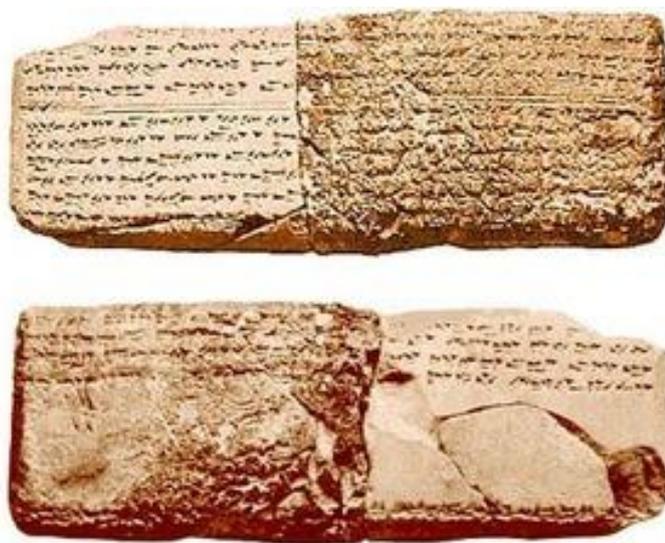


Imagen 4. Tabletas de Ugarit
Actualmente en el Damascus Museum, Siria

Aunque han llegado muy fragmentadas, estas tabletas son los más antiguos testimonios de melodías hallados en todo el mundo. Evidentemente, estos “documentos musicales” pertenecen más a la paleografía musical que a la historia de la música propiamente tal, por lo que su lugar actual no corresponde a las bibliotecas especializadas sino que a los museos. De todas maneras, el descubrimiento de estas primeras “partituras” resulta fascinante para conocer cómo las civilizaciones antiguas buscaban una forma de plasmar en un soporte perdurable y transmitible algo tan intangible como los sonidos.

² Para mayor información sobre las escalas, modos, instrumentos, notación e interpretación de las dos tablillas de arcilla mencionadas, véase Duchesne-Guillemin, 1984, A Hurrian musical score from Ugarit: The discover of mesopotamian music. Sources from the ancient near east 2 (2).

El hallazgo de estos primeros ejemplos de notación música, sitúa al Medio Oriente, particularmente Egipto, como lugar de origen de lo que sería el pensamiento musical occidental, origen de las bases teóricas que, varios siglos más tarde, serían absorbidas y asimilada por los griegos.

La ejecución musical durante la Antigua Grecia, Roma y los primeros siglos de la Edad Media era principalmente improvisada por lo que, en alguna medida, el intérprete era a la vez el compositor. Esto no significa que todo lo que hiciese el intérprete fuera completamente espontáneo y desprovisto de preparación previa; debía enmarcarse dentro de ciertas reglas formales y estilísticas aceptadas para cada ocasión en particular, y probablemente incorporar a su ejecución ciertas fórmulas musicales tradicionales, pero fuera de estas restricciones, gozaba de considerable libertad. No cantaba o tocaba algo previamente aprendido y memorizado de una partitura, y, por lo tanto, no había dos ejecuciones de una “misma” pieza que fuesen exactamente iguales. (Grout, 1984:19)

Sin embargo, en la antigua Grecia, a modo de ayuda memoria, sí se desarrolló un sistema propio de notación musical: el alfabético, en el que las letras eran colocadas sobre el texto. No existían signos para la representación de las duraciones, pues éstas estaban asociadas al pie métrico del texto, en estrecha relación con las sílabas tónicas del texto musicalizado.

Existían dos tipos de notación musical griega, una instrumental, la que nace alrededor de los siglos VII o VI a.C. y está constituida en base a 16 letras del alfabeto griego-fenicio, y otra vocal, en la cual se utilizan 24 letras de un alfabeto jónico. (Fernández Calvo, 2011: 60-61)

La representación griega de las alturas musicales no seguía el parámetro gráfico en el que el sonido más agudo es colocado más arriba en el espacio y el más grave más abajo. La representación de las alturas era horizontal sin tener un vínculo con los movimientos espaciales. El sistema alfabético puede ser decodificado con mayor facilidad por él o los intérpretes, razón por la cual algunos países y estilos musicales aún lo siguen utilizando. La nomenclatura musical de los países de habla inglesa, conocida como clave americana, es herencia del sistema alfabético griego el cual, durante el Imperio Romano de Occidente, Boecio “tradujo” a su correspondencia latina asignando las letras de las notas que se utilizan hasta el día de hoy: A B C D E F G, a los diferentes sonidos del monocordio. (COSTA, 1979:12)

Según la musicóloga Diana Pérez Calvo:

“Los sistemas alfabéticos son asociados con facilidad a una serie de alturas musicales porque sólo se traslada un orden pre-establecido y conocido. Ésta es la razón de que se utilicen alfabetos vigentes. La unión entre secuencia alfabética y secuencia sonora garantiza la comprensión inmediata. Su uso significa la adquisición de la lectura melódica. Los sistemas de enseñanza vigentes convalidan y fijan, letra=altura acústica”. (Fernández Calvo, 2011:27)

Un magnífico ejemplo de la notación musical alfabética griega es el epitafio de Seikilos, hallado en 1883 cerca de Éfeso, actual Turquía. Este epitafio es el fragmento de una inscripción griega grabada en una columna de mármol sobre la tumba que Seikilos hizo construir para su esposa Euterpe. Es la composición musical completa más antigua que se conserva, datada aproximadamente en los cien primeros años de la era cristiana.



Imagen 5. Epitáfio de Seikilos
Actualmente en el Museo de Dinamarca en Copenhague

C Z̄ Z̄̇ KIZ İ K̄ I Ż İK̄ O C̄ ȮΦ̇
 Ὅσον ζῆς, φαί νου, μη δὲν ὄλ ως σὺ λυ ποῦ·
 C K Z İ K̄ İK̄ C̄ ȮΦ̇ C K O İ Ż K̄ C̄ C̄ C̄Ẋ İ
 πρὸς ὄλ ἰ γον ἐ στί τὸ ζῆν, τὸ τέ λος ὁ χρόνος ἀπαι τεῖ.

Imagen 6. Texto y notación musical alfabética del Epitáfio de Seikilos

Durante el Medioevo, la creación y práctica musical siguió basando su teoría en los postulados de la antigua Grecia, sin embargo, la notación musical sufrió importantes transformaciones a partir de la invención de los neumas, luego del sistema diesmático carolingio y finalmente del sistema mensural, el cual sienta las bases para el posterior desarrollo de la escritura musical hasta llegar al sistema que utilizamos hoy en día. Las transformaciones escriturales sufridas durante la Edad Media serán descritas y analizadas con mayor detención en el capítulo siguiente.

La invención de un sistema de notación musical capaz de representar con exactitud todos los parámetros del sonido (timbre, altura, duración e intensidad), la relación de simultaneidad y continuidad de éstos y las ideas musicales concebidas por los compositores; que permita a cantantes, directores e instrumentista interpretar una obra que no ha sido nunca escuchada, es un fenómeno exclusivo de Occidente. Otras culturas han creado sus propios sistemas de notación, sin embargo, ninguno de ellos ha alcanzado la precisión del sistema occidental, razón por la que, para la mayoría de los músicos del mundo, ha prevalecido el sistema occidental como sistema universal de comunicación entre compositores e intérpretes.

Hoy en día, conocemos como notación musical tradicional³, aquel sistema de signos escritos sobre un pentagrama, que son utilizados con la finalidad de

³ Nombre con el cual nos referimos en la presente investigación a la notación fijada a partir del siglo XVII y que hoy en día continúa siendo el sistema de notación estándar en la música occidental.

representar de manera gráfica los diversos comportamientos del sonido y sus atributos, así como también, las pausas o silencios que limitan su intervención.

Para comprender las razones que motivaron a los músicos de occidente a la creación de un sistema tan complejo de escritura, cómo éste ha evolucionado a lo largo de la historia de la música, de qué manera este sistema ha intervenido en los procesos de creación e interpretación musical y, finalmente, cómo la partitura se ha convertido en el testimonio escrito de una trama musical muerta, será necesaria la revisión de la historia del sistema de notación musical occidental desde sus inicios.

1.2. La partitura como dispositivo nemotécnico

La música, al igual que la palabra hablada, se configura en el tiempo a partir de una secuencia de sonidos que desvanece cuando su emisión desaparece. El canto es el recuerdo de las canciones cantadas, por lo tanto su vida es efímera a menos que se traduzca en un medio escrito.

La historia de la música occidental de tradición escrita tiene su origen en la música de la Iglesia Cristiana, sin embargo, durante todo el Medioevo e incluso hasta nuestros días, sus bases teóricas provienen de la práctica musical de la Antigua Grecia, de la cual sólo conocemos a través de unos pocos documentos musicales, descripciones literarias y tratados teóricos.

La práctica musical improvisada; cuya melodía, ritmo y métrica estaban íntimamente ligadas al texto, prevaleció durante los tres primeros siglos de la era cristiana, período en el cual la liturgia de la Iglesia primitiva de Occidente adoptó características musicales de fuente griega, judía e influencias orientales.

Prueba de la influencia griega en la música de la Iglesia primitiva es el más antiguo ejemplo de música eclesiástica del cual tenemos constancia, un fragmento de papiro que data de las postrimerías del siglo III d.C, descubierto en 1908 en la antigua ciudad egipcia de Oxirrincos, analizado por Reinach, Herbert, R. Wagner, Wellesz y publicado por primera vez en 1922 por Arthur

Hunt y Stuart Jones. (COSTA. 1979:5) En la publicación los autores ofrecen una reconstrucción de la partitura, pero no proporcionan una traducción. Se describe el contenido del papiro como un Himno a la Santísima Trinidad, con texto y notación alfabética griega. Se dice que este Himno muestra algunos rasgos que relacionan al canto cristiano primitivo con la música del paganismo griego, tanto en sus características estilísticas como en su notación. (Reese, 1989:147-148) El pie métrico del poema es anapesto (de tres sílabas), con algunas pequeñas irregularidades, y la melodía es melismática al estilo oriental tradicional común entre judíos y sirios. (Cosgrove, 2011:1-6)

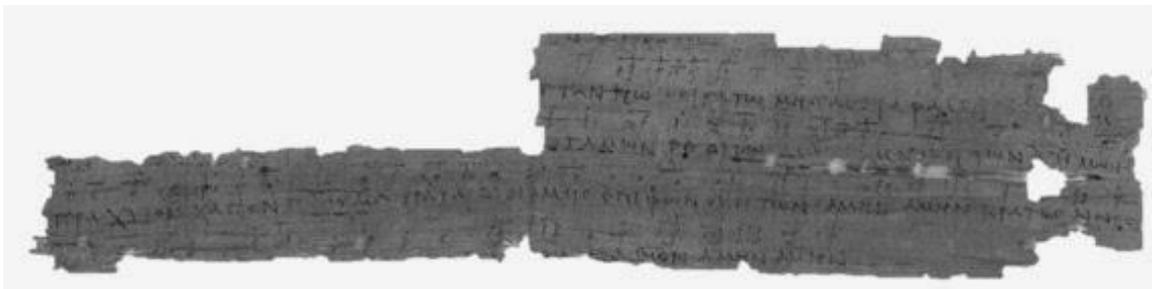


Imagen 7. Papiro de Oxirrinco 1786. Actualmente en las salas de papirología de la Sackler Library de Oxford.

Con el objeto de facilitar la presentación de la notación cristiana desarrollada durante la Edad Media, y de la cual se origina la notación que utilizamos hoy en día, delimitaremos los períodos en los cuales se presentaron los mayores avances en cuanto desarrollo escritural y precisión: el primer período incluye los primeros siglos del cristianismo hasta el siglo XII, en los cuales se desarrolla el sistema de notación musical conocido como notación neumática.

El segundo período abarca la notación musical utilizada entre los siglos XIII y XIV conocida como notación cuadrada negra y, por último, un tercer período que va desde el siglo XV hasta el XVI, en el que las técnicas composicionales se complejizan con el surgimiento de la polifonía, requiriendo de una mayor presión en la notación.

El crecimiento y expansión del cristianismo a partir del siglo IV; luego que Constantino lo reconociera y legitimara como una religión más en el Imperio Romano (313-337) y que años más tarde (379-395) Teodosio impusiera esta religión por decreto a todos los individuos romanos excepto los judíos (Hoppin, 2000:19), afectó las formas y ritos del cristianismo y requirió de una revisión de la liturgia y la música que permitiera unificar los servicios relativamente informales de los tiempos primitivos de la Iglesia.

Probablemente Roma ya contaba con una escuela de canto eclesiástico en la segunda mitad del siglo IV (Resse, 1989:152) sin embargo, las reformas más importantes en la música litúrgica se llevaron a cabo entre los siglos V y VII, para las cuales se estableció oficialmente el cargo de cantor solista principal y se creó una escuela, la *Schola Cantorum* (los cantores de la Basílica de San Pedro), para la formación de niños y hombres para desempeñarse como músicos eclesiásticos.

Según muchos años de tradición histórica que hoy en día ha sido cuestionada, la reforma culminante de la liturgia romana, que estableció un repertorio

uniforme de canto en los servicios de las Iglesias cristianas de todos los países fue, en cierta medida y tomando en consideración una tradición tan antigua y profundamente arraigada, obra del Papa San Gregorio I El Magno (590-604) quien fundó o, como señala Reese, más probablemente reorganizó la Schola Cantorum y recopiló el antifonario romano. (Reese, 1989:154) Acerca de estas modificaciones el musicólogo Donald J. Grout señala:

“Las reformas llevadas a cabo bajo Gregorio I y sus sucesores apuntaban hacia la organización de todo el cancionero de una manera uniforme para toda la Iglesia Occidental, abrazando diversos tipos de prácticas en un solo sistema ordenado; en forma concurrente con este cambio, la ejecución de los cantos en el servicio llegó a confiarse a un grupo de cantores adiestrados, constituido por separado. De este modo, la primera etapa de la música occidental parece haber sido una etapa en la que el primitivo énfasis puesto sobre el éxtasis y la libertad individual se vio sucedido por una acentuación en la importancia del orden y la disciplina: De esta suerte, puede calificarse a la era gregoriana como el primer “período clásico” en la historia de la música occidental”. (Grout, 1984:38)

El creciente número de obras religiosas, de las cuales algunas eran para el uso cotidiano y otras para ocasiones especiales, constituía una enorme dificultad para memorizarlas todas.

Dado que cada obra debía ejecutarse de la misma manera en todas las Iglesias, y la gran cantidad de estas era cada vez más difícil de recordar, los monjes y músicos eclesiásticos comenzaron a hacer pequeñas anotaciones en el texto, que servían como apoyo a la memoria, indicando de manera aproximada el desarrollo de la melodía la que, por supuesto, era conocida de antemano.

Esto significó un importante paso desde la notación griega alfabética, en la que se relacionaban letras con alturas, a la neumática, la cual consiste en la relación entre movimientos ascendentes y descendentes de las alturas con el movimiento de las notas escritas. Estos signos o neumas, que ya existían en épocas tan tempranas como el siglo VI (Reese, 1989:168) llegaron a ser de uso común en el siglo IX; se escribían por encima del texto del canto y se desarrollaron a partir de los acentos gramaticales que indicaban la elevación de la voz (/), la caída (\) o una combinación de ambas (^). Luego el signo para una nota más grave se redujo a un trazo corto horizontal o un punto (- ó •). Los neumas servían para indicar si la melodía debía subir o bajar de grado, pero no definía el intervalo. Este sistema de notación es conocido hoy en día con diferentes nombres: notación neumática, adiesmática, sin pauta, *in campo aperto* y quironómica. (Hoppin, 2000:71-74)

A los diferentes neumas y sus combinaciones se les asignaron diferentes nombres y significados: Puctum (acento grave), Virga (acento agudo), Podatus (acento grave más agudo), Clivis (agudo más grave), Torculus (grave más agudo más grave), Porrectus (agudo más grave más agudo), etc. (Costa, 1979: 24-34)

Escrito	Nombre del neuma	Probable origen
	Clivis	
	Pes o Podatus	
	Torculus	
	Porrectus	
	Scandicus	
	Climacus	

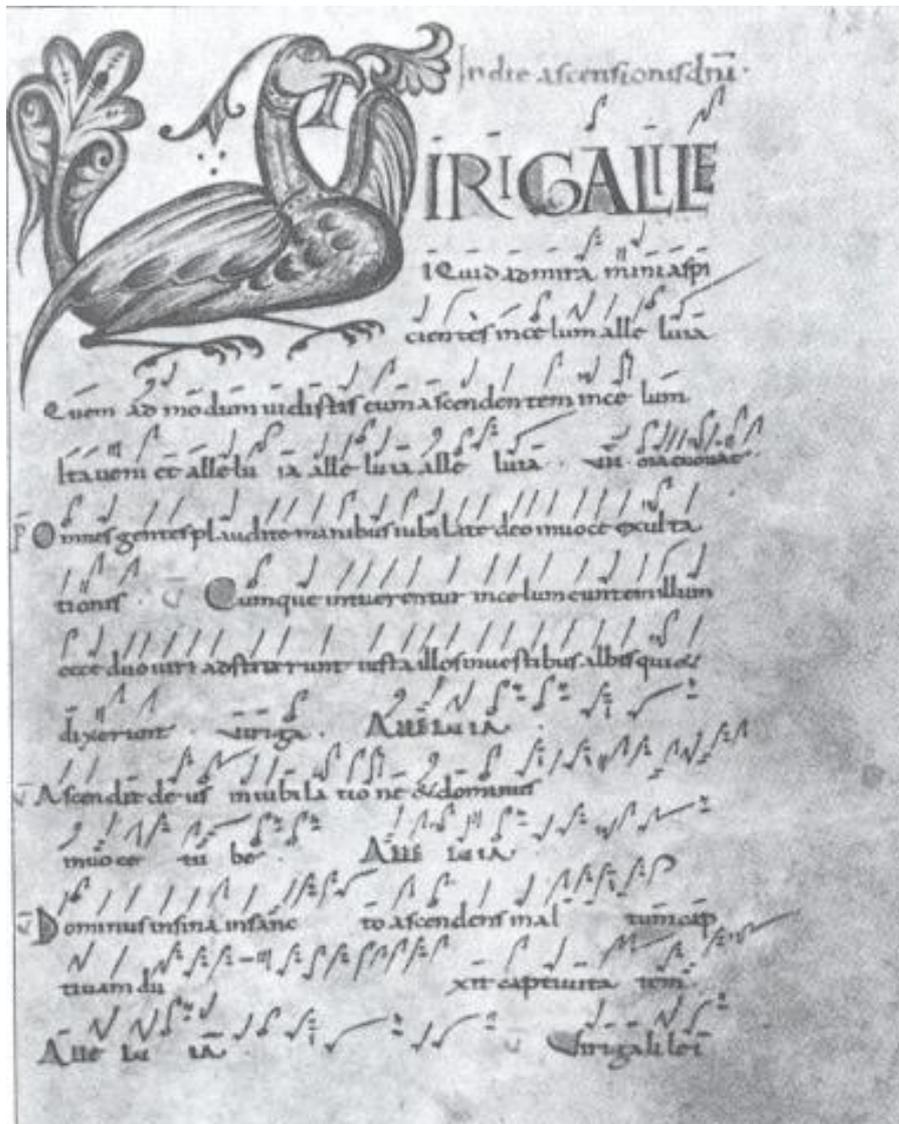


Imagen 8. Introito para el día de la Ascensión, de un gradual boloñés, segundo cuarto del siglo XI, escrito sin tetragrama, en neumas adiesmáticos.

El origen de los neumas latinos a partir de los acentos gramaticales del griego y del latín es la teoría más aceptada por los musicólogos y teóricos de la música, sin embargo, existe otra teoría, planteada por J. Thibaut, que sitúa la invención de la semiografía neumática del canto litúrgico en Oriente, en las postrimerías del siglo V. (Costa, 1979:8-9) Según este estudioso, los primeros signos musicales provienen de la notación conocida como ecfonética o signos ecfonéticos bizantinos, la que consiste en escribir sobre las sílabas del texto, con trazos muy rudimentarios, la quironomía que indicaba los movimientos ascendentes, descendentes o circunflejos de las melodías provenientes de la lectura solemne de los textos litúrgicos.

A pesar de la importante ayuda que la colocación de estos signos sobre el texto entregaba a los cantantes para recordar las melodías, este sistema seguía siendo muy impreciso e insuficiente como ayuda memoria pues, si bien es cierto, los neumas indicaban con exactitud el número y la agrupación de las notas, no presentaban indicios sobre la relación interválica entre ellas (Reese, 1989:168). Por esta razón fue necesario crear nuevos parámetros visuales que tuvieran una concordancia más precisa con los parámetros del sonido, es decir, colocar los neumas en diferentes alturas por encima del texto para indicar con mayor exactitud el curso de la línea melódica. La ubicación de los neumas en el espacio indicaba la amplitud y la dirección de los intervalos individuales.

A partir del 800, tras la coronación de Carlomagno como Emperador del Sacro Imperio Romano, éste ordenó, con la intención de consolidar su imperio políglota, la unificación de la liturgia y la música de las Iglesias codificando y revisando los cantos gregorianos. Con este fin, un gran número de misioneros litúrgico-musicales viajaron entre Roma y el norte a fines del siglo VIII y en el siglo IX, tomando como una poderosa herramienta propagandística la leyenda de San Gregorio y el canto llano de inspiración divina. Este proceso unificador sólo fue posible desde la escritura musical. La invención de la notación musical cristiana fue tanto una consecuencia de esa uniformidad, como un medio para perpetuarla. (Grout, 1984:58-59)

Con el objeto de conseguir una notación más precisa que lograrse una verdadera unificación de la música cristiana, los escribas carolinos se esforzaron por desarrollar un sistema de notación cuya principal preocupación, al igual que la de la mayoría de los sistemas de notación anteriores, fue la representación de las alturas. En la búsqueda por unificar y difundir el repertorio litúrgico, estos escribas crearon nuevos signos que relacionaban el lenguaje sonoro y temporal con el lenguaje visual y espacial. Plasmando el lenguaje sonoro en uno visual, el espacio se re-significa y cobra otro valor porque la oralidad pierde su fuerza. (Fernández Calvo, 2011: 29-30)

Según la musicóloga argentina Clara Cortázar, el primer tercio del siglo IX del período carolingio, fue testigo de la invención de este nuevo sistema de representación del sonido, que se convirtió en el único método que perduró y

sentó las bases de la notación musical occidental actual. (Cortázar, 1982:30) A partir de este genial invento de los escribas carolinos hasta el siglo XII, tuvo lugar la trascendental transición de lo escrito por sobre lo oral.

Estos signos sufrieron modificaciones de acuerdo a la nación y la época, las que, con el paso del tiempo y la masificación de los neumas, fueron creando sus propios estilos de notación musical.

Fue en los monasterios y abadías donde nacieron y se conservaron los manuscritos medievales. En estos lugares surgieron distintas escuelas y estilos de notación musical, entre las cuales destaca la italiana (novalesa, milanese, boloñesa, etc.) la francesa (normanda, messina, aquitana), la catalana y la española (visigoda, mozárabe, de toledo). (Costa, 1979:46-56)

De estas escuelas de notación musical, una de las más importantes se sitúa en los Alpes suizos (centro del imperio romano de Carlomagno) donde se encuentra La Abadía de St. Gallen (renovada a una biblioteca barroca en el S.XVIII), lugar en el que se establecieron monjes irlandeses y sajones para dedicarse a la copia de manuscritos, formando el mayor centro de copia y diseminación de los cantos de la Europa Medieval. En este lugar se encuentra el primer manuscrito de notación neumática de la Europa Cristiana conservado en su totalidad, el *Cantatorium* de St. Gall, datado entre 922 y 926.

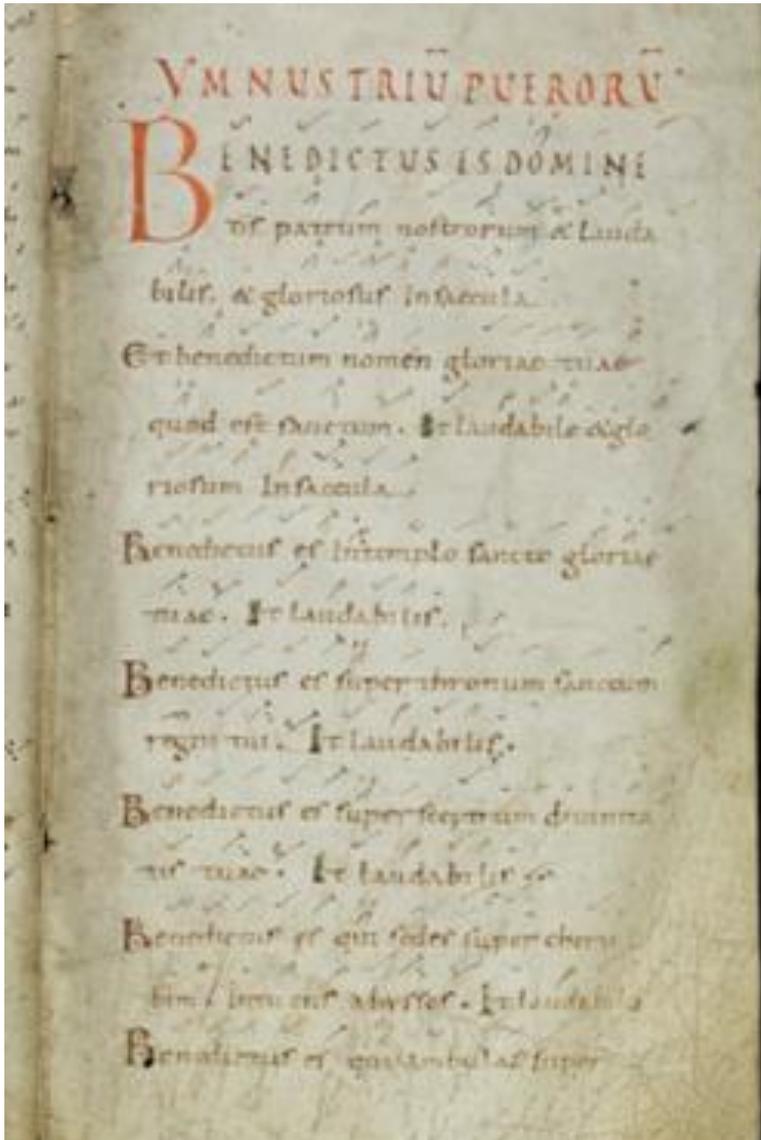


Imagen 9. Cantatorium
Cod. Sang. 359 St. Gallen,
Suiza

El adelanto introducido por este nuevo sistema, llamado diastemático, es la ubicación de los neumas en distintas alturas en el plano espacial. A partir de este adelanto, impreciso aún, se comenzaron a dibujar una o dos líneas que eran marcadas con un punzón en el papel escalonando y sobre ella los neumas que representaban notas determinadas. Esta línea o líneas no tenían un significado fijo, por lo que una letra colocada al principio de cada línea indicaba la altura que ésta representaba. Con el paso del tiempo se fueron

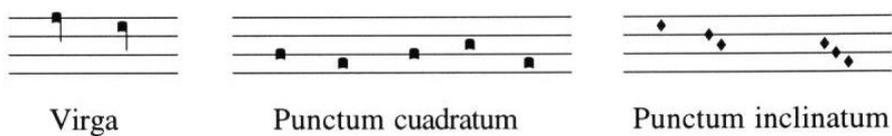
estableciendo como las líneas más utilizadas las que indicaban las notas DO medio (C) y el FA (F) a una quinta inferior. Posteriormente se comenzaron a utilizar líneas de colores, generalmente roja para el F y verde o amarilla para el C. Este fue el comienzo de la evolución hacia el pentagrama utilizado hoy en día. (Hoppin, 2000:74)

En el siglo XI, el monje benedictino, pedagogo y teórico musical Guido d'Arezzo (ca. 1000-50), introdujo el tetragrama y el sistema de solmización silábica -ut, re, mi, fa, sol, la, (el si no se adoptó hasta principios del siglo XVII, cuando en Italia *ut* se sustituyó por *do*) (Reese, 1989:187) como método para la enseñanza de la música, método que se sigue usando en la actualidad. Junto con la solmización, d'Arezzo utilizó el método quironímico para la educación de los cantantes en los monasterios, métodos con los que logró acortar considerablemente los años de adiestramiento musical, pasando de diez a sólo uno o dos años.

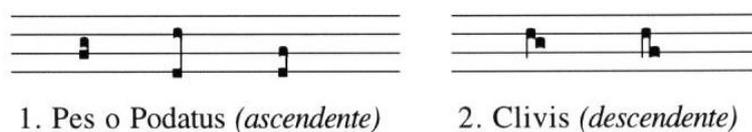
Luego de que el uso del tetragrama se propagara por Europa, la forma del neuma evolucionó hacia la notación cuadrada, proveniente del norte de Francia, para situar las notas en el lugar exacto sobre las líneas y los espacios. Esta notación cuadra de las figuras es la base para la notación moderna del canto llano. (Hoppin, 2000:74)

Neumas de la notación cuadrada

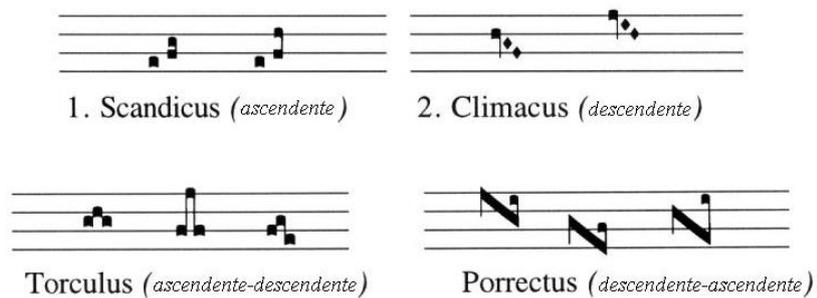
Notas Simples



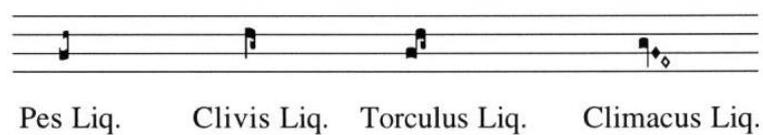
Neumas de Dos Notas



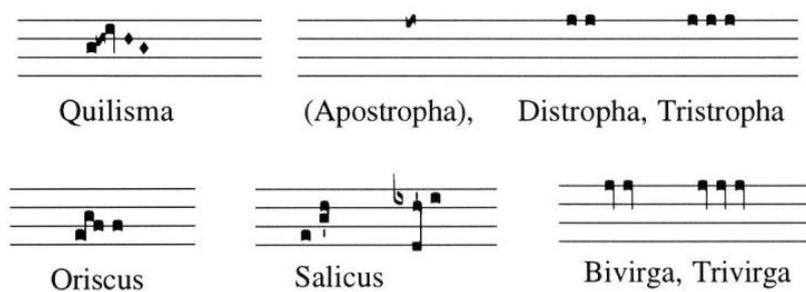
Neumas de Tres Notas



Neumas Licuescentes



Neumas Especiales



Offert.
2.

D E-us, * Dé- us mé- us, ad te de lú-
 ce ví- gi- lo : et in nómine tú- o
 le- vá- bo má- nus mé- as, alle-
 lú- ia.

Imagen 10. *Ofertorio Deus, Deus meus* (Liber Usualis, pp. 818-19)

A partir de los adelantos introducidos en la notación musical entre el siglo IX y XI, la música occidental sufrió sus primeras y más importantes transformaciones que, desde ese momento, la diferenciarían de las músicas del resto del mundo.

Las innovaciones de la escritura permitieron interpretar una obra sin necesidad de la presencia del compositor y sin conocerla de antemano. Con este paso desde la oralidad a la escritura, las piezas musicales dejaron de sufrir las transformaciones propias de la transmisión oral, pudiendo ser fijadas en una partitura desde la cual era posible leer y recrear las composiciones. De esta manera, la composición y la ejecución se convirtieron en actos separados e

independientes entre sí, por lo que lentamente la composición fue sustituyendo a la improvisación.

Cuando a la única voz de un canto se le comenzó a agregar una segunda voz (organum y discanto) surgió la necesidad de medir las duraciones con mayor exactitud. A partir de la invención de la polifonía los compositores tuvieron que crear un sistema que indicara los valores relativos de las notas dentro de una única línea melódica o de una composición a dos o más voces.

Entre la segunda mitad del siglo XII y la primera del siglo XIII, los compositores de la escuela de Notre Dame idearon un sistema para la notación del ritmo, basado en la estructuración de esquemas o modos rítmicos mediante la combinación de notas individuales o grupos de notas de valores largos o breves. Este sistema, llamado notación modal, fue el primer paso hacia el desarrollo de la moderna notación mensural. (Hoppin, 2000:237-241) Estos pies métricos corresponden a un sistema de medición rítmico literario tradicional del mundo antiguo, adaptado a las necesidades del contexto musical medieval, es decir, la mensurabilidad musical se da a partir del texto escrito.

La introducción del ritmo y el compás es probablemente una contribución de Leonin, sin embargo el sistema completo de los seis modos rítmicos y la notación modal se desarrolló con posterioridad. (Hoppin, 2000:237) A mediados del siglo XIII estos esquemas, provenientes de los pies o metros

cuantitativos de la poesía clásica, fueron descritos en el tratado *De mensurabili musica*, atribuido al teórico francés Johannes de Garlandia. En este tratado el autor codifica estos esquemas en seis modos rítmicos que se identificaban mediante un número y estaban indicados en la partitura por el metro de las palabras o por la selección, orden y ligaduras de las notas que se aplicaba a una melodía repitiendo el esquema un número indefinido de veces. (Grout, 1984:104-106)

I.	Larga Breve	
II.	Breve Larga	
III.	Larga Breve Breve	
IV.	Breve Breve Larga	
V.	Larga Larga	
VI.	Breve Breve Breve	

En épocas posteriores estos modos rítmicos fueron llamados: tróqueo, yambo, dáctilo, anapesto, espondeo y tribraquio, según su correspondencia a los pies métricos de la poesía clásica.

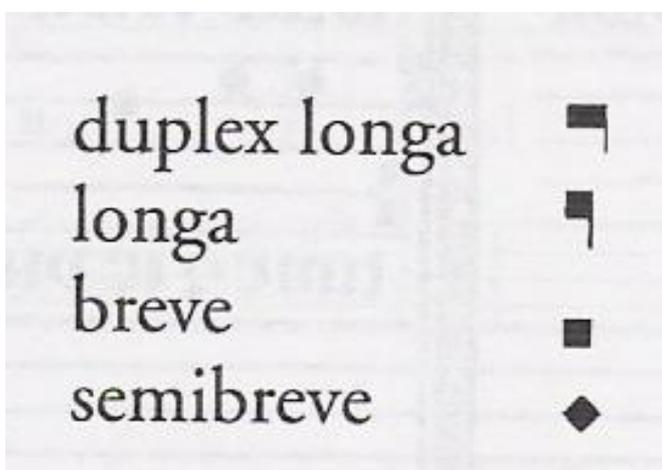
El modo I o tróqueo (una sílaba larga seguida de otra breve), establece la base del sistema de modos rítmicos en una unidad de medida ternaria: la perfección (ternaridad), la imperfección (binaridad) y la alteración (adaptación de la figura a lo ternario o binario según sea el caso).

Durante el siglo XIII, siglo en el cual el interés de los compositores se centró en la práctica polifónica y el motete tuvo su auge, la notación modal comenzó a mostrarse insuficiente para la correcta organización temporal de las diferentes voces, pues la mayoría de los motetes tienen un texto diferente para cada voz. Por esta razón, se hizo necesaria la creación de un sistema que permitiera estandarizar la duración de las notas, con el objeto de que el intérprete pudiese entender con facilidad qué ritmo debía ejecutar.

Por supuesto, no se creó de inmediato un sistema de figuras con un valor de tiempo fijo o proporcional. El proceso siguió tres etapas: En la primera, los símbolos no indicaban los valores de los tiempos; en la segunda se insinuaron de manera indirecta y en la tercera se expresaban por medio de símbolos adecuados. A partir de este momento se puede hablar de notación mensural. (Reese, 1989:176-185)

Alrededor del 1280, el compositor y teórico Franco de Colonia escribió el tratado *Ars cantus mensurabilis*, en el que propuso un sistema cuyo objetivo principal era la proporcionalidad de los sonidos mediante la instauración de reglas que determinaban las duraciones de las notas individuales, ligaduras y silencios. Con este sistema, las duraciones relativas de las notas fueron, por primera vez, consignadas según su forma. Este procedimiento escritural se utilizó hasta comienzos del siglo XIV.

Este sistema mensural de notación llamado, en honor a su autor, notación franconiana se basaba, al igual que los modos rítmicos, en un principio de agrupación ternario. Había cuatro signos para las notas individuales: la doble longa; la longa, la breve; y la semibreve. De la misma manera, se establecieron diferentes signos para la representación de los silencios y las ligaduras. (Grout, 1984:129-130)



Las aportaciones hechas por Franco de Colonia y otros compositores y teóricos de la época como Johannes de Garlandia, Lamberto y Jerónimo de Moravia entre otros, hicieron que los neumas evolucionaran a lo que más tarde se conocería con el nombre de Notación Cuadrada, en la que se establecerían reglas mensurales para las diferentes figuras, las que se dividían en: notas simples, ligadas o “ligaduras” y notas plicadas o “plicas”. (COSTA, 1979: 95-104).

Durante la primera mitad del siglo XIV, período en el que surgió el “ars nova”, estilo compositivo que toma su nombre del tratado escrito por el compositor

y poeta francés Philippe de Vitry alrededor de 1316, la concepción ternaria del ritmo musical comenzó a cambiar a una visión en la que se aceptaba la división binaria o imperfecta de las figuras musicales. El resultado de estas innovaciones se tradujo en la aparición de nuevos tipos de compases que otorgaba a los compositores una mayor flexibilidad incluyendo la sincopación del ritmo y la introducción de valores mucho más cortos que dividían a las notas más largas.

De esta manera las notas musicales adquirieron diferentes formas: el cuadrado con una plica a la derecha representó a la longa, el cuadrado sin plica fue la breve y el rombo la semibreve. Estas figuras podían dividirse en dos o tres figuras de menor duración. A la división de la longa se le llamó modo, a la de la breve tiempo y la de la semibreve prolación. Estas divisiones en valores menores requirieron de nuevas formas para las notas: la mínima, que dividía a la semibreve (tanto en la mitad como en su tercera parte), se representó con un rombo con plica hacia arriba y la semimínima con un rombo con plica hacia arriba y un corchete sobre la plica. (Grout, 1984:160)

Dado la complejidad en que se representaban los modos perfecto e imperfecto, con el tiempo, se cambiaron los signos que indicaban tiempo y prolación: un círculo indicaba tiempo perfecto, y un semicírculo, tiempo imperfecto; un punto dentro del círculo o semicírculo indicaba prolación mayor, y la ausencia de punto, prolación menor. (Grout, 1984:161)

\odot	\blacksquare	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
$\frac{9}{8}$	c. c.	=	c. c. c.	=	$\text{c. c. c. c. c. c. c. c.}$	=	$\text{c. c. c. c. c. c. c. c.}$	=	$\text{c. c. c. c. c. c. c. c.}$
tempus perfectum cum prolatione maiori									
\bigcirc	\blacksquare	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
$\frac{3}{4}$	c.	=	c. c. c.	=	c. c. c. c. c. c.	=	c. c. c. c. c. c.	=	c. c. c. c. c. c.
tempus perfectum cum prolatione minori									
\textcircled{C}	\blacksquare	=	$\blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
$\frac{6}{8}$	c.	=	c. c.	=	c. c. c. c. c. c.	=	c. c. c. c. c. c.	=	c. c. c. c. c. c.
tempus imperfectum cum prolatione maiori									
C	\blacksquare	=	$\blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	=	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
$\frac{2}{4}$	c.	=	c. c.	=	c. c. c. c.	=	c. c. c. c.	=	c. c. c. c.

Durante el siglo XV, los compositores siguieron utilizando el sistema de notación cuadrada del siglo anterior con las innovaciones introducidas por el Ars Nova pero, a causa de la sustitución del pergamino por el papel, que era una superficie mucho más débil, y con la intención de simplificar el trazo y utilizar menos tinta, los copistas fueron cambiando progresivamente el color negro de las figuras por figuras de cabeza hueca, dando lugar a la llamada Notación Blanca. Con el tiempo, y con el objeto de simplificar la lectura e interpretación de las partituras, los compositores comenzaron a ennegrecer algunas notas para asignar valores y diferenciar si la relación métrica entre una nota y la contigua era de 1/3 o 1/2, es decir, si el orden de relación relativo de

las notas era perfecto o imperfecto. Durante esta misma época era posible encontrar partituras con algunas notas coloreadas en rojo, tanto en su interior como en su contorno. (Costa, 1979:148-157)



Imagen 11. *Que todos se pasan en flores.* Cancionero de Upsala

Es sorprendente ver cómo algunos compositores, ya en el siglo XV, utilizaban el recurso visual para transmitir al intérprete una determinada forma o afecto. Por ejemplo un círculo para el canon y un corazón para una canción de amor. Este estilo escritural fue conocido con el nombre de *ars subtilior* (literalmente traducido como “el arte más sutil”). Los manuscritos de Chantilly, Oxford, Módena y Apt son un testimonio de esta estética.



Imagen 12. *Chanson Belle, bonne, Sage* (folio 11). El espléndido “Corazón Musical” de Baude Cordier, del Códice de Chantilly, ca. 1400



Imagen 13. *Tout par compas suy composés* (folio 12) de Baude Cordier. Códice de Chantilly

Esta transformación de la notación, aparentemente externa, coincidió con una transformación en el lenguaje y la forma musical. Los avances en el desarrollo de la notación durante el siglo XV, permitieron que la partitura pasara de ser un mero guión para la reconstrucción de una o varias melodías, a ser un dispositivo visual capaz de generar nuevos métodos y procedimientos compositivos.

1.3. La partitura como mecanismo de creación

Como hemos visto, las primeras obras musicales escritas de todas partes, al principio, consisten necesariamente en una imitación escrita de los sonidos. Originalmente la mente no cuenta con recursos gráficos para la representación sonora. Se dibujan instrucciones para la emisión de una trama de sonidos que se supone se expresan en una situación en particular. Sólo muy gradualmente, la escritura musical se convierte en una composición escrita, capaz de modificar los procesos de pensamiento musical, permitiendo la configuración de diversas formas y discursos musicales imposibles de concebir sin el soporte de la partitura.

El momento en el que la escritura musical occidental dejó de ser un simple recurso mnemotécnico, para convertirse en un dispositivo para la creación - fenómeno que se inicia con el desarrollo de la polifonía- significó una evolución hacia nuevas formas de discursos sonoros, que reflejaban una nueva comprensión o enfoque del lenguaje musical y una nueva mentalidad; más subjetiva y reflexiva.

Haciendo un paralelo con la escritura del habla, la notación musical permitió al compositor observar, reflexionar y corregir su discurso sonoro. Respecto de los alcances que tuvo la evolución de la escritural en la mente humana, el filósofo y lingüista Walter Ong nos dice:

“La psique puede acomodarse a la tensión en parte porque la caligrafía es un proceso físicamente muy lento, por lo regular más o menos la décima parte de la velocidad del habla oral. Con la escritura, la mente está obligada a entrar en una pauta más lenta, que le da la oportunidad de interrumpir y reorganizar sus procesos más normales y redundantes.” (Ong, 2004:46)

La irrupción decisiva y única en los nuevos mundos del saber musical, no se logró dentro de la conciencia de los músicos al inventarse la simple marca semiótica sobre un texto, sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles, por medio del cual un compositor podía determinar los sonidos exactos que el intérprete ejecutaría a partir de la partitura. Esto es lo que hoy en día llamamos “escritura musical” en su acepción más estricta.

Durante toda la Edad Media y principios del Renacimiento, prevaleció un método de composición en el que las diferentes voces eran concebidas de manera horizontal, es decir, como voces que se movían de manera independiente entre sí. Esta visión horizontal de la composición fue cambiando gradualmente a medida que la escritura y la partitura se convertían en una herramienta de reflexión, revisión y constante corrección, que mostraba la composición como un todo en el que las diferentes voces actuaban de manera conjunta, tanto horizontal como verticalmente. Respecto de los cambios del procedimiento, tanto de la escritura como de la composición, que representó la evolución de la notación musical y la partitura, Grout nos dice:

“A comienzos del siglo XVI habíase producido un cambio en el método de escribir música. Anteriormente, los compositores escribían sucesivamente las diversas partes (voces), comenzando probablemente por el tenor y luego añadiendo la superius y luego, a su turno, las voces restantes. Ahora comenzaban a concebir y escribir simultáneamente las partes, como un todo.

De acuerdo con este cambio de enfoque, utilizaban una partitura para componer. El teórico Lampadius (1573) da un breve ejemplo de partituras con líneas de compás, y fecha su invento en la época de Josquin y de Issac. Las partituras manuscritas aparecen en gran número a partir de 1560; la primera partitura de conjunto impresa aparece en 1577". (Grout: 1984; 193)



Imagen 14 Josquin de Prez, *Missa de Beata Virgine* (s.XVI)
<http://www.loc.gov/exhibits/vatican/images/music19.jpg>

Con esta revolución en el pensamiento musical, dada por el recurso visual que ofrecía la partitura, la escritura musical ya no sólo fue útil para la conservación de las composiciones, sino que también para la elaboración de éstas.

Es en este período cuando la composición musical comienza a sufrir un importante cambio, pues la escritura musical deja de ser un dispositivo

nemotécnico, de gran utilidad para recordar un repertorio conocido por el intérprete (el que había sido aprendido de forma oral), para comenzar el proceso de composición desde la escritura, pues la composición musical que antes vivía de la improvisación, comienza a sistematizar sus reglas a partir de la polifonía y, de esta manera, se inicia la historia de la música docta occidental y el paradigma musical: la escritura del sonido versus el sonido de la escritura.

La trascendental importancia que tomó la escritura musical en el proceso de composición, -lo que implicó la creación de diferentes métodos y procedimientos compositivos como la polifonía y, más tarde la armonía- alcanzó su mayor apogeo y dominio ante la tradición oral (principalmente en la música sacra pues la música profana, salvo por algunas excepciones, siguió siendo improvisada o de transmisión oral) con la invención de la imprenta musical.

Si bien es cierto, la primera edición de música impresa de la historia se remonta a 1501, con la invención de Ottaviano Petrucci del primer sistema de impresión de música por medio de tipos móviles, estas ediciones, debido a su alto valor económico, no se generalizaron hasta el siglo XVII, hecho con el cual se estandariza la notación musical en un sistema en común para todos los compositores e intérpretes occidentales. La masificación de la música impresa tuvo trascendentales consecuencias en la vida musical de la época, en lugar de unos pocos y costosos manuscritos, que muchas veces podían contener

errores o variaciones, la aplicación del arte de la impresión a la música promovió la difusión de nuevas composiciones copiadas con exactitud uniforme. La existencia de partituras impresas significó que muchas más obras se conservarían para su interpretación y para el estudio de futuras generaciones de compositores.

Años más tarde, como resultado de estos cambios que permitían la contemplación del sonido tanto de obras propias como de otros autores, los compositores comienzan a idealizar el nuevo modelo estandarizado de representación e identificación sonora en dos aspectos fundamentales para la producción musical de Occidente a partir del barroco tardío: Primero, en un sistema armónico tonal basado en un “pensamiento vertical” del fenómeno musical, el que logra su “universalización” en el *Tratado de Armonía* de 1722 de Jean Philippe Rameau y, segundo, en un único modelo de temperamento que logra una estandarización de la afinación de los instrumentos, lo que permite la modulación a “tonalidades lejanas” de una manera inmediata, el que llega a su máxima expresión con J.S. Bach y su *Clave bien temperado BWV 846-893* de 1722. Ambos modelos se instalan de manera definitiva en diversos tratados de armonía, partituras de compositores posteriores y en la unificación de criterios de afinación y temperamento para la construcción de instrumentos musicales.

1.4. La partitura como presencia del sonido ausente

Sabemos que toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos que se reconocen en la percepción humana. El sonido no es simplemente perecedero sino, en esencia, efímero, y se le percibe de esta manera. No existe manera de retener el sonido y contenerlo, sin embargo, el deseo de asirlo y plasmarlo en un soporte perdurable y transmisible ha llevado a los músicos, desde las más antiguas civilizaciones, a buscar un mecanismo capaz de dejar un testimonio escrito de sus creaciones.

La historia y desarrollo de la música docta de Occidente ha sido posible gracias a la invención de la notación musical, la que ha sido el resultado de un largo proceso por desarrollar un sistema de escritura que represente gráficamente una pieza musical, con el objeto de dejar un testimonio escrito, capaz de preservar en el tiempo una composición, para que luego un intérprete reviva la obra según el deseo y las intenciones del autor. Es pues, tarea del instrumentista, interpretar un discurso construido sobre la base de una estructura de signos, que han sido escritos utilizando una imagen visual que se corresponde con una imagen acústica, una trama musical de la cual el compositor ha dejado testimonio en la serie de códigos que forman una partitura, para ser decodificados y traducidos en sonidos por un instrumentista, quien debe traer al tiempo presente el testimonio escrito de un recuerdo musical preconcebido, dotándolo de vida y de sentido.

Parafraseando a Félix de Azúa en su *Diccionario de las artes*, la música es el arte de construir el tiempo mediante sonidos, por lo que una obra musical podría ser definida como una “escultura de tiempo” cuyo pedestal es la “ejecución”. Por tanto, si la composición no es ejecutada, no hay música. (De Azúa, 2011: 215-216)

Según esta visión del arte musical, la partitura sería sólo un recuerdo escrito de los sonidos, un conjunto de códigos gráficos incapaces de dar vida a la obra. Es por tanto la imagen visual contenida en una partitura el testimonio escrito de una trama de sonidos muerta, la cual fue concebida en tiempo pasado y que permanece a la espera de ser revivida en el tiempo presente. Bajo esta concepción de la partitura y, siguiendo los planteamientos de Hans Belting en su *Antropología de la imagen*, diremos entonces que la partitura es un medio, un medio que le ofrece a la difunta pieza musical la posibilidad de ser resucitada.

Antes de continuar con nuestra reflexión en torno a la partitura, detengámonos un momento en lo que nos dice Belting respecto de la diferencia entre imagen y medio:

“El medio posee en el culto a los muertos un antiquísimo paradigma. El difunto intercambiaba su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual permanecía entre los vivos. Únicamente en imagen era posible que este intercambio tuviera lugar. Su medio representaba el cuerpo de los muertos del mismo modo en que había existido entre los cuerpos de los vivos, quienes realizaban el intercambio simbólico entre muerte e imagen. Así, en este caso no se trataba únicamente de un medio entre imagen y espectador (en el caso de la partitura entre imagen e instrumentista) sino entre muerte y vida. Por

este motivo la sustitución era más importante que cualquier grado de semejanza”. (Belting, 2010:38)

La existencia de la música no es posible si esta no se manifiesta en sonido. El recuerdo de una pieza musical, ya sea que este habite en la memoria o en una partitura, no es música hasta que este recuerdo se materialice en sonidos en el tiempo presente, el tiempo vivo. La partitura es un medio por el cual la ausencia del sonido se hace presencia a través de su representación gráfica, es decir, a través de la imagen visual de una imagen acústica; imagen que, pese a no poseer ninguna semejanza con el sonido, actúa como sustituto de éste, preservando su recuerdo para que en algún momento este pueda ser revivido.

Siguiendo los planteamientos del estructuralismo francés, la arbitrariedad del signo gráfico musical adquiere sentido en su posibilidad de convertirse en evocación del sonido. La partitura como imagen adquiere un estatuto de desciframiento en el sentido de que es posible “extraer” algo de ella que visiblemente, a nivel perceptual, no se puede apreciar en primera instancia.

De esta manera, la partitura se presenta como una alteridad cuya vivificación sonora pasará necesariamente por la interpretación musical. En un sentido aristotélico, la partitura sería una potencia en tanto es el “poder ser” sonido, del cual no tendríamos noticia si no fuera por la acción del intérprete, quien permite su actualización en música. Es así como el compositor establece una estrecha y profunda relación con el signo gráfico que va más allá de su

funcionalidad de conservación, pues es en el signo mismo donde desarrolla su proceso creativo y lo transforma en obra en la esperanza de que, eventualmente, un intérprete actualice su creación.

Haciendo una comparación entre la escritura musical y la escritura del habla, podríamos decir que ambas siguen más o menos el mismo principio filosófico y antropológico de testimonio muerto de un discurso del pasado. Respecto de esta relación entre escritura y muerte W. Ong hace una interesante observación:

“Una de las paradojas más sorprendentes inherentes a la escritura es su estrecha asociación con la muerte. Ésta es insinuada en la acusación platónica de que la escritura es inhumana, semejante a un objeto, y destructora de la memoria. También es muy evidente en un sinnúmero de referencias a la escritura (o la imprenta) que pueden hallarse en los diccionarios impresos de citas, desde 2 Corintios 3:6, “La letra mata, más el espíritu vivifica”, y la mención que Horacio hace de sus tres libros de Odas como un “monumento” (Odes, iii.301), presagiando su propia muerte, hasta, y más allá, de lo dicho por Henry Vaughan a Sir Thomas Bodley en el sentido de que, en la Biblioteca de Bodleyana de Oxford, “cada libro es su epitafio”. En Pippa Passes, Robert Browning llama la atención a la práctica, difundida aún hoy en día, de introducir flores frescas para que se marchiten entre las páginas de los libros impresos: “faded yellow blossoms/twixt page abd page” [“entre página y página/flores amarillas marchitas”). La flor muerta, en otro tiempo viva, es el equivalente psíquico del texto verbal. La paradoja radica en el hecho de que la mortalidad del texto, su apartamiento del mundo vital humano vivo, su rígida estabilidad visual, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por número virtualmente infinito de lectores vivos” (Ong, 2004:83-84)

La partitura es portadora de una imagen visual que se manifiesta como el resultado de una simbolización colectiva del sonido, la cual ha sido desarrollada a lo largo de los años por común acuerdo y consenso entre

compositores, editores, cantantes, directores e instrumentistas, dando lugar a lo que hoy conocemos como sistema de notación musical occidental. Como hemos visto, este sistema, en tanto sistema de imágenes, se ha ido modificando, ampliando y complejizando en el transcurso de la historia de la música.

La práctica musical como parte de una cultura, y la partitura como una representación simbólica de ésta, acarrearán necesariamente la tradición y la memoria colectiva de un pueblo. La partitura es un medio por el cual la música es sostenida y, a su vez, un medio por el cual es posible una reconstrucción histórica que da cuenta de los cambios producidos a lo largo del tiempo en la música y el modo en el que una sociedad recupera y, al mismo tiempo, reelabora las formas y el legado del pasado en cada momento presente.

Siguiendo los planteamientos de Belting en su aproximación antropológica a la imagen, podemos decir que el testimonio de una pieza musical en imagen demuestra que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer, pues cuando aparecen nuevas orientaciones a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo, del universo sonoro y la estética musical, los compositores desechan las imágenes que han inventado para representar el sonido sustituyéndolas por otras. Tal ha sido el caso de la representación gráfica del sonido desde la invención de la escritura musical en Occidente, pues las necesidades expresivas y el imaginario sonoro de cada época y estilo han cambiado a lo largo de la historia.

El diálogo entre partitura e intérprete es imposible de analizar sin situar la producción gráfica del sonido en un contexto sociomusical. Por ejemplo, las partituras del período barroco no contenían todas las instrucciones necesarias para la interpretación de las piezas musicales, pues gran parte de la información que el instrumentista poseía respecto de la manera en que debía interpretar las obras, provenía de la transmisión oral o tratadística de la época. La partitura era una suerte de esqueleto de la composición musical y el músico que pretendiera interpretarla debía improvisar una serie de detalles que, en su calidad de ejecutante, debía conocer. Por ejemplo, gran parte de los adornos que se usaban entre los siglos XVII y XVIII no siempre eran anotados en la partitura, quedando éstos al criterio de los intérpretes y cuyo uso variaba según el lugar y la época. La ejecución del bajo cifrado o continuo, también requería de un conocimiento específico de una gran cantidad de costumbres y reglas que no estaban incluidas en la partitura.

A partir del romanticismo del siglo XIX, se establece una relación o diálogo completamente diferente entre la partitura y el intérprete que se aleja de la práctica improvisatoria de épocas anteriores. Los compositores decimonónicos se esforzarán por anotar con una rigurosa precisión sus ideas musicales para ejercer un control casi total de la composición, en la que la improvisación desaparece casi por completo. En este siglo aparecen una gran cantidad de nuevos signos gráficos y nacen las indicaciones de tempo, intensidad, agógica, carácter, etc. La cantidad de nuevos signos e indicaciones de expresión limitan la intervención del intérprete sin dejar cabida a la improvisación (salvo en las

cadenzas, práctica que prevalece de la tradición improvisadora de la época barroca). En las partituras románticas el instrumentista debe realizar una interpretación expresiva del discurso escrito, pues la mayor parte de la forma y el contenido están explícitamente incluidos en la partitura.

En el siglo XX se desarrollan principalmente dos tendencias respecto a la notación musical y al intérprete. Por una parte, el posicionamiento de los compositores que asumen la creación total de la obra y, así, escriben con meticuloso cuidado todos los símbolos correspondientes a la representación tradicional del sonido. En este caso el compositor determina la obra y espera del instrumentista una “correcta” interpretación y realización de su creación. Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XX, aparece la tendencia contraria, conforme a la cual el compositor no asume la totalidad de la creación musical y busca compartir esta experiencia con el intérprete o incluso con el espectador. En este caso el creador no persigue una notación precisa, sino una diferente que deje al intérprete la responsabilidad de una parte de la composición. Estamos ante el caso de una obra indeterminada. El compositor recupera así el interés por la espontaneidad de la improvisación.

INTERLUDIO

EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA

Como hemos visto, a partir del momento en que la partitura deja de ser un mero dispositivo nemotécnico para convertirse en una herramienta para la creación musical, la función del músico se divide en dos aristas que recorrerán caminos diferentes e independientes entre sí, a saber: el compositor y el intérprete.

Desde mediados del siglo XVII, comienza a desarrollarse lentamente la figura del solista virtuoso para devenir en la figura del intérprete, la que tendrá su mayor esplendor durante el siglo XIX. A partir de este siglo, los instrumentistas deberán asumir nuevos desafíos respecto de la recreación de obras del pasado, lo que paulatinamente se convierte en un problema para el intérprete. Los compositores románticos se esforzarán por dejar plasmado en la partitura todas sus ideas musicales añadiendo una serie de nuevos signos e indicaciones que guíen al instrumentista en su ejecución, pues éste deberá interpretar la obra según los deseos de su autor, para lo cual tendrá que comprender la obra y su sentido para lograr una interpretación “correcta”

En el momento en el que un instrumentista traduce en sonidos los signos contenidos en una partitura, es decir, en el momento en que se realiza el acto de tocar o revivir una obra, es imposible evitar interpretarla, interpretar las

intenciones del creador de esa obra. El acto de tocar involucra pues una tarea hermenéutica, es decir, plantea la tarea de reconstrucción del sentido de un discurso musical.

Schleiermacher plantea la tarea hermenéutica como un proceso de reconstrucción que va más allá de la materialidad de las partes del texto, pues incluye la reconstrucción del acto creador del autor desde el principio y en sus distintas partes como si el intérprete fuese el autor. Para llevar a cabo esta tarea Schleiermacher propone dos tipos diferentes de reconstrucción, a saber: una reconstrucción gramatical, la cual dice relación con la forma lingüística objetiva de la obra, y una reconstrucción técnica o psicológica, la que es subjetiva e involucra la vida mental del autor. Para la realización de esta tarea de reconstrucción Schleiermacher elabora un método o procedimiento para cada una de las partes a reconstruir; el primero es el comparativo, en el que se usan una serie de conocimientos singulares que son comparados y nos conducen a la comprensión detallada del todo; el segundo es el método divinadorio, en el que se utiliza una intuición inmediata, el uno se transforma en el otro comprendiendo inmediatamente lo individual. La adivinación mantiene su seguridad mediante la comparación confirmada. La tarea hermenéutica es, por tanto, una tarea infinita en tanto plantea una revisión permanente de las partes y el todo y una pregunta constante por el sentido del discurso.

En la tarea de interpretar una pieza o discurso musical escrito en una partitura, el instrumentista debe necesariamente realizar un proceso de reconstrucción. En primer lugar debe abocarse a la tarea de lectura de la partitura, tarea enteramente mecánica que implica la decodificación de los signos musicales en una secuencia de movimientos físicos que activan la emisión del sonido en un determinado instrumento. Sin embargo, mientras la obra no sea comprendida, esta es sólo una lectura mecánica que resulta en la emisión de una serie de sonidos sin sentido, pues sabemos que el interpretar es mucho más que descifrar los signos escritos en una partitura. El interpretar requiere, pues, una comprensión de la obra. Todo lo que sea tocado sin esta comprensión es un balbuceo o tartamudeo que intenta decir algo pero no sabe qué. Es solo cuando el intérprete logra comprender la obra, cuando logra dotar su ejecución de “expresividad” y, de esta manera, logra dar sentido a la sucesión de sonidos que está tocando.

Cuando hablamos de “sentido” nos referimos al enfoque de la lingüística cognitiva que, según Teun, A. van Dijk, plantea:

“No se trata tanto de que el discurso “tenga” un sentido intrínseco, sino que el sentido es algo que los usuarios del lenguaje “asignan” al discurso. Este proceso de asignación de sentido es lo que todos conocemos como “comprensión” o “interpretación”. (VAN DIJK, 2003:31)

Esta “interpretación” de la obra o discurso sonoro, dice relación con la comprensión no solo de la sumatoria de motivos y frases musicales, sino en la manera en la que éstas se suceden y articulan en un todo con una

significación global que condiciona su estructura. En otras palabras, es necesario establecer las diversas relaciones y condiciones que definen la “discursividad” de secuencias de unidades musicales y dotarlas de “sentido”.

Siguiendo esta idea podemos decir que la comprensión de una obra no es única, pues de una misma pieza musical puede existir una gran cantidad de comprensiones diferentes, como lo demuestra el hecho de que diferentes intérpretes puedan ejecutar diferentes versiones de una misma obra. Cada instrumentista que interpreta una obra intenta expresar convincentemente lo que quiso decir el compositor a partir de su propia visión. Muchas veces el intérprete introduce en su ejecución algunos supuestos que le entrega la tradición –siempre basada en interpretaciones anteriores-, acerca de cómo debe ser ejecutada cada obra; supuestos que no están escritos en la partitura (como ocurre en el caso del barroco); supuestos que intentan devolver la música a su época sorteando la distancia temporal entre la creación y la interpretación, en el deseo de retroceder en el tiempo e ingresar en la manera de escuchar de otra época, evadiendo los cambios en la escucha y estilos de ejecución que nos ofrece nuestro propio tiempo, el tiempo presente.

Como hemos visto, existen instrumentistas que pretenden recrear el pasado de una composición en el presente, sin embargo, existe otro tipo de instrumentistas cuya interpretación busca una visión de la obra más amplia, abierta y abarcadora, que involucra una reconstrucción de la obra desde su

propia sensibilidad, incorporando formas de expresión que se han ido desarrollando a lo largo de la historia de la música y la interpretación de ésta y que han llegado hasta nuestros días, lo que plantea una actualización de la obra por medio de una forma de comprender el discurso musical desde la propia experiencia del intérprete y de la manera en que escucha el auditor de su tiempo.⁴ Desde esta segunda perspectiva, y haciendo una paráfrasis de Baricco en *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, diremos que la interpretación es la experiencia fáctica de una posible trascendencia de la obra, en la que el intérprete entabla un diálogo entre el tiempo pasado y el tiempo presente. (BARICCO, 2008:31-39)

Lo que caracteriza a la música posterior al siglo XIII es que el estar escrita no representa un aminoramiento de su ser original (el sonido), sino que -como dijo Gadamer refiriéndose al lenguaje- es su “forma de ser originaria”. En la música de tradición escrita existe una estrecha vinculación entre los procedimientos o métodos de composición y la forma, es decir, la estructura de la construcción del discurso musical y la escritura. Ciertamente, en la época cuando se estableció la notación del sonido con mayor exactitud es cuando comienza la tradición discursiva de la música. Esta tradición discursiva es la que dota de una estructura a una pieza musical, confiriéndole a la obra una coherencia que no es sino la manifestación exterior y visible de un orden interno y profundo.

⁴ El compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) se refería al intérprete ideal de sus *Sequenzas* (solos instrumentales de gran dificultad y complejidad) como a un “virtuoso de la sensibilidad” en vez de un mero ejecutante técnico; es decir, un intérprete dotado de las cualidades intelectuales, emotivas y técnicas para abarcar todos aquellos aspectos de la obra que trascienden lo meramente musical, tales como el filosófico, histórico, estructural, psicológico, antropológico, etc.

Cuando surge la representación visual del sonido, cuando los compositores se enfrentan a la posibilidad que ofrece la imagen de reflexionar, revisar y corregir su obra, es cuando éstos logran sistematizar procedimientos cada vez más complejos que son posibles de transmitir con mayor exactitud, lo que se traduce en una paulatina evolución de la estructura interna de la obra que, en el transcurso del tiempo, se va alejando de la estructura que provenía del texto para crear formas propias del lenguaje musical sin referencia a la palabra. Este cambio se hace evidente a partir del auge de la música instrumental “pura” a lo largo del siglo XVIII, siglo en el que la música adquiere un rango relativamente autónomo con respecto al lenguaje, poniendo en cuestión un vínculo que otrora parecía perfectamente natural. De esta manera, es posible la creación de diferentes tipos de estructuras, formas y géneros propios de la música como por ejemplo: la sinfonía, el preludio, el concierto, etc. que confieren una unidad formal a la trama temporal del sonido constituyéndolo como una unidad, un todo significativo.

Sabemos que la música occidental de tradición escrita, a partir del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, fundamentó su discurso en el sistema tonal, es decir, un discurso musical construido en base a una estructura de relaciones jerárquicas entre diferentes sonidos, para lo cual se utilizaban una serie de mecanismos y reglas dadas por el contrapunto, la polifonía, la armonía, etc., que dotaban al discurso de solidez y coherencia, pero entender la forma de una obra musical y los recursos técnicos con los cuales fue construida no es, necesariamente, entender el sentido de ésta. El entender la forma en la que

está escrita la obra correspondería a la reconstrucción gramatical de la que nos habla Schleiermacher en su *Hermenéutica*. Queda entonces la tarea de reconstrucción psicológica, en la que el intérprete debe dilucidar las intenciones del autor, su vida mental y la de su época para luego encontrar, comprender y transmitir el sentido de la obra logrando así una interpretación “expresiva” de ésta.

Llegados a este punto es inevitable hacernos la pregunta ¿qué es comprender una pieza musical? A esto podríamos responder que el proceso de comprensión está relacionado con el intuir o, como diría Schleiermacher, adivinar el sentido de la obra y, lo más importante, dotar de sentido a la obra en sí misma, lo que puede ir, incluso, más allá de las intenciones del propio creador, pero ¿qué significa sentido en el lenguaje de la música y cómo éste se expresa musicalmente?

En las artes visuales, la literatura e incluso en el teatro somos capaces de reconocer ciertos elementos que nos resultan familiares, pues es posible reconocer una referencia con alguna experiencia vivida: una imagen, una narración o una acción, pero ¿qué es posible reconocer en la experiencia musical?, ¿cuál es la referencia que podemos encontrar en la música? y ¿con qué nos conectamos cuando escuchamos una pieza musical?

En el libro V de *La Política*, Aristóteles nos da algunas luces respecto de las respuestas que los antiguos daban a estas interrogantes. En el capítulo V de

dicho libro, en el cual se refiere a la música como elemento de la educación, Aristóteles reconoce en la música una imitación directa de las sensaciones morales, afirmando que no hay nada tan poderoso como el ritmo y el canto de la música para imitar, aproximándose tanto como sea posible, la cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia y todos los sentimientos del alma como igualmente todos los opuestos a ellos. Finalmente, el autor recomienda que el cultivo de la música forme parte en la educación de los jóvenes, pues la música tiene el poder moral de modificar nuestros sentimientos y mudar la disposición del alma. (Aristóteles, 2007:76-77)

Esta concepción de la música está fundamentada en la doctrina del *ethos*, la cual estipula que la música tiene el poder de afectar el carácter, y que los diferentes tipos de música lo afectan de distinta manera. De este modo desprendemos que el sentido de la música y su expresión en la Antigua Grecia, estaba vinculado a su efecto sobre las emociones, de las cuales las recomendadas eran la calma, la elevación, la excitación y el entusiasmo; y a la idea de moldear el carácter, lo cual se expresaba por medio de determinados ritmos, modos e instrumentos musicales.

Respecto de este punto de vista Schleiermacher nos dice que aquella “finalidad” del arte que nos plantea Aristóteles, la cual consiste en *moderar las pasiones*, cuando ha de generalizarse, se muestra vaga y confusa, pues cuando los estímulos musicales se unen a aquello que se expresa sin arte mediante el sonido, parecen reposar en lo *pasional*, ya que la expresión

pasional sin arte carece de medida y de forma. Concluye diciendo que la fuente de la medida y la forma es el arquetipo y cuando más intervenga este, menos aparecerá lo pasional, que es inconsciente. (SCHLEIERMACHER. 2004:37)

En su *Estética*, Schleiermacher nos dice que la actividad artística consiste en tres momentos diferentes: la excitación, la formación arquetípica y la ejecución. De aquello desprendemos que aquella expresión pasional a la cual nos referimos pertenece al momento de la excitación, y que para dar lugar a la obra de arte es necesario que esta excitación sea sujeta a la reflexión y con ella a la invención, en la que se conforma el arquetipo y en cuyo proceso se deben purificar las pasiones en una disposición anímica productiva, en la que un contenido determinado se forma y quiere ser configurado. Finalmente aparece la ejecución, en la que se muestra el virtuosismo del artista dando forma al sentimiento mediante el lenguaje musical y sus procedimientos formales.

De esta manera, tenemos que el sentido de la música, para Schleiermacher, es la disposición anímica, las emociones, el sentimiento que se ha configurado en una forma. El autor en su *Estética* define el sentimiento de la siguiente manera:

“El *sentimiento* es la conciencia de la relación del hombre con el mundo. El sentimiento se expresa mediante el sonido y el movimiento, del mismo modo que el saber lo hace mediante el lenguaje”. (SCHLEIERMACHER. 2004:34)

Según Scholtz, en su ensayo *Schleiermacher y la música*, el filósofo recoge y une dos aspectos de la teoría musical del siglo XVIII para elaborar sus planteamientos estético musicales: 1. La acústica natural, según la cual el sistema musical y la armonía podían ser derivados de la serie de sonidos concomitantes, de los sonidos concomitantes resonantes. 2. La teoría de los afectos, que afirmaba una conexión entre las figuras musicales y las pasiones humanas. (SCHOLTZ, 1996:6) Según esta visión tenemos entonces que la música es el arte que tiene el poder de expresar el sentimiento, comunicarlo y hacerlo vivificar, por lo que es el sentimiento lo que constituye el sentido o contenido de la pieza musical y su forma es la manera en que este contenido sensible es organizado y estructurado según las leyes de la acústica de la naturaleza. La tarea del intérprete es reconstruir la pieza musical para lo cual debe, primero, entender su estructura formal; luego, comprender el sentido que se esconde tras ella y, finalmente, transmitirlo al auditor.

Aquel sentimiento como sentido de la música al que se refiere Schleiermacher, no se enfoca sola o necesariamente en su consideración sentimental, en cuanto la manifestación de un afecto o estado anímico particular, si no al sentimiento como instrumento o modelo para el conocimiento sensible que, por medio de la experiencia estética, permite conocerse a sí mismo, al mundo y las cosas. De esta manera, se plantea la idea de que el sentido en la música sólo puede ser articulado desde la propia experiencia del intérprete en tanto sujeto, sujeto que por medio de su ejecución se oye, se siente y se conoce a sí mismo. Este sujeto intérprete debe ser capaz de, mediante la “adivinación”

Schleiermacheriana, extraer un conocimiento, un mensaje de la obra escrita, para luego comunicarlo al auditor como discurso sonoro.

Si efectivamente el sentimiento pudiese ser manifestado en sonido, en el sentido que más arriba hemos descrito, es decir, no como una sublimación sentimental de la música o contenido sentimental abstracto, si no como la exteriorización simbólica de aquello que el sujeto lleva adentro como sustancia espiritual, ¿cómo sería posible manifestar musicalmente la evidencia inmediata de un determinado sentimiento? ¿Qué es lo que la música puede representar en cuanto a sentimientos? A estas preguntas Hanslick nos dice que la música sólo puede representar lo dinámico de los sentimientos, es decir, el movimiento de un proceso físico según los momentos de: rápido, despacio, fuerte, débil, creciendo, decreciendo. A continuación señala que el movimiento es sólo una particularidad, una fase del sentimiento, y no el sentimiento mismo. (HANSLICK, 1947:27) Finalmente Hanslick plantea que la música no tiene ningún objeto conocido y denominado ya, por lo que el sentido o contenido de una pieza musical no es susceptible de denominación para nuestro pensar ajustado a conceptos determinados, puesto que cualquier contenido conceptual habría que poder pensarse en palabras y no en sonidos. (HANSLICK, 1947:119-124) La música *puede* pero no *debe* despertar sentimientos o sensaciones en el intérprete o en el auditor.

Ante tales afirmaciones nos preguntamos ¿qué queda como sentido en la música luego de haber eliminado los sentimientos, por ser insuficientes? Y ¿Qué ha de expresarse con el material sonoro?

Respecto de la primera pregunta el autor nos dice:

“La mera forma (la creación musical), opuesta al sentimiento como pretendido contenido, es precisamente el contenido real de la música, es la música misma, mientras que el sentimiento originado no puede llamarse ni contenido ni forma, sino resultado efectivo”. ((HANSLICK, 1947:92)

Como respuesta a la segunda pregunta el autor plantea que lo único posible de expresar mediante sonidos son ideas musicales, las que han cobrado vida en la fantasía del compositor (HANSLICK, 1947:48)

Si el sentido de una obra musical es la música en sí, la tarea del instrumentista se vuelve más compleja aún, pues será capaz de comprender por medio del entendimiento, una obra desde su dimensión formal pero, concordando con lo planteado por Van Dijk al comienzo de este capítulo, será el propio intérprete el que deberá asignarle un sentido a la obra a ejecutar, sentido que dependerá de su propia subjetividad donde, por supuesto, tendrá cabida el sentimiento traducido en sonidos.

No hay que confundir la pieza musical como obra acabada y cerrada, con el momento de su recreación o ejecución. Pese a que el compositor haya tenido o no la intención de despertar algún sentimiento o sensación por medio de su

obra, será tarea del intérprete, mediante su ejecución, dotar de una carga emotiva al discurso sonoro. El compositor creará lentamente, revisará y corregirá su obra hasta darle una forma coherente a su discurso; el intérprete, en el instante mismo de su ejecución, volcará su subjetividad volviéndola directamente efectiva en sensación, sentimiento o disposición anímica. “La composición se forma, la ejecución es algo que vivimos”. (HASNLICK, 1947:76)

La música occidental, hasta finales del siglo XIX, dio coherencia formal a su discurso mediante las posibilidades que otorgaba la simetría, la repetición y la polarización de la melodía, armonía y polifonía hacia un centro tonal. Estas posibilidades, en una tradición interpretativa desarrollada durante siglos, tanto en tratados como en la transmisión oral sobre la manera de interpretar, establecieron ciertas asociaciones emotivas que el intérprete podía reconocer, por ejemplo: los movimientos rápidos, pasajes armónicos contruidos sobre la dominante, cadencias rotas o progresiones armónicas no resueltas, podían ser asociadas a un estado anímico en tensión o a una pasión contenida. Por otro lado, las cadencias completas podían llevar a la calma, las tonalidades menores podían ser asociadas a estados melancólicos en tanto un tratamiento rítmico acelerando y creciendo podía sugerir frenesí. De esta manera, los ejecutantes eran capaces de comprender el sentido de una obra musical por medio de la sensibilidad.

Por todo lo expuesto anteriormente, entendemos que hasta este punto hemos reflexionado acerca de la interpretación y comprensión de la música compuesta entre mediados del siglo XVII y la segunda mitad del siglo XIX, es decir, entre el período barroco y el romanticismo. ¿Qué ocurre después de esta época, cuando la jerarquía del sistema tonal comienza a desvanecerse haciendo cada vez más difícil la asociación de ideas musicales con un sentido emotivo del discurso sonoro? ¿De qué manera este hecho cambia la tarea del intérprete?

Sabemos que a partir del compositor alemán Richard Wagner, la música inició un camino que llevaría al progresivo ensanchamiento de la tonalidad. Este compositor dio el primer paso dando énfasis a los doce sonidos de la escala cromática (cromatismo wagneriano) y dando una mayor libertad a la modulación. Años más tarde, el impresionista francés Claude Debussy avanzó otro tanto con el empleo de acordes y cadencias no resueltas y el uso de líneas melódicas que aparecen y desaparecen, construidas generalmente a partir de sistemas no tradicionales como la escala hexáfona (escala de 6 tonos). Finalmente, Schoenberg sería quien daría el paso decisivo hacia un nuevo lenguaje musical que culminaría con la asunción del atonalismo. Este progresivo alejamiento de la tonalidad y su sistema de jerarquías, estableció una importancia sustancial a la materialidad del sonido de la obra musical por sobre el sentido, lo que en consecuencia modifica también sustancialmente la manera en la que un instrumentista se aproxima a la obra, la comprende y la transmite al público.

Los profundos cambios que provocó este alejamiento de la tonalidad en el lenguaje y la estética musical, no modificó el sistema de notación, pues los parámetros del sonido como la altura, la duración, intensidad y timbre, no fueron alterados por esta nueva visión de la música, por lo que la notación “tradicional” seguía sirviendo para fines de composición y preservación de la obra.

Sin embargo, a partir del siglo XX, cuando la melodía y la armonía dejaron de ser los principales ejes en torno a los cuales giraba la producción musical occidental, la altura comenzó lentamente a perder su supremacía sobre la gama de relaciones de los parámetros del sonido en un flujo continuo de tiempo, motivando a los compositores a ampliar su universo sonoro hacia otras características del sonido, especialmente el timbre, lo que, a su vez, fue ampliando las necesidades expresivas haciendo necesaria la invención de nuevas grafías para la representación de nuevos sonidos y nuevas relaciones sonoras.

Durante esta época los compositores se lanzaron en la búsqueda de nuevas sonoridades, lo que fomentó tanto la aparición de nuevas técnicas instrumentales, como de instrumentos inéditos a partir de las nuevas tecnologías (tanto mecánicos como eléctricos), que necesitaron nuevas grafías para la representación.

A partir de la década de los 50, surge un nuevo género de composición musical: la música aleatoria, la que introduce el azar como factor determinante que afecta tanto en el proceso de composición como en el de la ejecución. La introducción del azar en la obra musical requiere necesariamente de una grafía que entregue la posibilidad de múltiples lecturas y relecturas al instrumentista, lo que sin lugar a dudas modifica completamente lo que hasta ese momento se entendía por interpretación musical, planteando un nuevo problema para el instrumentista en la lectura, la comprensión y la ejecución de una obra de este tipo. En vistas de la nueva problemática que conlleva esta nueva música y su interpretación, es que seguiremos adelante con nuestra reflexión tomando como centro la música aleatoria que, a nuestro juicio, es la que aporta los mayores y más profundos cambios en el sistema de notación musical y en la tarea de ejecución e interpretación de una obra.

Como hemos visto, dada la subjetividad que entraña la comprensión de una obra musical, sabemos que aunque el autor intente guiar la comprensión e interpretación de su obra por el camino por el cual fue concebida, la manera en que ésta sea comprendida por el espectador o intérprete será diferente dependiendo de cada individuo, pues se verá influenciada por su entorno, cultura, gustos, sensibilidad y experiencias particulares. Por esta razón, se podría pensar que estas obras sugieren algún tipo de apertura en su comprensión; sin embargo, la nueva estética musical que surge a partir de comienzos del siglo XX, constituida sobre la base de la materialidad del propio sonido sin las connotaciones emocionales que podrían ser sugeridas por el

tratamiento rítmico y tonal, es abierta en un sentido menos metafórico y más práctico, pues el autor entregará los elementos matrices para que sean organizados dependiendo de la sensibilidad de cada intérprete de manera tal, que éste colaborará en la construcción de la obra en el momento mismo en que la goce estéticamente.

En el sistema de notación tradicional, la representación gráfica del sonido es de lectura unívoca, la que solo deja una limitada libertad para que el intérprete pueda desarrollar su versión de la obra mediante recursos expresivos que afectan al tempo (mediante la utilización del *rubato* por ejemplo) y las diferentes intensidades de matices. Los parámetros de timbre, duración y altura son de lectura única.

Los variados y disímiles sistemas de notación creados por los compositores de música aleatoria, dan la posibilidad al intérprete de un sinnúmero de lecturas de la obra. Los nuevos signos que se emplean en la notación de esta nueva música tienen un significado abierto y móvil, en el cual el intérprete debe escoger entre un sinnúmero de posibilidades entregadas por el autor para realizar su propia versión de la obra, única e irrepetible. Esta nueva configuración de la notación musical introduce, por tanto, un nuevo problema al instrumentista, pues antes de abordar la tarea de interpretación de la obra, tanto en sus pasos de reconstrucción gramatical como psicológica, debe aprender a decodificar la nueva simbología que plantea la partitura, por lo que antes de la tarea hermenéutica el instrumentista debe abocarse a la tarea de análisis semiótico,

es decir, al estudio de los signos desentrañando la dicotomía entre el significante y sus múltiples significados.

La libertad de interpretación que da esta nueva música consiste en dar al instrumentista la posibilidad de intervenir en la obra, es lo que Boulez en su libro *Hacia una estética musical* plantea como el cambio de lo que *debe* ser por lo que *puede* ser. Es como si el compositor exigiera al intérprete realizar un *rubato* generalizado que ya no atañe solamente al tempo, sino que a todos los otros parámetros musicales como son la altura, intensidad e incluso, en algunos casos, al timbre.

Para tales efectos fue necesario modificar la notación tradicional unívoca por una nueva, que de una mayor libertad al ejecutante en la interpretación de los signos. Con este objeto cada compositor de este tipo de música fue creando sus propios sistemas de notación sin ningún tipo de consenso con el resto de los compositores o instrumentistas. En cada uno de los nuevos sistemas de notación que fueron creados, los compositores entregan una guía de decodificación, en la que se propone un significado aproximado de cada signo (entendido como significante) mediante los cuales el autor presenta los elementos matrices de la obra sin un orden predeterminado, para que el ejecutante los organice de acuerdo a su propia sensibilidad, debiendo escoger el camino de acuerdo a las señales dadas por el autor.

Contrariamente a las obras del pasado, esta nueva música no debe ser interpretada, reconstruida y revivida en el momento de su ejecución tal y como fue concebida por el autor, sino que el intérprete debe dejar fluir sus emociones y experiencias para dar lugar a una versión propia e individual del mensaje poético expresado por el compositor, convirtiéndose así en un co-creador y no en un re-creador, pues ahora será colaborador de la construcción del producto sonoro final de la obra.

Dada esta nueva visión acerca de la interpretación musical, la tesis de este trabajo plantea que la tarea de interpretar una obra concebida bajo esta nueva estética musical, la que tiene como centro el material sonoro y sus posibilidades de organización, ya no es sólo la tarea de reconstrucción de un discurso, sino que, por el contrario, la tarea del instrumentista es ahora la de construir, en complicidad y colaboración con el compositor, un discurso, una trama musical que toma como material fundamental el registro visual de las ideas musicales entregadas por el autor en la partitura, pero con la posibilidad de organizar este material de variadas maneras creando diferentes formas, siendo el momento y tiempo de la ejecución, el tiempo vivo en el que la obra se presenta como experiencia única e irrepetible.

CAPITULO II

LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

2.1 La imagen del sonido

La incorporación de la visualidad en la partitura sugiere la posibilidad de igualar conceptualmente el sentido de la vista (el sentido dominante en el arte), con el sentido del oído.

La transformación de la notación musical presenta dos vías que se conjugan: la primera está asociada a las nuevas tecnologías para la creación de sonidos e instrumentos inéditos, la segunda radica en una reflexión crítica y conceptual respecto de la forma y estética musical, el sonido como materialidad y las nuevas posibilidades creativas.

Los primeros años del siglo XX, con la aparición de las primeras vanguardias, se hicieron visibles en las artes las consecuencias de los profundos cambios causados por el progreso industrial y los vertiginosos avances tecnológicos del siglo anterior. Fue, principalmente, en las diferentes expresiones artísticas donde se evidenció el cómo estos cambios afectaron a la sociedad, al hombre y sus pensamientos.

El primer paso hacia una vinculación conceptual entre la imagen y el sonido, entre las artes plásticas y la música, fue dado por los artistas del Movimiento

futurista italiano, fundado en 1909 por el poeta Filippo Marinetti con *Fundación y Manifiesto del Futurismo*.

Testimonio teórico de esta vinculación es el texto *La pintura de los sonidos, ruidos y olores*, escrito por Carlo Carrà y publicado en 1913 en la revista de vanguardia florentina Lacerba. En este texto el pintor declara:

“Nosotros, pintores futuristas mantenemos que los sonidos, ruidos y olores están expresados en forma de líneas, volúmenes y colores al igual que las líneas, los volúmenes y los colores están incorporados en la arquitectura de un trabajo musical”.

Otros artistas como Giacomo Balla y Fortunato Depero, trabajaron intensamente en la fusión de las artes y la eliminación de las categorías artísticas mediante la incorporación de sonidos y ruidos a sus obras plásticas. Este ideal se intenta materializar en investigaciones cinéticas acompañadas de ruidos y en la creación de obras como *Conjuntos plásticos*, los que están contruidos a través de diferentes materiales y medios entre los que destacan los ingenios mecánicos, electrónicos, musicales y ruidistas.

El cambio en la estética musical que devendría en la primera transformación de la notación musical, se generó a partir de las investigaciones acerca de un nuevo arte fundamentado en los ruidos propios de la era moderna (máquinas, locomotoras, aviones, buques, carros, etc., así como también los sonidos provenientes de la naturaleza) y por la necesidad de escribir los nuevos

sonidos y ruidos que estaban siendo incorporados por los futuristas a la composición musical. (ARIZA. 2008:23-29)

En *El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista*, texto que el pintor Luigi Russolo dedica al músico Pratella y publica en 1913, el artista plantea la necesidad de no sólo utilizar los sonidos y ruidos provenientes de las máquinas y la naturaleza, sino que también se deben descubrir y crear estrategias y máquinas generadoras de nuevos sonidos para, en palabras del propio Russolo, “romper con el círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”⁵. En el texto Russolo declara:

“La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres.”

Con el objeto de materializar un aparato capaz de generar nuevos ruidos de manera mecánica, Russolo junto a Ugo Piatti, diseñan y fabrican los famosos entonaruidos.

⁵ Ninguno de los aparatos ruidísticos de Russolo sobrevivió a la segunda guerra mundial. Sólo han llegado hasta nuestros días algunos fragmentos de partituras y documentos sonoros. Es interesante escuchar la única grabación que perduró de las composiciones de Russolo, en la que destacamos, por su curioso contraste entre la radicalidad de los postulados futurista respecto del hecho musical y su realidad sonora, la “Serenata” per Intonarumori e altri strumenti, obra para un pequeño y conservador grupo instrumental dirigido por el hermano de Russolo, Antonio, en la que, casi de manera anecdótica, suena de fondo un intonarumori. Dicha grabación se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=8GpN5FHO60>

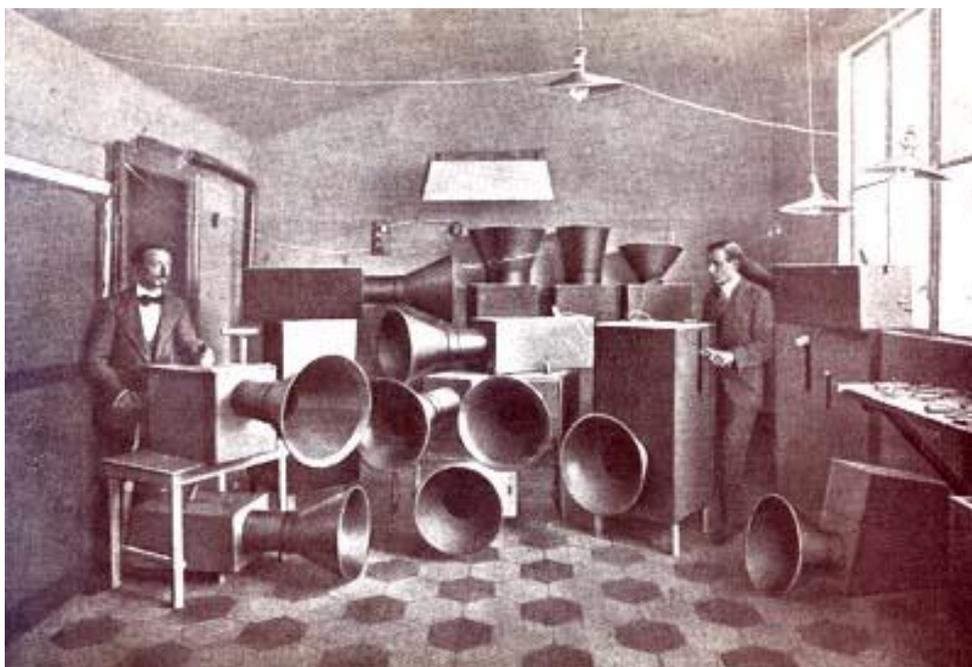


Imagen 15. Luigi Russolo y su asistente Ugo Piatti con los “intonarumori” en el taller de la calle Stoppani, Milán, 1915.

La incorporación de estos aparatos generadores de ruidos a las composiciones musicales -los que debían ser manipulados por un intérprete-, exigió la creación de una notación que pudiera expresar gráficamente los nuevos sonidos. Como solución a esta problemática, Russolo escribe un artículo titulado *Grafía enarmónica para el futurista entonaruidos*, publicado por la revista Lacerba en 1914, en el que propone una nueva notación basada en el mismo pentagrama utilizado por la notación tradicional, el que es de rápida lectura y comprensión, pero reemplazando la forma de escribir las notas sobre él realizando la unión de las alturas mediante lo que llamó “líneas notas” que mostraban la evolución de una línea en dirección descendente o ascensos indicando a su vez la dirección de las alturas.

Estas líneas notas tenían la ventaja de moverse expresando gráficamente los cuartos de tono; señalados por uno, dos o tres puntos según sean cuartos, dos cuartos o tres cuartos de tono, que se situaban sobre o bajo las líneas notas.

En el *Manifiesto del entonaruido* de 1915, Russolo propone representar la duración por medio de una única línea continua cuya longitud, cerrada entre líneas verticales, representaría la duración del sonido. De la misma manera, la ausencia de estas líneas, igualmente delimitadas por líneas verticales, representaría las pausas. A partir de 1940, compositores como Stockhausen, Kagel y Penderecki, aplicaron este sistema en sus partituras.

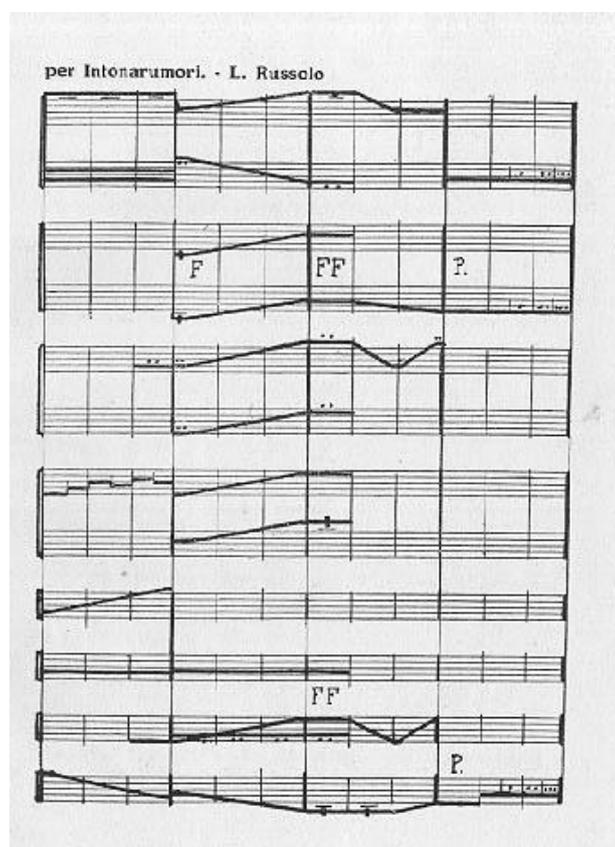


Imagen 16 y 17. *El despertar de una ciudad.* Luigi Russolo. Partitura inserta en el artículo *Grafia enarmonica per gli intonarumori futuristi* de 1914

Stimmung FORMSCHEMA Karlheinz Stockhausen

The image displays a musical score for the vocal parts of 'Formschema' by Karlheinz Stockhausen. The score is organized into two systems of measures, numbered 1-26 and 27-51. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The notation is highly complex and non-traditional, featuring various markings such as 'N', 'Var', and circled numbers (1, 2, 3) above the notes. The score is set in a 2/4 time signature and includes a key signature of one flat (B-flat). The title 'FORMSCHEMA' is prominently displayed in the center, and the composer's name 'Karlheinz Stockhausen' is in the top right corner. The word 'Stimmung' (tuning) is in the top left corner.

Imagen 18. *Formschema*, Karlheinz Stockhausen, 1960

La invención de esta innovadora grafía abriría las puertas hacia una individualización de la notación, entregando libertad para que cada compositor desarrollara sus propios sistemas de notación cuando el tradicional no fuese suficiente para satisfacer sus necesidades técnicas y expresivas.

El cambio en la notación está íntimamente ligado a las diferentes concepciones en cuanto a lo que la escritura musical debe ser, es decir, como soporte gráfico su relación con lo representado cambia. En este sentido, lo que marca la revolución definitiva de la notación musical tradicional no son los nuevos instrumentos o nuevas maneras de tocar, ni la disolución de la

tonalidad, sino la introducción del azar en la creación e interpretación musical pues, como señala Cromberg:

“ya no se trata de qué es lo que preserva la representación, sino de lo que no preserva y debe ser entregado por el intérprete. El intérprete interpreta, pero ahora también en el plano de las ideas, no sólo de lo expresivo”. (Cromberg, 2014:5)

Este cambio de paradigma en el rol del intérprete significa que la tarea de interpretación musical se amplía, pues ya no sólo involucra una interpretación a nivel expresivo sino que también, una interpretación a nivel conceptual.

2.2 El azar y lo aleatorio como problemas para la notación

El azar es un rasgo definitorio en la música aleatoria, rasgo que puede fijarse tanto en el proceso de creación como en el de ejecución de la obra o en ambos, es decir, el azar puede ser introducido por el compositor al momento de componer la obra o por el intérprete según las libertades que le otorgue el compositor. La aleatoriedad en la música se asocia a un proceso creativo cuyo resultado no es previsible más que en razón de la intervención del azar, lo que implica que el resultado sonoro de la obra no pueda determinarse hasta el momento de su ejecución.

En la medida en que el deseo del autor sea que el azar afecte a la interpretación de la obra aleatoria, el sistema de notación utilizado en la partitura debe ser necesariamente un sistema estocástico, es decir, un sistema de escritura intrínsecamente no determinista, en la medida que el resultado sonoro, es decir, la ejecución de la obra, esté determinada tanto por las acciones predecibles que plantean las instrucciones dadas para la lectura del sistema de notación creado, como por elementos aleatorios. La información que entrega una partitura de interpretación aleatoria, por lo general contiene un alto grado de incertidumbre, lo que resulta en una mayor indeterminación y una mayor entropía.

La idea de la forma en la obra musical como manifestación externa de un orden interno, se desintegra al incorporar el azar en tanto principio que

interviene y afecta el proceso creativo, por lo que en el caso de la creación musical aleatoria, el azar en sentido estricto no se opone al orden sino que es una x anterior a toda idea de orden y desorden. Para comprender cómo la introducción de este elemento afecta la concepción estética de la música y la tarea de interpretación musical, es necesario entender los sistemas de creación basados en el azar como sistemas de resultados probables.

Existen variados mecanismos para la utilización del azar como procedimiento de creación, para lo cual es fundamental que el azar esté condicionado por un cierto “contorno”, es decir, reglas o parámetros que delimiten su campo de acción. Por ejemplo, el “contorno” en un juego de naipes podría ser el número de jugadas o el valor asignado a cada carta. En el caso de la composición musical el contorno podría estar delimitado por las alternativas que nos ofrece el *I Ching*, utilizado por John Cage para la creación de algunas de sus obras, o por números, cartas, dados, etc. que ofrezcan distintas combinaciones de alturas, duraciones, matices, etc. La historia de la música da cuenta de cómo el azar fue utilizado como método de composición por nuestros más ilustres antepasados, Mozart y Haydn, quienes en ocasiones se sirvieron de los dados para crear variaciones.

En los casos mencionados el azar sólo intervendría en el proceso de creación, pero una vez acabada la obra ésta pasaría a ser un todo absoluto con una lectura unívoca, constituyéndose así como una obra cerrada.

Para que una obra tenga un resultado sonoro aleatorio es necesario que el azar intervenga en la interpretación de ésta, lo que en la música de tradición escrita significa inevitablemente crear nuevos sistemas de notación abiertos a múltiples lecturas y que, a su vez, inviten a la improvisación. Hago esta acepción ya que desde tiempos remotos las músicas de distintas tradiciones no pertenecientes a la academia nos dan muestras de cómo el azar sería un elemento importante en la ejecución musical, por ejemplo, la música hindú, en la que el intérprete puede realizar combinaciones de diferentes formantes o “ragas” según sus propios impulsos y emociones. Otro ejemplo nos lo da la música popular, en la que la improvisación juega un papel protagónico lo que, en consecuencia, nos da un sinnúmero de versiones de una misma obra. Todas las libertades que dan al intérprete estos estilos musicales, por supuesto, están regidas siempre por un contorno que está delimitado por distintos parámetros como la armonía en el caso del jazz o los distintos ritmos y patrones en el caso de la música latina.

La introducción del azar en la obra musical abre la interpretación a un sinnúmero de posibilidades, siendo la partitura un sistema de predicción de los acontecimientos sonoros que se puedan producir. Esta apertura hará que la obra habite en un mundo infinito de probabilidades, mediante la oportunidad que da la notación abierta al intérprete para que éste pueda intervenir en la obra por el camino que le indique su propio gusto y sensibilidad, siguiendo siempre las indicaciones y opciones sugeridas por el compositor en la partitura, lo que da como resultado un sinnúmero de versiones de una misma obra, pues

no sólo tendremos tantas versiones como intérpretes, sino que un mismo ejecutante puede realizar diferentes versiones de una misma obra.

Una vez finalizada la escritura de la partitura podría dar la impresión de que el compositor se desvincula del resultado sonoro de ésta, pues al parecer no tendrá la certeza de que la obra que ha concebido llegará a buen término, ya que el producto sonoro final de ésta queda en manos de un tercero, el ejecutante. A simple vista este hecho podría parecer un acto despreocupado y poco serio, pues el resultado es en verdad azaroso (entendiéndose por esto que puede ser tanto favorable como desfavorable), sin embargo el compositor entrega en la partitura los elementos matrices de la obra para que sean organizados por el ejecutante, lo que significa que por diferentes que sean las versiones tendrán un antepasado común, la esencia de la obra se mantiene por lo que el discurso primario que el autor quiso transmitir permanece.

Como hemos visto en el capítulo anterior, una obra en tanto discurso musical tiene por contenido su propia forma, es decir, la música misma. Por lo tanto, el sentido dado por el contenido, que a su vez está dado por la forma, es fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante, siendo esta condición inherente a toda obra musical.

En la música aleatoria esta ambigüedad del mensaje se convierte en una de las finalidades específicas de la obra. Lo que caracteriza a una obra aleatoria es su forma abierta que, como consecuencia, nos da un contenido abierto. Con

la introducción del azar el discurso musical cambia porque la concepción de forma cambia. La forma clásica de dirección unívoca cambia por una forma que se presenta como un campo de posibilidades, una forma movable que tiene múltiples contenidos para ser interpretados. En este tipo de música es el intérprete quien, con el material musical entregado por el autor en la partitura, debe dar forma a la obra y, por lo tanto, crear y no recrear un contenido.

La música aleatoria fomenta un nuevo diálogo entre compositor e intérprete, pues una obra aleatoria no es una obra acabada sino abierta en la que el compositor, por medio de su propia grafía o representación del sonido e ideas musicales, entrega al instrumentista un abanico de posibilidades de organización sonora y conceptual.

En el texto *Tiempo, notación y código*⁶ del libro *Puntos de referencia*, Boulez describe este nuevo diálogo o juego entre autor e intérprete de la siguiente manera:

- A. el compositor genera una estructura y la *cifra*
- B. la *cifra* en una clave *codificada*;
- C. el intérprete *descifra* esta clave *codificada*;
- D. según esta *decodificación*, restituye la *estructura* que le ha sido transmitida.

“Esta codificación puede ser voluntariamente ambigua, de parte del compositor, pero que esta ambigüedad –siempre según las directivas del compositor- puede ser sentida por el intérprete, o bien, al contrario, actuar sobre él. En el primer caso hay un juego consentido, sobre la codificación, entre el autor y el intérprete; el intérprete restituye conscientemente sobre

⁶ *Tiempo, notación y código*. Texto rehecho en 1980 de un curso dado en Darmstadt en 1963, que debía servir de base al cap. III de *Penser la musique aujourd'hui* y quedó inédito.

mensajes previstos por el autor: la codificación es una complicidad. En el segundo caso, el autor sabe que su codificación sobrepasa la posibilidad de desciframiento del intérprete, y por ende, que el intérprete le entregará de manera defectuosa el mensaje transmitido”. (Boulez, 2008:71-72)

Existen variadas maneras en que el azar puede intervenir en una obra, ya hemos mencionado cómo puede hacerlo en el proceso de creación, esto es, con la utilización de dados por ejemplo, para la elección de las alturas y/o duraciones de un determinado motivo, tema o formante, sin embargo la música aleatoria o indeterminada da una nueva participación al azar, esto es, en el momento mismo de la ejecución, mediante la improvisación, o en el momento en que el intérprete estudia la obra y elige el camino a seguir para la ejecución de ésta. Para tales efectos existen diversos métodos (en los que se emplea el azar) que el intérprete puede adoptar, por ejemplo, si la partitura es un gráfico, se puede superponer a esta una transparencia con el dibujo de pentagramas y las figuras contenidas en el gráfico nos darán las alturas que se utilizarán para la ejecución. Otra manera es cuando el compositor da para escoger uno entre dos o más formantes para ser tocados, en este caso podemos asignar números a cada uno y hacer la elección mediante la utilización de naipes escogiendo por ejemplo el de mayor número. Así, existen un sinnúmero de métodos que el intérprete puede utilizar siendo el límite el alcance de su creatividad.

Respecto del proceso creativo de la música aleatoria o indeterminada Cromberg, en su artículo *Las grafías de interpretación abierta y su función en la creación musical*, propone:

“La existencia de un momento de indeterminación en el proceso de invención musical; un movimiento impreciso de la imaginación que puede, no obstante, ser capturado mediante el empleo de grafías analógicas libres que muestren la evolución en el tiempo de algún aspecto de la música, aunque sin definirla mediante grados: de esta manera, los bocetos podrían funcionar como estadios intermedios hacia mayores determinaciones, o también ser ya la “partitura” definitiva. La indeterminación-boceto puede así presentarse en tres situaciones musicales: 1) En la composición, como paso previo hacia mayores precisiones en ulteriores escrituras. 2) En la interpretación, como semicomposición a ser completada por un músico o conjunto de músicos. 3) En la improvisación, como apoyo visual”. (Cromberg, 2014:6)

Entendiendo que la utilización del azar en la creación musical es un camino posible y no un acto despreocupado o poco serio, el intérprete que se enfrenta a una obra de música aleatoria no debe sentirse temeroso o desconfiado frente a esta posibilidad, sino que debe servirse de estos nuevos métodos, dejando fluir su creatividad aportando así con su sello personal a la obra. El intérprete debe involucrarse en el juego de la creación, escogiendo sus propias relaciones para dar forma a la constelación de sonidos que el compositor ha entregado en la partitura, debe organizar nuevos discursos y, por tanto, nuevos contenidos.

2.3 Semiótica de la nueva notación musical

En esta sección se sintetizarán los resultados sobre la investigación semiótica del campo visual y sonoro de la música aleatoria, el que se plantea como un camino posible para solucionar problemas relacionados a la interpretación expresiva, conceptual, técnica y estética de los sistemas de notación creados a partir de la introducción del azar en la obra musical. Con este propósito, se centrará el estudio sólo en algunos ejemplos que, a nuestro juicio, presentan los más importantes cambios en el pensamiento musical de las décadas de los 50 y 60 en cuanto a su fundamentación estética, semántica del discurso musical, variedad tímbrica, notación, relación entre forma-estructura, simbología-significado y posibilidades de interpretación.

El estudio acerca de la notación musical contemporánea desde el pensamiento semiótico, tendrá como finalidad el aplicar los conocimientos extraídos a la interpretación de obras aleatorias, permitiendo entablar relaciones posibles entre el signo gráfico y el sonido. No es mi intención plantear aquí un modelo de análisis o una teoría de la semiótica musical propia, sino más bien realizar una reflexión de tipo semiológico que integre diferentes enfoques, nociones, distinciones y categorías de diferentes autores, con el objeto de resolver problemas específicos de la interpretación de los nuevos sistemas y signos de la notación aleatoria.

Para comenzar nuestro estudio nos referiremos a los nuevos sistemas de notación de manera general, para lo cual aplicaremos la dicotomía lengua-habla propuesta por Roland Barthes en su libro *Elementos de la semiología*. Desde el punto de vista de ésta dicotomía, podemos decir que la lengua es el conjunto sistemático de las convenciones necesarias a la comunicación; es una institución social y al mismo tiempo un sistema de valores. El habla en cambio, representa la parte puramente individual del lenguaje. (Barthes 1971: 19-20)

El sistema de notación musical tradicional corresponde a una lengua, pues es un contrato colectivo entre compositores e intérpretes, en el que se utiliza un código particular para graficar los sonidos, compuesto de diferentes elementos, cada uno con una función específica: pentagrama (en cuyas líneas y espacios se sitúan puntos que designan las alturas), notas de color blanco o negro con diferentes números de corchetes que designan la duración, letras bajo a las notas afectadas que designan la intensidad (*p*, *mp*, *mf*, *f*), etc. El habla corresponde a la manera en que cada intérprete musical traduce en sonidos dichos códigos con fines expresivos. Sin embargo, pese a que esta manera es un acto individual, siempre estará estrechamente ligado a una tradición musical que podemos denominar como “estilos de interpretación”.

Los diferentes sistemas gráficos creados por los compositores a partir de los años 50 para la notación de la música aleatoria, corresponden a lo que Barthes distingue como idiolecto. El idiolecto es “el lenguaje en la medida que es

hablado por un solo individuo, o también el ámbito entero de las costumbres de un solo individuo en un momento determinado”, en especial se refiere a la segunda de las realidades que Barthes diferencia para este fenómeno: “el estilo de un escritor, aunque esté siempre impregnado de determinados modelos verbales -en este caso de modelos musicales- provenientes de la tradición, es decir de la colectividad”. (Barthes 1971: 25)

Al estudiar el modo individual de combinación de los códigos creados por un compositor, es decir su “logotécnica”, debemos tener en consideración que muchos autores que desarrollaron sus composiciones bajo la jerarquía del azar, se vieron afectados por formas de notación establecidas al mismo tiempo que fueron creadores de otras nuevas, por lo que es necesario descifrar la relación de un compositor con los códigos escriturales provenientes de la tradición y su motivación por crear nuevos códigos de representación sonora, para esto es importante buscar cómo se enlaza lo heredado y lo inventivo.

En general, la relación que se establece en aquellas partituras que utilizan signos de la tradición y signos nuevos, tiene que ver con los signos que tienen un carácter determinado y los que no, lo que implica descifrar un código que une la recreación con la creación de significados. Un ejemplo de estas “partituras mixtas” es *Last Pieces*, obra para piano del compositor norteamericano Morton Feldman. En esta obra el compositor utiliza un tipo de escritura en la que están determinadas las alturas, la dinámica y la sucesión de los eventos sonoros, mientras que la duración es libre, libertad que no es dada

por medio de la creación de un nuevo signo, sino que mediante la ausencia de éste.

Copyright © 1965 by C.F. Peters Corporation
277 Park Avenue South, New York, NY 10010
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Imagen 19. Morton Feldman, primera de las *Last Pieces*, 1959.

En el caso de la *Tercera Sonata para piano* de Pierre Boulez, es interesante reconocer la tradición escritural como código que afecta al material sonoro, por tanto, los nuevos signos que aparecen en la partitura dicen relación con la problemática de la forma, es decir, el comportamiento musical y las diferentes posibilidades de organización del discurso.

La obra se compone de 5 formantes, diferentes ideas musicales capaces de configurar un tiempo flexible que genere variadas posibilidades de desarrollo. De los 5 formantes sólo han sido publicados el 2 y parte del 3.



Imagen 20. Boulez, Tercera Sonata para piano, Formante 3 *Constelación-espejo*, bloques y puntos.

El formante *Constelación-espejo*, es la parte retrogradada de *Constelaciones*, que aún no ha sido editada. Este movimiento ofrece innumerables posibilidades de organización que obedecen a un principio de alternancia entre los dos materiales que forman la obra: los puntos, escritos en color rojo en el que predominan las notas aisladas caracterizadas por intervalos amplios; y los bloques, escritos en color verde que pueden ser acordes o sucesiones rápidas de notas.

Algunas partituras pueden presentar problemas relacionados a la comprensión de la forma y la manera en que cada signo se relaciona con los otros. En este caso es posible aplicar un análisis desde la perspectiva de la sintaxis, que nos

ayude a entender la organización de la partitura. Este tipo de análisis podría ser aplicado en obras como el *Zyklus* para un percusionista del compositor alemán Karlheinz Stockhausen.

En un primer acercamiento a la partitura del *Zyklus*, el sistema de notación creado por Stockhausen puede llevar a la confusión, pues se aleja del sistema tradicional en lo concerniente a su similitud en la organización sintáctica de los signos, tanto en el ámbito temporal como espacial, en el cual se sigue una dirección de lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Según las instrucciones del compositor, la lectura de la partitura de esta obra se puede comenzar en cualquier página y puede ser leída boca arriba o boca abajo y en cualquier dirección, de atrás hacia adelante o viceversa.

El título *Zyklus* es el reflejo de la forma circular de esta obra. El instrumentista interpreta la pieza dentro de una disposición circular de los instrumentos, la que está sugerida por el compositor (Imagen 21), moviéndose en el sentido de las manillas del reloj o en el sentido contrario a estas, según la versión que el percusionista quiera hacer de la obra.

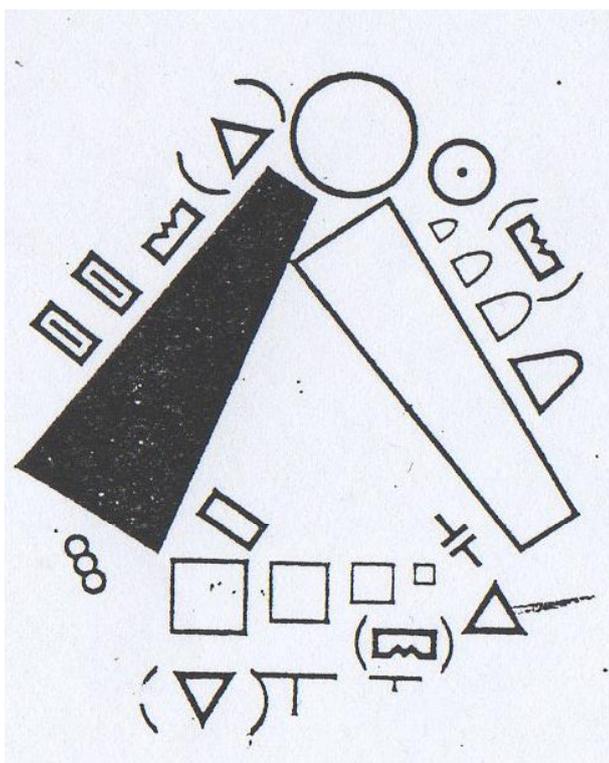


Imagen 21: Distribución de los instrumentos sugerida por Stockhausen

Al enfrentarnos a una partitura de notación completamente gráfica sin ninguna relación con el sistema tradicional de escritura musical, como por ejemplo, *December 1952* del norteamericano Earle Brown; obra en la que el ejecutante debe interpretar el contenido visual y traducirlo a sonidos, podría ser una manera de acercarnos a la partitura mediante la asignación de lo que Umberto Eco llama connotación estilística. En su libro *La estructura ausente*, el autor propone que el estilo Rock connota “modernidad” (Eco, 2013:25) por lo que, siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos connotar el estilo de la obra de Brown como “vanguardia”, lo que en términos musicales podría traducirse en: irregularidad rítmica, ausencia de ejes tonales, gran variedad de matices, etc. La notación de esta obra consta de una serie de líneas verticales y horizontales de diferente grosor dispuestas en una única hoja, esta es la única

información visual que nos entrega el autor, el resto queda a cargo de la creatividad del intérprete.

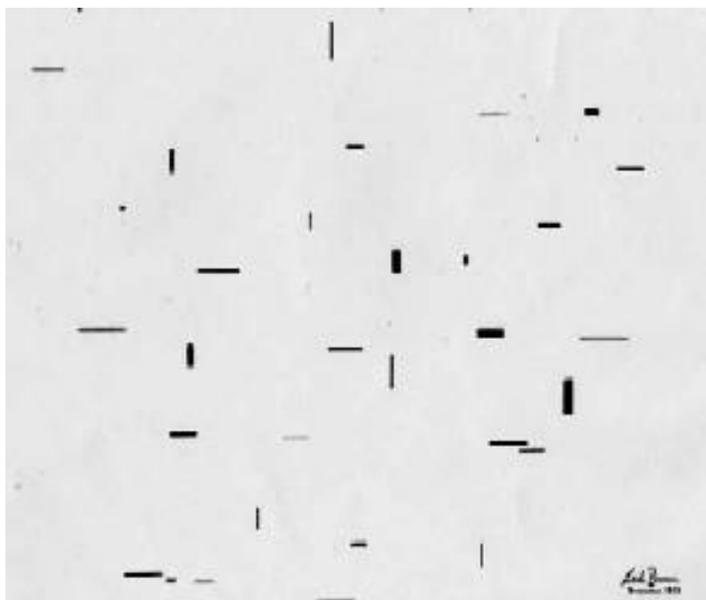


Imagen 22: Earle Brown,
December 1952.

Con respecto al signo diremos que, en el caso de la música, un signo musical podría ser un sistema de notación, una obra, una ejecución, una forma, un material o idea sonora, etc. Para resolver el problema de la interpretación de ciertos signos específicos, es decir, dilucidar cuál es la realidad sonora que el signo gráfico designa, podría ser útil recurrir a la concepción trádica de Pierce. Para la significación musical de un tipo específico de notación, establecer clasificaciones y relaciones entre signo, objeto e interpretante podría convertirse en un instrumento de análisis que ayude en el proceso de traducción de éstos a sonidos.

Sin embargo, si el análisis trádico se vuelve demasiado complejo, pues es muy probable que el intérprete no domine los procesos semióticos de su labor en un nivel teórico, podríamos simplificar la comprensión semiótica de los signos proponiendo un análisis a partir de la dicotomía saussuriana de significante-significado.

Con el propósito de realizar una ejemplificación simple de cómo este tipo de análisis puede ser de utilidad al momento de estudiar una obra aleatoria, examinaremos un fragmento de uno de los formantes de la obra *Zyklus* para un percusionista de Stockhausen.

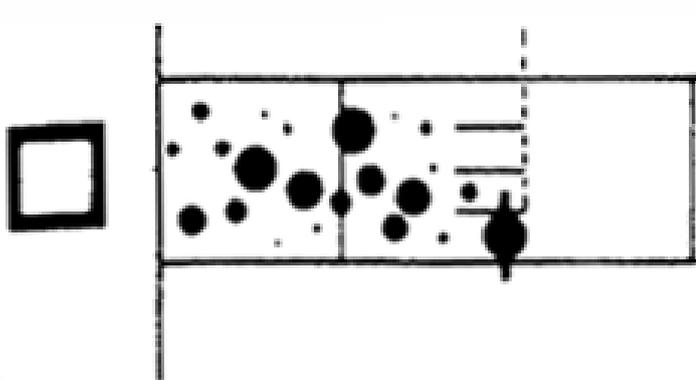


Imagen 23: Fragmento de la partitura del *Zyklus* para un percusionista de Stockhausen

Tomando la totalidad de este fragmento como el significante asignaremos un significado musical posible de llevar a la práctica interpretativa, es decir, este fragmento podría ser ejecutado de la siguiente manera: en los puntos sin sistema de líneas para los 4 Tom-toms (representado por el cuadrado a la izquierda), la distribución de estos puntos está determinada estadísticamente

por su densidad (velocidad) y grosor (intensidad); las frecuencias son libres, las distancias entre los ataques, tomando en cuenta la densidad, son relativamente libres. El último punto cruzado por una línea debe ser ejecutado como rimshot.

Cuando las partituras aleatorias nos inundan con una tupida vegetación de nuevos significantes, la aplicación de un análisis semiótico, cualquiera que éste sea, podría de ser de gran utilidad para que el instrumentista logre asignar significado a los signos propuestos y, de este modo, logre asignar un sentido a la obra a ejecutar.

3.4. LA INTERPRETACIÓN DE LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORANEA

El rol de la figura del intérprete como un intermediario entre la composición y el auditor ha cambiado a lo largo de la historia de la música. En el momento en que surge la música compuesta por escrito aparece el intérprete en la cadena de comunicación musical, de esta manera, la interpretación musical se manifiesta como un organismo vivo y cambiante.

Durante el medioevo y el periodo barroco no existía aún una representación para todos los parámetros del sonido, por lo que la interpretación estaba mediada por prácticas musicales que tenían relación con la tradición, las costumbres y reglas que se consolidaban en el momento de la ejecución. A partir del siglo XVIII, momento en el que la notación musical occidental es fijada y estandarizada, el intérprete (instrumentista, cantante o director) es el encargado de recrear la idea original del compositor realizando una versión única y temporal de esa idea al momento de transmitirla al auditor, mediante la traducción del sentido escrito a la realización sonora.

En el siglo XX, con la aparición de nuevos sistemas gráficos para la representación de conceptos e ideas musicales, el rol del intérprete es cuestionado en su relación con la música, pues los nuevos códigos para la notación creados por los compositores, exigen que el intérprete cree nuevos modos de relaciones sonoras a partir de las instrucciones, indicaciones y

El cambio de paradigma respecto del rol del intérprete musical, tiene sus primeras manifestaciones tras la segunda guerra mundial, época de crisis, conmoción y perplejidad, en la que surgen nuevas corrientes estético-musicales, siendo uno de los principales lugares en el que estas nuevas ideas se configuran, comparten y desarrollan los cursos de verano que se realizan en Darmstadt desde 1946. Durante los primeros años en los que se realizaron estos cursos, participaron destacados compositores europeos y norteamericanos, quienes compartían un objetivo en común: crear un nuevo lenguaje musical desprendido de cualquier tipo de ataduras con la tradición. Para lograr este objetivo, fue necesario desintegrar los principales rasgos y principios en los cuales se sustentaba la música de tradición escrita, a saber: la jerarquía del sistema tonal y la forma basada en principios de repetición y variación.

En este contexto surge el azar como una manera radical para dejar de prescindir de la antigua y tradicional concepción de la forma, para deshacerse de ella y dar paso a una forma abierta e indeterminada, siendo una de las más destacadas modalidades en las que se plantea la creación aleatoria la forma móvil o abierta, que impone diversas soluciones interpretativas de rango equiparable en la que predomina la improvisación. De este modo, el compositor impulsa esta transformación de la forma con la ayuda del intérprete, quien deja de ser un actor pasivo para intervenir directamente en ciertos aspectos de la composición.

Como hemos visto, la introducción del azar en la obra musical y la transformación de la forma requirieron necesariamente de la creación de nuevas grafías para la representación musical. Con este propósito, se reemplazó el sistema de notación tradicional, es decir, el pentagrama con sus barras de compás y los símbolos específicos a cada uno de los parámetros musicales, por una tipología diferente, más subjetiva, que diera nociones de ejecución relativas.

La apertura de la música aleatoria no solo dice relación con su apertura formal, dada por la forma móvil, sino que esta comprende también una apertura a nuevas formas de expresión y la inclusión de nuevos materiales y conceptos artísticos en la obra musical, como por ejemplo: la gestualidad, la espacialidad y la visualidad.

Dado que la representación de estos nuevos conceptos artísticos no podía ser forzada a las cinco líneas del pentagrama, es que cada compositor creó su propio sistema de representación utilizando códigos individuales los que, generalmente, se encuentran explicados por el compositor en una guía adjunta a la partitura.

Muchas de estas partituras utilizan algunos signos del sistema de notación tradicional, sin embargo, con el objeto de escribir aquellos parámetros para los cuales el sistema tradicional no tiene una simbología (como por ejemplo los cuartos de tono), o escribir nuevos parámetros como el movimiento,

gestualidad y desplazamiento escénico, cada compositor fabricó su propia “logotécnica” de manera arbitraria y sin ningún consenso con el resto de los músicos. Por esta razón, la interpretación de cada obra aleatoria requiere de parte del intérprete hacer un estudio previo de los signos propuestos en la partitura los que, como ya mencionamos, generalmente son explicados en una guía adjunta.

La creación de nuevos sistemas de notación dependen en gran medida del grado de control que desea ejercer el compositor en la obra o, dicho de otra manera, el grado de libertad que el compositor quiera dar al intérprete, creando los nuevos símbolos musicales de acuerdo a lo que el autor desea que quede abierto en la obra, por ejemplo: la forma, la estructura o alguno de los parámetros del sonido.

En una conferencia sobre la composición que es indeterminada con respecto a su interpretación⁷, el compositor norteamericano John Cage plantea que lo indeterminado puede afectar a diferentes aspectos de la obra, lo que determina la función del intérprete, estos pueden ser: la estructura, que es la división del todo en partes; el método, que es el procedimiento nota por nota; y la forma, que es el contenido expresivo, la morfología de la continuidad. De esta manera, el intérprete puede tener la función de dar estructura, forma, método o una combinación de éstas a la obra. También Cage se refiere a las

⁷ Segunda parte de tres conferencias agrupadas bajo el título “Composición como proceso”: I. Cambios II. Indeterminación III. Comunicación. Estas conferencias fueron recopilada en el libro *Silence: Lectures and Writtings*. Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1961.

características del material sonoro (frecuencia, duración, timbre y amplitud), las que pueden estar determinadas o no en la partitura.

En esta conferencia Cage analiza algunas obras de música aleatoria en función de la labor del intérprete. Por ejemplo, plantea que el *Klavierstück XI* de Stockhausen es indeterminado en cuanto a su forma, por lo que el intérprete sería el encargado de dar forma a la obra, proporcionando el contenido expresivo. A la pregunta ¿cómo puede pues, el intérprete, en el caso del *Klavierstück XI*, llevar a cabo su función de dar forma a la música? Cage responde:

“Debe desempeñar su función de dar forma a la música de una manera que no esté conscientemente organizada (y por tanto que no esté sujeta a análisis), ya sea arbitrariamente, tanteando su camino, siguiendo los dictados de su ego, o prácticamente sin darse cuenta, penetrando la estructura de su mente hasta un punto de los sueños, siguiendo, como en la escritura automática, los dictados de su mente subconsciente; o hasta un punto en el inconsciente colectivo del psicoanálisis junguiano, siguiendo las inclinaciones de la especie y haciendo algo de interés más o menos universal para el ser humano; o hasta “el sueño profundo” de la práctica mental hindú –la Tierra del Maestro Eckhart- identificándose allí con cualquier eventualidad. O puede llevar a cabo su función de dar forma a la música arbitrariamente, saliendo de la estructura de su mente: tablas de números aleatorios, según el interés científico en la probabilidad; u operaciones de azar, identificándose allí con cualquier eventualidad” (Cage, 2012: 35)

Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück XI*
At the end of the first group, the performer reads the tempo, dynamic and attacks indications that follow, and looks at random to any other group, which he then plays in accordance with the latter indications.

The image shows a page of musical notation for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück XI*. It features five distinct groups of music, each labeled with a tempo/dynamic marking on the right side:

- T° 1**: *ad lib.* **N**
- T° 6**: **p** **/N**
- T° 5**: **ff**
- T° 3**: **mf**
- T° 2**: **p**

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, with some groups having specific performance instructions like 'Tras.' (transpose) or 'Stabile' (stable).

In the case of a paper score however, involuntary choice is the most pragmatic solution for achieving an aleatoric order of groups. Stockhausen's stated motivation for this instruction is *'that the performer will never link up expressly chosen groups or intentionally leave out others. Each group can be joined to any of the other eighteen'*

This image is a collage of various fragments of musical notation from *Klavierstück XI*. Each fragment is enclosed in a red rectangular box, highlighting individual groups of music that can be played in any order. The fragments show different musical textures, including single notes, chords, and melodic lines, illustrating the aleatoric (chance) nature of the composition where the performer chooses the sequence of groups.

Imagen 24 y 25: Instrucción para la ejecución del Klavierstück XI (1956) de Stockhausen:

El intérprete mira sin intención [absichtslos] y empieza con el primer grupo que ve. Para tocarlo elige la velocidad, la dinámica y la forma general de los ataques. Al llegar al final del primer grupo, lee las indicaciones de velocidad, dinámica y ataque que siguen, mira sin intención a otro grupo y lo toca según esas indicaciones. La instrucción "mirar sin atención de un grupo a otro grupo" quiere decir que el intérprete no debe jamás unir algunos grupos o excluir otros intencionadamente. Cada grupo puede enlazarse con cualquiera de los otros 18.

Finalmente, y luego de explicar el procedimiento que rige esta obra de Stockhausen, Cage desarrolla sus objeciones en función de justamente aquel "involuntariamente" [absichtslos] que exige el compositor, el que elimina la intencionalidad o cualquier determinación de la voluntad del intérprete instalando la voluntad del compositor.

En la misma conferencia Cage distingue otro tipo de obra indeterminada, la que utiliza el azar en el proceso de composición, pero que luego de finalizado éste deja todos los parámetros de la obra determinados. Un ejemplo de esto es *Music of Changes*, para la interpretación de la cual Cage plantea que la función del intérprete es la de un contratista que, siguiendo el plano de un arquitecto, construye un edificio. (Cage. 2012: 36)

(Aproximadamente 16 $\frac{1}{2}$ minutos)
Escala métrica estandar

63

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (bass and treble clefs). The bass staff begins with a 1/7 time signature, followed by 2/3, 1/3, and 2/5. The treble staff has a 1/5 time signature, followed by 1/2 and 3/5. Dynamics include *f-pp* and *f*. The second system also has two staves. The bass staff starts with a 2/3 time signature, followed by 1/7 and 3/5. The treble staff has 2/3, 2/5, 1/5, 2/3, and 3/5 time signatures. Dynamics include *ff-pp*, *mp*, *ff-pp*, *f*, *f-mf*, and *ppp*. Brackets indicate groupings of notes across staves.

Imagen 26: John Cage, *Music of Changes II*, Nueva York, Peters, 1961, p.44

De esta manera, dependiendo de qué aspecto formal o característica del sonido esté indeterminado en la obra, la función del intérprete cambiará.

A demás de los aspectos formales que diferencia Cage al interior de una obra aleatoria que afectan la función del intérprete, tenemos el problema de cómo estos diferentes aspectos formales y características del sonido son representados, lo que, a nuestro juicio, también afecta la función del intérprete.

Dentro de la abundante vegetación de nuevos sistemas de representación del sonido, constituidos por una magnífica proliferación de nuevos signos, podemos distinguir dos tipos diferentes de sistemas: por una parte,

encontramos aquellos que, por medio de la partitura, ofrecen un gui3n esquemático y pormenorizado del proceso que ha de seguir el intérprete en el desarrollo de su ejecución y, por otro, encontramos partituras que contienen imágenes en las que observamos la poética del sonido como una imagen plástica de connotaciones sonoras.

Un ejemplo de una partitura como guía, en la que se esquematiza el proceso que ha de seguir el o los intérpretes es el *Ofiarom Hiroszimy- Tren* del polaco Krzysztof Penderecki (1933-). Dado que esta obra está compuesta para ser interpretada por 52 instrumentistas, es necesario establecer parámetros temporales que unifiquen la ejecución. Como solución a este problema Penderecki propone una tipo de grafía que divide la pieza en segundos.

En esta partitura el compositor emplea diferentes signos aleatorios que ilustran propuestas aproximadas de alturas, velocidades y diferentes tipos de vibrato. En la página número 18 de la obra (Imagen 27) cada instrumentista debe ejecutar su parte en el tiempo indicado, 15 segundos. Mantener el sonido más agudo posible tal como venía de la página anterior y vibrato lento en $\frac{1}{4}$ de tono.

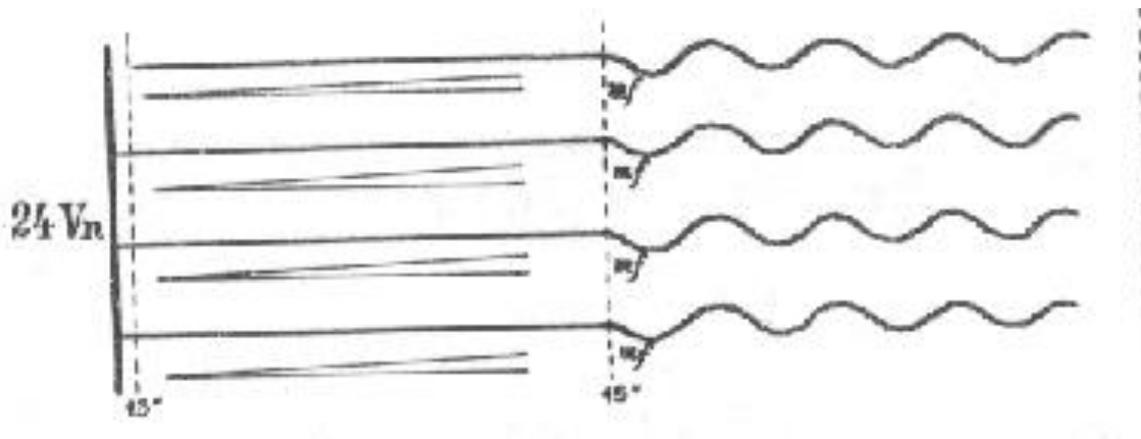


Imagen 27: Penderecki, Krzysztof, *Ofiarom Hiroszimy, Tren*. 1959-1960, para 52 instrumentos de cuerda, Warszawa, P.W.M (c.1961), 18 págs. 41 cm.

Pese a que este tipo de partituras, en las que se utilizan diferentes signos de significado aleatorio, proponen una mayor libertad de ejecución e interpretación, estas siguen representando, aunque de manera aproximada, las características del sonido y los diferentes parámetros en que este se manifiesta (altura, duración, intensidad, ataque y timbre), por medio de los cuales el compositor entrega los elementos matrices de la obra sin un orden predeterminado para que cada intérprete los organice de acuerdo a su propia sensibilidad, debiendo escoger el camino de acuerdo a las señales dadas por el autor. En este tipo de partituras la tarea del intérprete no es recrear un discurso sonoro preconcebido, sino que más bien el intérprete debe co-crear, en complicidad con el compositor, una trama musical en la que a partir del contenido dado por el material sonoro entregado por el autor, el o los instrumentistas deben construir una forma en la que este material se constituya en un discurso de sonidos coherente y pleno de sentido.

Existe otro tipo de partitura en la que se esquematiza, a modo de guión, el proceso que ha de seguir el intérprete. En esta partitura no se representa simbólicamente ni el sonido ni la gestualidad, sino que se describe una acción. Uno de los ejemplos más extremos de este tipo de composiciones es el *Ciclo De los siete días* de Stockhausen. La partitura de este ciclo consta únicamente de 15 instrucciones poéticas diseñadas para generar composiciones musicales experimentales. El texto de la penúltima sección, para pequeño ensamble, entrega las siguientes y penosas instrucciones:

Viva completamente solo durante cuatro días

Sin comida

En completo silencio, casi sin moverse

Duerma tan poco como sea necesario

Piense tan poco como sea posible

Después de cuatro días, tarde a la noche,

Sin conversación anterior

Toque sonidos simples

SIN PENSAR que está tocando

Cierre los ojos

Sólo escuche

Existe otro tipo de partituras para las cuales no se crea un sistema de notación para la representación del sonido ni se utilizan textos para las indicaciones o instrucciones de ejecución, sino que, se expresa una idea sonora por medios plásticos y artísticos que no tiene como fin el ilustrar las características del sonido. En estas partituras se utilizan colores, trazos y sugerencias plásticas

diversas, geométricas o no, figurativas o no y que son interpretadas según las relaciones que el ejecutante decida entablar entre lo visual y lo sonoro.

Las relaciones sonoras que estas imágenes puedan generar quedan en manos del instrumentista. La aleatoriedad e indeterminación es tan grande que no es posible pensar ni en una re-creación de la obra, ni en una co-creación, sino que más bien en una verdadera creación, generalmente improvisada, que ya no corresponde al compositor sino al intérprete.

Un ejemplo de este tipo de partituras, en las que la idea musical se expresa plásticamente, es *Five piano pieces for David Tudor* compuesta en 1959 por el italiano Silvano Bussotti (1931-).

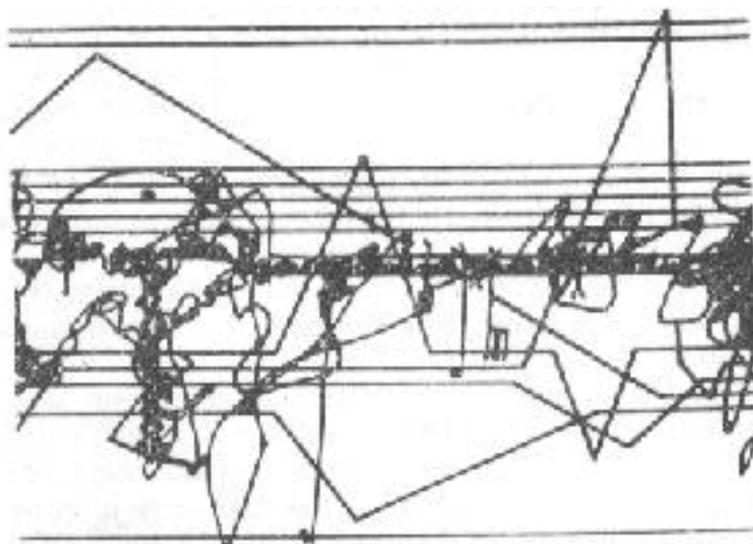


Imagen 28 Silvano Bussotti *Five Piano pieces for David Tudor*, Pieza nº 4 Fragmento

En esta partitura la representación del sonido es completamente irreferente, pues los signos, dibujos y diseños empleados no son en nada análogos ni al sonido como materialidad, ni a un discurso sonoro. Dado que no existen referentes para establecer una relación entre imagen visual e imagen acústica, es el intérprete quien debe, siguiendo su intuición, construir una relación entre la imagen plástica que propone el compositor y el mundo de sentido sonoro que será creado en el momento mismo de la ejecución.

Otro ejemplo de este tipo de partituras plásticas es *Fontana Mix* del estadounidense John Cage (1912-1992). Esta partitura se compone de 10 hojas de papel en las que están dibujadas una serie de líneas curvas y 12 transparencias, 10 de las cuales contiene un número variado de puntos distribuidos al azar, 1 que consiste en una línea recta, y 1 como malla cuadrículada que indica patrones de tiempo. De acuerdo a las instrucciones del compositor, las transparencias pueden ser sobrepuestas a las hojas de manera aleatoria (Imagen 29), generando diferentes imágenes que remiten a indeterminados eventos sonoros que deben ocurrir en el tiempo sugerido por la malla cuadrículada.

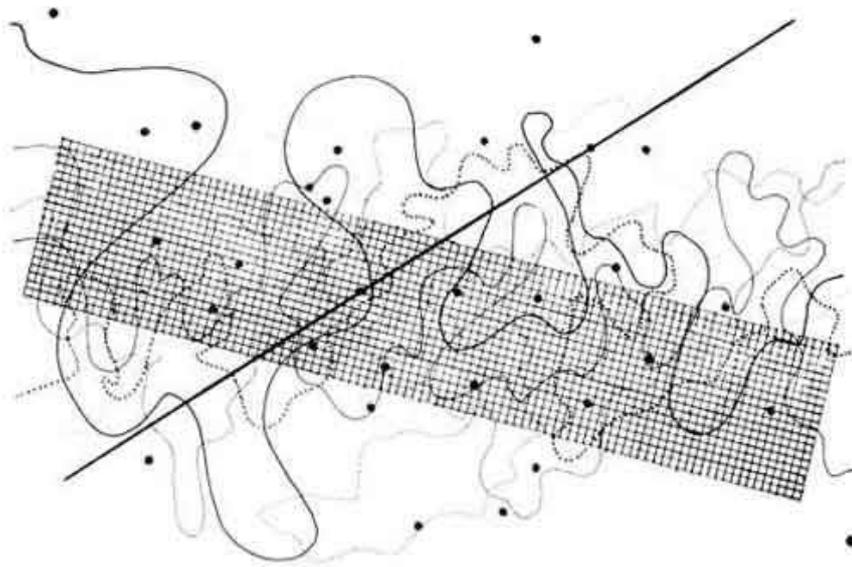


Imagen 29: *Fontana Mix* (1958), John Cage

Este tipo de partituras plantea una composición aparentemente desvinculada de su ejecución. El compositor entrega un material visual que, de alguna manera, propone un paisaje sonoro, una imagen que estimula al instrumentista para la creación de sonidos y la construcción de un discurso sonoro. El instrumentista debe, en completa libertad, engendrar relaciones entre imagen y sonido; relaciones que deben provenir desde su propia experiencia, imaginario sonoro, sensibilidad y gusto, para crear una pieza musical nueva, única e irrepetible, la que solo verá la luz en el momento mismo de su ejecución. De esta manera, la partitura ya no constituye un medio por el cual la representación gráfica del sonido sustituye a la pieza musical. La imagen visual contenida en la partitura deja de ser la presencia de un sonido ausente para ser en sí misma una obra plástica, que tiene el poder de actuar como un germen visual que origina vida sonora. Las partituras como imágenes visuales

del sonido son la fuente de inspiración para que desde las manos del instrumentista nazca una nueva idea musical.

Esta nueva concepción de la partitura, en la que no se representan gráficamente los sonidos de manera objetiva y en la que no se escribe ni un recuerdo musical, ni un discurso sonoro, implica necesariamente una nueva concepción en la creación musical y la interpretación de una obra. Muchas veces el aspecto visual de la partitura es tan importante como el aspecto musical, de tal modo que la relación entre la partitura y el intérprete se establece como una fuente de sinestesia entre lo visual y lo sonoro.

Las partituras que contienen imágenes plásticas que sugieren una idea musical o trama conceptual, constituyen una nueva visión de la interpretación en la que los instrumentistas deben asumir un nuevo rol: el de co-creadores o creadores de mensajes musicales inspirados en las imágenes visuales que ofrecen los compositores por medio de sus partituras. Dado que no es posible determinar las relaciones que cada intérprete hará entre la imagen y el sonido en el momento de su ejecución, no es posible determinar el resultado sonoro de este tipo de obras, por lo cual cada obra está abierta a innumerables versiones posibles.

Las partituras de música aleatorias, a través de sus imágenes, plantean un nuevo desafío al intérprete, el de la improvisación, no solo como un procedimiento musical regido por las leyes y reglas dadas por el compositor,

sino más bien como una situación cuyo resultado no concluye en un producto sonoro sino que, pone en primer plano el acto que la constituye. (Gianera, 2011:1). Estos nuevos sistemas gráficos proponen un mundo de posibilidades sonoras para lo cual el compositor, a modo de juego, ofrece en la partitura una serie de signos, códigos, dibujos, diseños o gráficos, en los que se entrega el material visual, gestual y sonoro para que el intérprete lo organice y construya su propio discurso. De esta manera, la partitura se configura como la pauta de instrucciones de un juego en la que se entrega el material lúdico y se delimita el campo de acción de el o los jugadores, para que estos puedan dar vida a la obra en el instante en que esta se “juega”, es decir, en el momento en que ésta es interpretada por un instrumentista para un público que, al escucharla y gozarla, participa del juego musical propuesto por el compositor y desplegado por el instrumentista.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto en el recorrido histórico y la reflexión teórica de esta investigación, la notación musical se ha construido en la medida de los requerimientos de su uso, por lo que ha ido cambiando en cada período de la historia.

A partir del estudio realizado en el primer capítulo de este trabajo, podemos distinguir dos momentos trascendentales en el desarrollo de la notación, los que afectaron directamente tanto la labor de creación como la de interpretación. Los primeros intentos de paleografía musical sirvieron como instrumento para la conservación de las composiciones siendo, generalmente, el compositor quien interpretaba sus propias creaciones.

El primer paso que conduciría a lo que hoy conocemos como notación tradicional occidental, surge con la aparición de los neumas en la Edad Media, con cuya invención aparece la figura del intérprete separada de la del compositor, pues gracias a las nuevas indicaciones musicales fue posible ejecutar una pieza sin la necesidad de la presencia de su autor. El segundo gran paso en la evolución de la notación lo dieron los monjes carolingios, quienes introducen el concepto de espacialidad en la partitura. Esta innovación afecta la labor de los compositores, convirtiendo a la partitura en una herramienta para la creación, pues con la posibilidad que ésta da de reflexionar, revisar y corregir, surgen nuevos y diferentes métodos de

composición que sólo son posibles a partir de la escritura, de la visualidad del sonido y las relaciones sonoras.

Luego de las contribuciones de los carolingios, comenzó el desarrollo hasta llegar a un sistema tan sofisticado de simbolización del sonido, que los compositores casi tenían el control absoluto de sus obras para que los intérpretes pudieran recrearlas como ellos las habían concebido. Los compositores crearon un código de un orden y univocidad muy precisa que el instrumentista debía aprender a decodificar, alejándolo casi por completo de la improvisación y contribuciones personales a la obra que se desviarán de los parámetros de libertad concedidos por el compositor los que, como hemos visto, permitían al intérprete un cierto campo de acción sólo en lo referente al manejo del tempo y la intensidad.

En nuestro interludio, hemos podido constatar cómo la fijación de este complejo sistema de representación del sonido e ideas musicales, delimitó el quehacer de los músicos en compositores e intérpretes y cómo esta distinción trajo consigo un problema vital para la música occidental y, particularmente, de un tipo de repertorio "histórico"; el problema de la interpretación de la música de tradición escrita, el que tiene como eje fundamental la tarea de develar en la obra aquella entidad oscura que llamamos sentido y expresarla en la ejecución de un discurso musical predeterminado.

El predominio de este código, en especial durante el siglo XIX y comienzos del XX, permitió a los compositores e intérpretes mantenerse en su tarea de construcción y reconstrucción de discursos musicales, sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, fruto de cambios en el pensamiento estético musical, el código es cuestionado, entra en crisis y se destruye.

En el momento en que los compositores violan el código, se produce una liberación de energía productiva que lo transforma todo, cambia la función del compositor, la función del intérprete, la forma musical y la música misma.

En cuanto a la transformación que sufre el rol y la tarea del intérprete, la invención de cada nuevo sistema de notación planteará diferentes desafíos, cada composición supone un particular universo sonoro que el instrumentista debe descubrir siguiendo los indicios entregados por el autor en la partitura. No se trata de una cuestión sobre lo que hacemos o deberíamos hacer los instrumentistas al interpretar obras escritas en notación no tradicional, ya que al convertirse el intérprete en un sujeto libre y consciente, deja de estar condicionado a reglas y costumbres que determinen el sentido de su acción individual, por lo que el dotar de sentido a una obra musical será un problema que cada uno deberá abordar de manera individual, guiado sólo por su propia experiencia e intuición.

La transformación de la notación del sonido y sus relaciones, afecta del tal manera al intérprete, que la única posibilidad que tiene de estructurar estos

nuevos códigos es reescribiendo el discurso musical y su sentido. Ya no se trata de realizar una interpretación correcta de la obra, sino una interpretación posible.

Luego de la investigación realizada en este trabajo y desde mi experiencia como percusionista puedo concluir que cuando nos enfrentamos a una obra aleatoria escrita en notación abierta; cuando se nos presenta la simbolización de un mundo sonoro que desconocemos, es importante realizar un estudio profundo respecto de los códigos propuestos por el compositor, asignando un significado musical a cada uno de los significantes que el autor presenta en la partitura y que no pertenecen a la notación musical tradicional. Para comprender uno o una serie de códigos o signos y cómo estos se relacionan para formar ideas musicales, en primer lugar se debe conocer el todo al que pertenecen, para lo cual, como diría Schleiermacher, es aconsejable comenzar inmediatamente cada comprensión con un presentimiento sobre el todo. Para facilitar esta labor, la mayoría de las partituras de notación abierta están precedidas por una guía en la que el compositor expone de manera general el significado de la logotécnica que ha ideado, lo que ayuda en la comprensión de la singularidad del habla del autor.

Sin embargo, como un discurso abierto no se presenta como un todo coherente en el mismo sentido que un discurso cerrado, con frecuencia se da una exposición libre de elementos por lo que, en ese caso, no se plantea una

comprensión de lo particular a partir del todo sino que la de comprender cada elemento desde su totalidad más pequeña.

Cuando no contamos con un punto de apoyo que establezca una significación a las señales dadas por el autor en la partitura, puede ser beneficioso establecer un analogía entre la notación de un compositor con otros autores de su época. Sin embargo, lo más importante no se trata únicamente de componer y ponderar los momentos históricos, sino de *adivinar* el modo individual de combinación de un autor, para lo cual debe haber un discernimiento de la relación de los signos específicos de una obra con la simbología ya acuñada en obras anteriores del mismo compositor, pues difícilmente podremos adivinar el modo propio de escritura de un autor sin conocer los sistemas de notación que anteriormente ha ideado, es decir, su habla particular.

Luego del estudio y decodificación del sistema de notación planteado en la partitura, es necesario descubrir cuáles son los aspectos de la obra que están determinados por el autor y cuáles no, con el propósito de establecer la función que la obra exige al intérprete, la que puede ser: crear una forma o una estructura mediante la organización del materia sonoro, asignar una, varias o todas las características del sonido a cada significante, construir un discurso, una forma determinada y finita a partir de algo indeterminado e infinito, etc.

Establecida la función, el intérprete deberá escoger un camino para la elaboración de los aspectos indeterminados de la obra. Este camino puede ser el de la improvisación, el de la ejecución previamente definida durante el estudio de la obra o una mezcla de ambos.

Luego de haber indagado en los fundamentos y prácticas de la notación musical de Occidente desde sus inicios; haber reflexionado respecto del cómo el desarrollo de ésta ha influido en nuestra manera de hacer música e impuesto límites a la labor de cada músico y, finalmente, analizar cómo la transformación de los códigos musicales y la creación de nuevas grafías para la presentación de tramas conceptuales de resultados sonoros indeterminados, ha modificado la labor del intérprete musical; hemos demostrado que con la apertura y libertad que entrega la notación contemporánea al ejecutante y, dado que en la música aleatoria las obras no se presentan como discursos musicales cerrados y conclusos, ya no es viable la recreación de las composiciones. Lo que corresponde al intérprete es escoger una entre las múltiples posibilidades que ofrece una partitura de notación abierta para construir un discurso musical y, en el momento de su ejecución, cerrar la obra propuesta por el compositor.

BIBLIOGRAFÍA

1. Aristóteles. (2007). *Política* (Libro V). Edición electrónica, www.laeditorialvirtual.com.ar
2. Ariza, J. (2008) *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
3. Baricco, A. (2008). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Ediciones Siruela
4. Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Madrid: Ed. Alberto Corazón Editor.
5. Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz
6. Boulez, P. (2008). *Puntos de Referencia*. Barcelona: Gedisa s.f.,Barcelona.
7. Cage, J. (2012) *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora
8. Cortázar, C. (1998). La música medieval, iniciadora de la música moderna, *Revista teología, UCA, 72(2):30-45*
9. Costa, R. (1979). *Historia y semántica de la notación musical europea hasta el siglo XVI*. Tesis de licenciatura en musicología. Barcelona: Conservatorio superior municipal de música.
10. Cosgrove, C. H. (2011). An ancient christian hymn with musical notation. *Studien und Texte zu Antiche und Cristentum, N° 65*. Tübingen: Editorial Mohr Siebeck
11. Cromberg, T. (2014). Las grafías de interpretación abierta y su función en la creación musical, N°3. *Revista 4'33''*. Revista online de investigación musical. Buenos Aires, Damus/luna. <http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas14/433-13/ARTICULOteodoroCromberg.pdf>
12. De Azúa, F. (2011). *Diccionario de las artes*. Madrid: Debate
13. Duchesne-Guillemin, M. (1984), A Hurrian musical score from Ugarit: The discover of mesopotamian music. *Sources from the ancient near east 2 (2)*.
14. Eco, U. (2013). *La estructura ausente*. Buenos Aires: Debolsillo

15. Fernández Calvo, D. (2011). *Constantes gráficas: la representación de la altura del sonido en el sistema notacional de occidente*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
16. Gadamer, H. G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
17. Gianera, P. (2011) *Formas frágiles: Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
18. Grout, D. J. (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial
19. Hanslick, E. (1947). *De lo bello en el arte*. Buenos Aires: Ricordi americana
20. Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.
21. Locatelli de Pergamo, A. M. (1973). *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana
22. Ong, W. J. (2004). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de cultura económica
23. Reese, G. (1989) *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza
24. Schleiermacher, F. (1999). *Los discursos sobre hermenéutica*. Pamplona: Edición de Lourdes Flamarique, Cuadernos de Anuario Filosófico
25. Schleiermacher, F. (2004). *Estética*. Madrid: Editorial Verbum
26. Scholtz, G. (1996). Schleiermacher y la música. *Anuario filosófico*, 29 (1), 169-193
27. Van Dijk, T. (2003). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.